



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y
ARTES DE CHIAPAS**

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS DE MAESTRÍA

**EL MOVIMIENTO COMO
PROBLEMA;
LA APLICACIÓN DE LA
FENOMENOLOGÍA DE MERLEAU-
PONTY A LA TÉCNICA DE LA
PERCUSIÓN**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA

SIMÓN BOTERO RODRÍGUEZ

Director de Tesis: Mtro. Luis Felipe Martínez Gordillo

Codirector: Dr. José Israel Moreno Vázquez

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Octubre de 2019



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 25 de septiembre de 2019

Oficio No. DGIP/0215/2019

Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Simón Botero Rodríguez
Candidata al Grado de Maestro en Música
UNICACH
Presente

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la **opinión favorable** de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado "**El movimiento como problema; la aplicación de la fenomenología de Merleau-Ponty a la técnica de la percusión**", y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión del documento** mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que Usted sustentará para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

Respetuosamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dr. Ricardo David Estrada Soto
Director



DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO



C.c.p. Lic. Aurora E. Serrano Roblero. Secretaria Académica UNICACH. - Para su conocimiento
Dra. Glenda Patricia Courtois García. Coordinadora de la Maestría en Música UNICACH. - para su conocimiento
Expediente
^RDES/rags

Ciudad Universitaria. Lib. Norte Poniente núm. 1150
Colonia Lajas Maciel Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
C.P. 29039 Tel: (01 961) 61 70 440 Ext. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

Índice

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
PARTE I	4
PROBLEMÁTICA GENERAL DEL PARADIGMA MODERNO	4
La Problemática en la Ciencia	6
Principales Cuestionamientos al Paradigma Moderno	8
La Problemática desde las Humanidades	9
PROBLEMÁTICA DEL CUERPO	13
LA TÉCNICA DE LA PERCUSIÓN Y EL PARADIGMA MODERNO	19
Los Dogmas de la Técnica	27
<i>Búsqueda de un Modelo</i>	27
<i>Constancia</i>	28
<i>Explicación Formal</i>	28
<i>Acción Localizada</i>	29
<i>Dilema Experto-Principiante</i>	29
<i>Tensión y Relajación</i>	30
<i>El Agarre</i>	31
<i>La Posición, Movimiento/Quietud</i>	32

<i>El Golpe, Movimiento de Muñeca</i>	33
PARTE II	35
LA FENOMENOLOGÍA	35
Husserl y La fenomenología, la Duda Metódica, Reducción Fenomenológica, y Actitud Natural	35
Merleau-Ponty y la Fenomenología de la Percepción	41
<i>Sensación - Estructura Figura Fondo</i>	42
<i>Atención - Intencionalidad</i>	44
<i>El Cuerpo</i>	45
<i>Movimiento</i>	46
<i>El mundo, el Espacio, el Tiempo</i>	47
Aclaración Preliminar, Problemática Respecto a los Términos	50
LA FENOMENOLOGÍA APLICADA A LA PERCUSIÓN	51
¿Por qué llegar a la Fenomenología?	53
De la Actitud Natural a la Actitud Fenomenológica	57
<i>El Cuerpo</i>	58
<i>El Movimiento</i>	59
<i>Posición</i>	60
<i>Agarre</i>	61
<i>Tensión-Relajación</i>	62

<i>Imaginación</i>	64
CONCLUSIONES	69
FUENTES	71
FUENTES DIGITALES	72
ANEXO	74
TALLER EXPERIMENTAL CON ESTUDIANTES	74
Contenido	74
Procedimiento	75
Resultados	76
Observaciones de los Participantes:	76
<i>Estudiante 2</i>	77
<i>Estudiante 3</i>	78
<i>Estudiante 4</i>	79
Observaciones	80
Resumen de las Sesiones	81

*Se puede soportar cualquier verdad, por muy destructiva que sea,
a condición de que sea total, que lleve en sí tanta vitalidad como la
esperanza a la que ha sustituido*

E. M. Cioran, *Del inconveniente de haber Nacido*.

Agradecimientos: a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas; Directivos, administrativos, trabajadores, profesores, estudiantes, compañeros de cátedra y del programa de maestría. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el invaluable apoyo recibido como becario. A los maestros del programa de maestría, especialmente Israel Moreno, Keiko Kotoku, Robert Palomeque, Iván Manzanilla, Felipe Martínez, Vladimir Gonzales, Rafael Nava, Roberto Hernández y Glenda Courtois. A Sol, Federico, Manuela, Consuelo, German, Isabel, Carmen, tías y demás miembros de mi familia. A mis amigos Mauricio y Sebastián. A Chayito y su familia, a México y Chiapas en general. Muchas gracias.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es repensar los conceptos comúnmente usados en la enseñanza de la técnica de la percusión, a la luz de una propuesta fenomenológica guiada principalmente por las ideas encontradas en la obra *Fenomenología de la Percepción* del filósofo Maurice Merleau-Ponty. La fenomenología replantea los conceptos de cuerpo, movimiento, espacio, tiempo, mundo, sujeto, por lo que aplicar esta perspectiva a la técnica canónica provoca un giro conceptual de temas fundamentales como son: postura, agarre, tensión, relajación, movimiento. Este cambio radical se debe a que la fenomenología estudia la experiencia vivida, mientras que la técnica ortodoxa parte de la perspectiva clásica de las ciencias naturales.

En la primera parte se expondrán los cuestionamientos a la ciencia clásica, cuestionamientos que abren una discusión entre dos perspectivas para explicar el mundo; una clásica (paradigma moderno) y otra emergente (pensamiento sistémico). Discusión que será el hilo conductor para revisar el cuerpo y las dificultades de pensarlo a la manera clásica. Con estos antecedentes se examinará la técnica canónica de la percusión, para evidenciar que gran parte de su discurso viene de ver el cuerpo y la naturaleza bajo las ideas del paradigma moderno.

La segunda parte comienza con una exposición de las temáticas principales de la Fenomenología y de la obra de Merleau-Ponty. Este marco conceptual será desde donde se reflexionará sobre la técnica bajo una propuesta fenomenológica, para llegar así a unos lineamientos generales que soporten una alternativa para pensar el estudio técnico.

Por medio de las herramientas fenomenológicas concluiré que la experiencia del cuerpo es una continua construcción de sentido, donde no hay ideas verdaderas o falsas, sino una imaginación–corporeizada, que es un campo posible de exploración para la técnica. Esto afirma que un entendimiento fenomenológico es viable para sustentar una alternativa en el estudio técnico del instrumento, que permita diferentes posibilidades de experimentación, reflexión, y futuro desarrollo.

INTRODUCCIÓN

Más allá de que la técnica no tenga un valor en sí misma, sino que sea una herramienta para la producción artística, no se puede negar que es un tema fundamental del desarrollo instrumental, especialmente si se trata de la formación académica. Es en este punto donde toma importancia, ya que del enfoque teórico que se tenga dependerá en gran parte la práctica pedagógica e instrumental. Si bien hablar de técnica puede hacer referencia a una gran variedad de prácticas (literatura, determinada forma de estudiar), como definición general se puede decir que es el campo que se pregunta por cómo se debe tocar, que finalmente se constituye en un saber (discurso y práctica) que legitima. Debido a que preguntarse por cómo tocamos es preguntarse por cómo nos movemos, la explicación hegemónica se sitúa en un paradigma científico moderno, que es de gran utilidad para un entendimiento “objetivo” pero que no es adecuado para pensar el movimiento “vivido”.

Justamente los siglos XIX y XX trajeron consigo posturas teóricas que criticaban la hegemonía de esa concepción científica clásica de la existencia, posturas que proponían poner en suspenso o remplazar las categorías tradicionales del conocimiento y entendimiento humano. Entre estas nuevas propuestas está la Fenomenología, corriente filosófica que debido a su enfoque, se pregunta continuamente por temas como el cuerpo, el movimiento, la percepción, y que propone nuevas formas de concebir estos conceptos, con las que se pone en duda las categorías tradicionales, abriendo así un nuevo campo de indagación. La postura fenomenológica de Merleau-Ponty problematiza conceptos como sentir, cuerpo, sujeto-objeto, entre otros, ya que propone el acto de percibir como generador primario de realidad. Esta primacía de la percepción es la que permite un análisis del cuerpo más allá del aspecto mecánico y los modelos ideales predominantes en el entendimiento científico clásico, es la base que dará sustento a esta investigación.

El interés de esta investigación está dirigido al campo de la técnica, más concretamente al movimiento en el ámbito de la técnica de la percusión sinfónica, ¿cómo pensamos el movimiento? ¿Por qué lo pensamos así? ¿De qué otras formas se puede hablar del movimiento? Estas preguntas ubican el campo de indagación de la investigación, que pone

a dialogar herramientas provenientes de la fenomenología de Merleau-Ponty, con las maneras comunes de la enseñanza de la percusión, para problematizar los conceptos usados por esta última. Este dialogo permitirá proponer alternativas a la explicación de conceptos como: movimiento, cuerpo, percepción, que enriquecerán las bases conceptuales de la técnica, así como también su práctica.

Esto es pertinente porque en contraste a la fuerte actividad intelectual en otras áreas, en el estudio de la música estas discusiones tienen una circulación periférica. En el caso de la percusión, el movimiento y el cuerpo es un tema poco tratado, el material al respecto es escaso, y menos aún discutido. Debido a la falta de debate, la técnica es un campo muerto en el que pareciera que no hay nada nuevo por decir. Hecho curioso pues el ámbito académico se caracteriza por su estado permanente de crítica, que mantiene una creación constante de saber. Desafortunadamente en el caso de la técnica en la percusión no es común el debate, la técnica se aborda superficialmente como una rutina, cuando podría ser un campo que nos permita indagar por cómo tocamos. Esta investigación comienza por situar a la técnica en esta dimensión más amplia, donde pueda ser un tema de reflexión.

Por esto, aplicar conceptos de la fenomenología de Merleau-Ponty a la práctica técnica es un ejercicio crítico, su importancia radica en abrir la posibilidad a nuevas explicaciones y nuevas prácticas en lo que concierne al movimiento. Esto tiene una aplicación directa a la enseñanza, pues permitirá desarrollar nuevas metodologías y didácticas, que replacen o complementen los métodos pedagógicos tradicionales, que por su falta de flexibilidad tienden a producir molestias físicas, limitar las posibilidades anatómicas, y producir lesiones graves en los peores casos. No menos importante, se busca abrir discusiones sobre los diferentes aspectos de la técnica, que puedan ampliarla y hacerla un tema de debate académico. ¿Qué consecuencias tendría aplicar las bases teóricas encontradas en Merleau-Ponty al discurso técnico de la percusión? ¿Qué conclusiones se pueden sacar si se deja en suspenso una concepción mecánica y se le da a la percepción la primacía de guiar el hecho de tocar? El desarrollo de estas preguntas traerá herramientas para repensar la técnica desde sus bases, que como consecuencia ampliará los recursos pedagógicos de la percusión.

PARTE I

PROBLEMÁTICA GENERAL DEL PARADIGMA MODERNO

La indagación que propone esta investigación parte de una actividad específica de la práctica instrumental, “la técnica”, campo que está inmerso en un universo conceptual con el que comparte una racionalidad y forma de explicar el mundo. Al indagar en los sustentos de la técnica instrumental se llega a una reflexión epistemológica sobre cómo se ha constituido un discurso y una práctica en este campo, donde se encuentra que gran parte de las bases conceptuales sobre las que está construida la técnica pueden ser enmarcadas dentro de lo que se ha tematizado como el “Paradigma Moderno”.

Este paradigma que toma fuerza desde el siglo XVI con la revolución científica, y que hasta hoy en día es predominante, consiste en una lógica mecanicista Newtoniana-Cartesiana, donde se propone un tiempo y espacio absoluto, el universo como un mecanismo compuesto de partes que responde a leyes universales, y a nosotros como unos observadores neutrales de este mundo. Esta racionalidad se extendió a las diferentes ramas del saber, sentando las bases de legitimación para toda actividad académica y científica. Sin embargo, desde las mismas ciencias surgen dudas sobre la universalidad de sus postulados, que, alimentadas por las reflexiones de la filosofía y humanidades, empiezan a configurar alternativas para pensar fuera de este paradigma. Es importante resaltar que estos cambios conceptuales son lo que se podría llamar un pensamiento de vanguardia, por lo que el conocimiento oficial, los imaginarios colectivos, y el sentido común, siguen fuertemente marcados por un pensamiento dentro de las lógicas del paradigma moderno.

En el libro *La Trama de la Vida*¹, Fritjof Capra hace una síntesis de la crisis epistémica que se ha dado en el pensamiento científico, abarcando diferentes disciplinas como la física, biología, matemáticas, entre otras, para mostrar los desplazamientos conceptuales que llevan de un paradigma moderno a una nueva forma de pensar que él propone llamar “pensamiento sistémico” o “ecología profunda”. Capra menciona que los científicos se encontraron con la

¹ Fritjof Capra, *La Trama de la Vida*, Anagrama, España, 1998.

necesidad de reestructurar su pensamiento desde las bases, pues los fenómenos a los que el desarrollo de la ciencia los había llevado a enfrentarse, no entraban en los marcos teóricos establecidos.

La clave para entender las estructuras disipativas es comprender que se mantienen en un estado estable lejos del equilibrio. Esta situación es tan distinta de los fenómenos descritos por la ciencia clásica que encontramos dificultades con el lenguaje convencional. Las definiciones de diccionario de la palabra «estable» incluyen «fijado», «no fluctuante» e «invariable», todas ellas inadecuadas para la descripción de las estructuras disipativas. Un organismo vivo se caracteriza por un flujo y un cambio continuos en su metabolismo, comprendiendo miles de reacciones químicas. El equilibrio químico y térmico se da únicamente cuando estos procesos se detienen. En otras palabras, un organismo en equilibrio es un organismo muerto. Los organismos vivos se mantienen constantemente en un estado alejado del equilibrio, en el estado de vida. Siendo muy distinto del equilibrio, este estado es sin embargo estable a lo largo de períodos prolongados de tiempo, lo que significa que, como en el remolino, se mantiene la misma estructura general a pesar del incesante flujo y cambio de componentes.²

Del mismo modo, esta investigación busca situar la técnica de la percusión entre ésta tensión de formas de explicar el mundo; de una visión ortodoxa de cómo tocar a una propuesta desde un cambio de paradigma.

Esta noción de paradigma tiene dos puntos de importancia, uno es el de ser una lógica y conceptos compartidos que proporcionan lineamientos teóricos y que dan unidad, el segundo es que valida unos discursos como “oficiales”, justamente lo que ha pasado con la ciencia, esta es la que certifica qué es conocimiento, qué tipo de fenómenos, y bajo qué métodos se pueden investigar. Por esto la importancia de empezar con este panorama de la ciencia, que siendo el discurso oficial da indicios de cambios en la forma de entender el mundo, dando una pauta para nuevas formas de indagación en nuestra disciplina.

² *Ibid.*, p.193

La Problemática en la Ciencia

Para mostrar estos cambios de perspectiva Capra pasa por diversas disciplinas. Por ejemplo en la física esta problemática fue notable, en la investigación de los niveles atómico y subatómico, los fenómenos no correspondían a la forma como se pensaba que estaba constituida y funcionaba la naturaleza. En estos niveles, las partículas debían ser entendidas por sus relaciones, y no por ellas mismas como cosas independientes, más aún, las partículas eran indeterminadas, cosa que contrasta fuertemente con la objetividad mecanicista, que era la manera de ver la naturaleza antes de la física cuántica. En palabras de Henry Stapp: “Una partícula elemental no es una entidad no analizable con existencia independiente. Es, en esencia, un conjunto de relaciones que se extienden hacia otras cosas.”³ Esto llevó a cuestionar conceptos fuertemente arraigados, como que el funcionamiento de la naturaleza es determinista, que hay unidades mínimas independientes, que el mundo consiste en cosas desplegadas en el espacio, y que las cosas tienen sentido en sí mismas.

En la biología pasó algo parecido, influenciada por el mecanicismo, que proponía explicar los organismos desde el estudio de sus partes y desde las leyes de la física y química, se encontró con el problema de que el proyecto de explicar la vida desde sus unidades era insuficiente para la comprensión de un organismo.

Las características de todos los organismos vivos -desde las bacterias hasta los seres humanos- se hallaban codificadas en sus cromosomas con la misma substancia química y con el mismo código. Tras dos décadas de intensa investigación, los detalles precisos de este código fueron desvelados. Los biólogos habían descubierto el alfabeto del verdaderamente universal lenguaje de la vida.... Mientras que los biólogos pueden conocer la estructura precisa de unos pocos genes, saben muy poco de los modos en que dichos genes se comunican y cooperan en el desarrollo de un organismo. En otras palabras, conocen el alfabeto del código genético, pero no tienen casi idea de su sintaxis.⁴

³ Fritjof Capra, *La Trama de la Vida*, Anagrama, España, 1998, p.50

⁴ *Ibid.*, p.95

Esto demostró que buscar entender la naturaleza únicamente desde unidades mínimas que por sus propiedades explicaran la vida no era satisfactorio, pues las propiedades de las partes solo adquieren sentido en un proceso.

En la psicología se dio la discusión de las partes y el todo, la psicología Gestalt propuso la percepción como un conjunto de relaciones de una experiencia total, más que como la suma de sensaciones individuales, se tomó la palabra alemana *Gestalt* que significa forma orgánica o configuración para hacer referencia a que el todo no es reducible a sus partes, cuestionando así el mecanicismo atomista para la experiencia perceptiva.

Además de las problemáticas en las disciplinas ya establecidas, el surgimiento de nuevas disciplinas desde un enfoque “sistémico” contribuyó a evidenciar las posibilidades de nuevos enfoques teóricos y los límites del paradigma moderno. Por ejemplo, la cibernética unió diversas disciplinas como matemáticas, neurociencias, e ingeniería, para el estudio de los sistemas de comunicación. Su desarrollo llevó a conceptos sistémicos como autorregulación, auto-organización, retroalimentación y teoría de la información, que apoyarían la idea de los organismos vivos como patrones de organización. Respecto a la mente y el funcionamiento cerebral, se concibe el sistema nervioso como una red que interactúa con el entorno, y no solo como el procesamiento y almacenamiento de datos.

En esta misma línea temática aparece la ecología, una nueva ciencia que viene de la biología y que estudia las relaciones de grupos de organismos y su relación con el entorno, debido a esto su perspectiva va hacia las relaciones que se dan entre sus componentes. Esto desarrolló una visión de la naturaleza como redes, donde cada organismo es un sistema complejo, así como el ecosistema y sus componentes. Este entendimiento del mundo como redes, y relaciones caracteriza la actitud del “pensamiento sistémico”.

El primer y más general criterio es el cambio de las partes al todo. Los sistemas vivos son totalidades integradas cuyas propiedades no pueden ser reducidas a las de sus partes más pequeñas. Sus propiedades esenciales o «sistémicas» son propiedades del conjunto, que ninguna de las partes tiene por sí sola. Emergen de las «relaciones organizadoras» entre las partes, es decir, de la configuración de relaciones ordenadas que caracteriza aquella clase específica de organismos o

sistemas. Las propiedades sistémicas quedan destruidas cuando el sistema se disecciona en elementos aislados.⁵

Principales Cuestionamientos al Paradigma Moderno

El cambio de “las partes al todo” es fundamental, pues una de las características del paradigma moderno es estudiar los objetos desde sus partes para determinar las características de un conjunto desde las propiedades de estas. Pero como se notó en diferentes campos, no todos los fenómenos se podían explicar de esta manera, las llamadas “propiedades emergentes” son un ejemplo de esto (propiedades que se dan en un sistema que son diferentes a las de sus componentes). Pensar en “sistemas” también pone en duda la concepción de entidades fundamentales o de mayor importancia, pues la interrelación compromete a todas las partes por igual. Este cambio de concepción lleva a un pensamiento que busca procesos, formas de organización y funcionamiento, más que componentes y cantidades, lo que introduce una perspectiva cualitativa que inclusive se puede ver en las matemáticas con un nuevo campo llamado “teoría de los sistemas dinámicos”,⁶ donde no se buscaba cuantificar valores precisos sino comportamientos generales del sistema.

Este pensamiento del mundo como redes cuestiona la idea de objetividad del conocimiento, esto debido a que la selección del objeto de estudio sería un recorte de la naturaleza, pues no hay criterios “absolutos” para delimitar dónde empieza o termina una red o proceso, cuestionamiento que abre una pregunta epistemológica sobre la forma en que indagamos, como dice Heisenberg “Lo que observamos, no es la naturaleza en sí misma, sino la naturaleza expuesta a nuestro método de observación”⁷

La indeterminación, ejemplificada por Capra con las ecuaciones no lineales, la física cuántica, y las estructuras disipativas⁸, cuestiona el determinismo como fundamento básico de la ciencia, es decir, la idea de causa-efecto lineal donde a un estado de cosas

⁵ Fritjof Capra, *La Trama de la Vida*, Anagrama, España, 1998, p.56

⁶ *Ibid.* Capítulo 6.

⁷ Fritjof Capra, *La Trama de la Vida*, Anagrama, España, 1998, p.60

⁸ Las estructuras disipativas son organizaciones de sistemas que se dan fuera del equilibrio, y pueden sufrir transformaciones que no dependen de sus componentes sino de toda la estructura misma, dichas transformaciones no se puede predecir, pues la estructura tiene varias opciones posibles al momento de la transformación. Fritjof Capra, *La Trama de la Vida*, Anagrama, España 1998, p.103

necesariamente le sigue una única posibilidad de transformación dada por la suma causa-efecto de los componentes individuales.

Estos cuestionamientos a la lógica mecanicista desembocan en una crítica al concepto de “verdad” que se desprende del determinismo objetivo, y las normativas que el “Paradigma Moderno” sigue desplegando.

El programa de Galileo nos ofrece un mundo muerto: fuera quedan la vista, el sonido, el gusto, el tacto y el olor y con ellos desaparecen la sensibilidad estética y ética, los valores, las cualidades, el alma, la consciencia y el espíritu. La experiencia como tal queda excluida del reino del discurso científico. Probablemente nada haya cambiado tanto nuestro mundo en los últimos cuatrocientos años como el ambicioso programa de Galileo. Teníamos que destruir el mundo primero en teoría, para poder hacerlo después en la práctica.⁹

La Problemática desde las Humanidades

La problemática del paradigma moderno se puede encontrar transversalmente fuera del ámbito científico como una discusión filosófica que ha acompañado la historia de la cultura occidental. Posiciones como: el dogmatismo, el escepticismo, el objetivismo, el subjetivismo, el pragmatismo, el criticismo, el racionalismo, el empirismo, el intelectualismo, el apriorismo, el realismo, el idealismo¹⁰, etc., son diferentes propuestas para explicar el mundo que ilustran una discusión que no ha finalizado. Teniendo en cuenta esta variedad de posturas filosóficas, y el objeto de estudio de las humanidades, es bastante más notoria la problemática de las ideas que conforman el paradigma moderno.

El cuestionamiento a los métodos y lógicas científico/lógico/objetivas en las humanidades pone en evidencia más claramente las problemáticas fundamentales que conducen esta investigación:

1. Que el paradigma moderno sea la forma oficial y normativa de construir conocimiento.

⁹ *Ibid.* (Capra citando a R. D. Laing) p.39

¹⁰ Johannes Hessen, *Teoría del Conocimiento*, ILCA, versión digital. 1941

El escepticismo conviene al juego de la discusión. Da testimonio de una confianza en la ciencia organizada como instancia de verdad, contra la que la sociología debería ponerse en guardia. Frente al *thought control* científico, cuyas condiciones nombra la propia sociología, no deja de resultar especialmente importante que Popper confiera a la categoría de la crítica un lugar central. El impulso crítico viene indefectiblemente unido a la resistencia contra toda rígida conformidad respecto de la opinión dominante.¹¹

2. Que el paradigma moderno no sea adecuado para explicar todos los fenómenos.

[Toda teoría dialéctica] Duda de que la ciencia pueda proceder en lo que respecta al mundo que los hombres han edificado con la misma indiferencia con que lo hace –con el éxito sobradamente conocido– en las exactas Ciencias Naturales. Las ciencias sociales han de asegurarse antes de la adecuación de sus categorías al objeto, ya que los esquemas ordenados, a los que magnitudes covariantes sólo se conforman casualmente, no hacen justicia a nuestro interés por la sociedad.¹²

3. Tomando los dos puntos anteriores, que el paradigma moderno segregue las temáticas que no se adapte a sus exigencias.

Positivistas, intelectualmente honrados, a quienes semejantes perspectivas quitan la risa, se auxilian con el programa de una "sociedad abierta". No por ello renuncian, desde luego, a la línea de demarcación trazada con todo rigor, en el plano científico-lógico, entre conocer y valorar, ni dejan de identificar, sin más, el conocimiento científico-empírico que obedece a las reglas de una metodología universalmente vinculante con la propia ciencia; por otra parte, y en lógica consecuencia, vienen a asumir y aceptar también la determinación residual de todo pensamiento que desborde el marco fijado sin plantearse mayores problemas y sin, desde luego, preguntarse si acaso la monopolización de todo conocimiento posible por una forma específica de éste no vendrá, en realidad, a crear la norma

¹¹ Theodor W. Adorno. *SOBRE LA LÓGICA DE LAS CIENCIAS SOCIALES*, en., *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Colofón, S.A. DE C.V., México, D.F., 2008, p.54

¹² Jürgen Habermas, *TEORÍA ANALÍTICA DE LA CIENCIA Y LA DIALÉCTICA*. en *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Colofón, S.A. DE C.V., México, D.F. 2008, p.90

que, midiendo todo lo que no se adapta a aquélla, obliga al acto de valorar, decidir o creer a adoptar una figura fetichista¹³

Esto se ve ejemplificado en la discusión de las ciencias sociales respecto al uso del método científico, siendo que desde el nacimiento de estas hay dos propuestas epistemológicas¹⁴, una imperante que partiría de tratar lo humano y lo social al igual que los fenómenos naturales, es decir buscar modelos universales y leyes desde datos cuantitativos, y otra que ve incompatible tratar lo humano al modo de las ciencias naturales¹⁵. De esta discusión también se vislumbra un debate que apunta a un cambio de paradigma; que como menciona Boaventura, difuminará los límites entre ciencias naturales y sociales, pues la diferencia entre “Humano(subjetivo)-Natural(objetivo)” o conocimiento “científico-sentido común” dejan de tener un papel determinante, lo que permitiría nuevas (e inciertas) metodologías y marcos teóricos, o como él lo llama “transgresión metodológica”¹⁶

Esta discusión hace evidente que la racionalidad del paradigma moderno puede ser problematizada, y que se tiene la posibilidad de buscar nuevas propuestas que indaguen desde perspectivas y marcos teóricos que debido al predominio del paradigma moderno, no se han explorado.

¹³ Jürgen Habermas, TEORÍA ANALÍTICA DE LA CIENCIA Y LA DIALÉCTICA. en *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Colofón, S.A. DE C.V., México, D.F., 2008, p.114

¹⁴ Boaventura De Sousa Santos, *Una Epistemología del Sur: La Reinención del Conocimiento y la Emancipación Social*, Siglo XXI Editores, CLACSO, México, 2009, p.27

¹⁵ Boaventura citando a Ernest Nagel menciona las dificultades de aplicar el pensamiento científico clásico a las ciencias sociales “las ciencias sociales no disponen de teoría explicativas que les permitan abstraerse de lo real para después buscar en él, de modo metodológicamente controlado, la prueba adecuada; las ciencias sociales no pueden establecer leyes universales porque los fenómenos sociales son históricamente condicionados y culturalmente determinados; las ciencias sociales no pueden producir previsiones fiables porque los seres humanos modifican su comportamiento en función del conocimiento que sobre él se adquiere; los fenómenos sociales son de naturaleza subjetiva y como tal no se dejan captar por la objetividad del comportamiento; las ciencias sociales no son objetivas porque el científico social no puede liberarse, en el acto de la observación, de los valores que forman su práctica en general y, por lo tanto también su práctica como científico” Boaventura De Sousa Santos, *Una Epistemología del Sur: La Reinención del Conocimiento y la Emancipación Social*, Siglo XXI Editores, CLACSO, México, 2009, p.29

¹⁶ *Ibid.*, p 50

Tabla 1.

Paradigma Moderno o Dominante	Pensamiento sistémico o Paradigma emergente
Objetividad	Relatividad
Determinismo	Indeterminismo
Mecanicismo	Holismo
Cuantitativo	Cualitativo
Especialización	Interdisciplinaridad
linealidad	No-linealidad
racional	Intuitivo
Reducción	Complejidad
Eternidad	Historia
Reversibilidad	Irreversibilidad
Orden	Caos

Fuente: Basada en Fritjof Capra, *La Trama de la Vida*, Anagrama, España, 1998

PROBLEMÁTICA DEL CUERPO

Habiendo presentado un panorama general de las problemáticas del paradigma moderno, se puede abordar cómo estas lógicas han constituido una idea de lo que es el cuerpo. Esto para ver diferentes posturas críticas donde no es suficiente la explicación del cuerpo como un objeto mecánico, pues por un lado tiende a simplificar una gran cantidad de fenómenos, y por otro, no puede dar cuenta de lo que implica la experiencia de “ser un cuerpo”. En este punto se articula el paradigma moderno con la técnica de la percusión, pues las explicaciones técnicas en gran medida son explicaciones de cómo usar el cuerpo correctamente para tocar, y estas explicaciones se encuentran dentro de la forma “normal” de entender el cuerpo.

El cuerpo históricamente ha tendido a mantenerse en los dominios de las ciencias naturales, en la reflexión filosófica ha sido un tema poco tratado y se ha mantenido en un lugar marginal la reflexión profunda de éste en la mayoría de campos en los que juega un papel esencial (danza, música, teatro, deporte) “En ocasiones, da la impresión como si se hubiese actuado un tanto peyorativamente negando a lo corporal su correspondiente lugar en la historia”¹⁷. Pero esto es algo que está cambiando, cómo menciona Vilanou “no hay duda que una de las aportaciones historiográficas más recientes ha sido la recuperación del cuerpo”¹⁸

El interés sobre el cuerpo desde las ciencias humanas muestra el cuerpo como construcción social, como un discurso, y como una parte indisociable de la experiencia humana que se debe estudiar. Siguiendo estos cuestionamientos Vilanou traza un recorrido sobre cómo se ha transformado la forma de pensar el cuerpo.

En la modernidad se estableció el modelo de cuerpo-máquina, como el universo se consideraba un gran mecanismo, el cuerpo también se podía explicar cómo el conjunto de fluidos, músculos, articulaciones, donde mediante las leyes de la física, se resolvía su funcionamiento. Más adelante, con las máquinas a vapor se suma otra metáfora para hablar del cuerpo, el “motor” “El cuerpo humano, bajo la metáfora de la motorización adquiere una

¹⁷ Conrad Vilanou, La Configuración Postmoderna del cuerpo Humano, *Movimiento*, vol. VII, núm. 13, diciembre 2000, pp. 81-98, Escola de Educacao Física, Brasil, p.3

¹⁸ *Ibid.*, p.2

dimensión dinámica, es decir, transmite fuerza y movimiento”¹⁹ esta forma de pensar el cuerpo como generador de movimiento da paso al cuerpo como robot, es decir la idea de un centro de procesamiento (cerebro) que controla el mecanismo. Con la llegada de lo digital la idea de robot cambia a la de ciborg, y hace de nuestro cuerpo materia modificable más allá de las posibilidades biológicas naturales.

Estas formas de pensar el cuerpo están ligadas a los avances tecnológicos y formas de ver el mundo durante los últimos siglos, y todas funcionan bajo los parámetros del paradigma moderno. La idea que tenemos del cuerpo viene de disciplinas científicas como la anatomía, fisiología y biomecánica donde este es caracterizado cuantitativamente, y esta, es justo la problemática que han encontrado algunas disciplinas que trabajan con el cuerpo.

Floralinda García hace patente esto desde la fisioterapia. Ella menciona el reduccionismo que ha tenido el cuerpo en la ciencia clásica, y hace un llamado a repensar el cuerpo desde un nuevo paradigma²⁰

En la medicina actual, resultan clarísimas las consecuencias negativas de la visión reduccionista. El pensamiento médico, suscrito a la imagen cartesiana del cuerpo humano como un mecanismo de relojería, no puede entender muchas de las principales enfermedades crónicas presentes en el mundo de hoy; y aunque el propio Descartes reconoció que no podía llevar a término su filosofía científica, el método de razonamiento y el esquema general de la teoría sobre los fenómenos naturales han determinado el pensamiento científico de Occidente durante los últimos cuatro siglos.²¹

Floralinda toma enfoques emergente para empezar a abrir la discusión de cómo se piensa el cuerpo y el movimiento en la fisioterapia.

[la teoría del movimiento como sistema complejo] Esta teoría plantea una referencia para el movimiento corporal humano desde el concepto de sistema

¹⁹ Conrad Vilanou, La Configuración Postmoderna del cuerpo Humano, *Movimiento*, vol. VII, núm. 13, diciembre 2000, pp. 81-98, Escola de Educacao Física, Brasil, p.9

²⁰ Floralinda García Puello, Reflexiones en Torno al Movimiento Corporal Humano desde una Perspectiva Multidimensional y Compleja, *Ciencia e Innovación y Salud*, Universidad Simón Bolívar, Colombia, junio 2013, pp 78-91

²¹ *Ibíd.*, p.89

complejo, el cual pone de relieve la autoestructuración de un sistema con relación a niveles, subsistemas y componentes que establecen múltiples relaciones con grados de complejidad diferentes. Así se hace manifiesta la necesidad de recuperar la unidad preexistente a todo análisis científico. Necesidad ésta que no desprecia la subjetividad sino que, por el contrario, se afirma en la concepción unitaria de cuerpo y movimiento, así como de las polaridades tensión-relajación, parte-todo, movimiento-estatismo, emoción-acción, fuerza-suavidad, entre muchas otras, las cuales expresan el reconocimiento de los opuestos complementarios propuestos por Morin²²

Esta primera problemática, la visión mecánica del cuerpo, desemboca en una segunda problemática, que consiste en cómo esta forma en que se ha construido el cuerpo está ligada a prácticas y normativas. Es decir, el modelo mecánico del cuerpo no es solo una construcción teórica sin incidencia en la realidad, sino que es un fenómeno que acompaña a cómo es tratado el cuerpo prácticamente.

[Citando a Foucault] La unidad social parece más construible por la vía del poder que se ejerce sobre el cuerpo que por el consenso de las ideas: la gimnasia, los ejercicios de desarrollo muscular, la exaltación del cuerpo bello, el trabajo persistente, obstinado y meticuloso parece hacer del cuerpo el transmisor más eficiente de valores, consignas y controles sociales, y ni el cuerpo cotidiano ni el cuerpo que danza consiguen escapar de estas tensiones.²³

Esto recuerda que la idea de “paradigma” no solo es un modelo explicativo, sino que norma la práctica. Por esto la importancia de establecer el paradigma moderno no solo como corpus teórico, sino verlo dentro de un fenómeno en el que la teoría y la práctica son dos perspectivas del mismo. Lo que conducirá en el siguiente capítulo a encontrar la caracterización del cuerpo dentro del paradigma moderno en la técnica de la percusión como una normativa para la ejecución instrumental.

La tercera problemática notoria de la idea del cuerpo en el Paradigma Moderno es que la experiencia propia o subjetiva del cuerpo no tiene valor. Uno, porque la experiencia subjetiva

²² *Ibid.*, p.88

²³ Islas, H (compiladora). *De la Historia al Cuerpo y del Cuerpo a la Danza*, Coneculta, México D.F. 2001.

no puede ser medida y por lo tanto es un fenómeno que queda fuera de las posibilidades de observación objetiva. Y dos, si el cuerpo trabaja como un conjunto de sensores que toman los datos del mundo para luego ser procesados por el cerebro, pero este proceso no es fiable y las sensaciones no corresponden con el mundo objetivo, entonces la experiencia corporal toma un carácter secundario. Esto pone en una situación contradictoria la experiencia corporal, pues por un lado es la única forma de contacto con el mundo, pero por otra es imprecisa y no puede dar cuenta del mundo objetivamente.

El estudio del movimiento corporal humano no puede homologarse con el estudio del “hombre máquina”, conformado por palancas, huesos y músculos. Pues, esta forma de alineación produce un hombre extraño ante su propio cuerpo y su capacidad fisiocinética²⁴

Entre las diversas propuestas que buscan franquear las problemáticas que se encuentran en el paradigma moderno, hay un enfoque que ataca contundentemente los problemas principales, y propone unos lineamientos que claramente lo demarcan de este. El término “4E Cognitive Science”²⁵ que se acuña para denominar una orientación teórica basada en 4 principios²⁶ guía, que permite una diversidad de temas de estudio, ilustra las diferencias principales entre los dos paradigmas. Estos principios son:

Cognición corporizada: decir que la cognición es corporizada implica que los procesos mentales, las ideas, pensamientos etc. están relacionados a un ser viviente en su totalidad. Es decir, la cognición no es una propiedad exclusiva del cerebro, sino que está integrada al cuerpo. El resultado de esto es retomar el cuerpo y su relación con lo mental. Lo corporal y lo mental como aspectos de un mismo proceso, temáticas que habían mantenido poco diálogo en el paradigma moderno.

²⁴ Floralinda García Puello, Reflexiones en Torno al Movimiento Corporal Humano desde una Perspectiva Multidimensional y Compleja, *Ciencia e Innovación y Salud*, Universidad Simón Bolívar, Colombia, junio 2013, p. 79

²⁵ Andrea Schiavio, Dylan van der Schyff, 4E Music Pedagogy and the Principles of Self-Organization, *Behavioral sciences*, 9 August 2018

²⁶ Los cuatro principios que dan el nombre 4E porque cada uno empieza con la letra E.son: Embodied (corporizada), Embedded (incrustada), Extended (extendida), Enactive (enactiva).

Cognition cannot be fully described in terms of abstract mental processes (i.e., in terms of representations). Rather, it must involve the entire body of the living system (brain and body).²⁷

Cognición incrustada: si en el paradigma moderno la cognición era un proceso individual del sujeto que podía ser independiente de su cuerpo, de los demás, y del mundo, en la “4E cognition” además de estar ligada al cuerpo como se mencionó en el punto anterior, también es un fenómeno que está incrustado en el medio en el que se encuentra un ser vivo, es decir es un proceso que no se puede dar, no solo sin un cuerpo, sino también sin un medio.

Cognition is not an isolated event separated from the agent’s ecological niche. Instead, it displays layers of co-determination with physical, social, and cultural aspects of the world.²⁸

Cognición extendida: la cognición no está apresada en lo llamado biológico (cerebros, personas, etc.) es un proceso en el que participa el medio tanto biológico como no biológico, es decir el mundo inanimado (herramientas) es considerado como parte integral de esta.

Cognition is often offloaded into biological beings and non-biological devices to serve a variety of functions that would be impossible (or too difficult) to be achieved by only relying on the agent’s own mental processes.²⁹

Cognición enactiva: la cognición es un proceso que tiene sentido para un ser que está comprometido en una situación que le es significativa, que además no es un proceso causal y neutral entre la mente, el cuerpo y las cosas, sino que es un fenómeno en el que están involucrados y en el que se transforman interdependientemente.

²⁷ [La cognición no puede ser completamente descrita en términos de procesos mentales abstractos (representaciones). Debe incorporar el cuerpo entero del Sistema vivo.] Traducción personal de, Andrea Schiavio, Dylan van der Schyff, 4E Music Pedagogy and the Principles of Self-Organization, *Behavioral sciences*, 9 August 2018, p.2

²⁸ [La cognición no es un evento aislado separado del nicho ecológico del agente, al contrario, esta despliega capas de co-determinación con los aspectos físicos, sociales y culturales del mundo.] Traducción personal de, *Ibid.*

²⁹ [La cognición es asistida frecuentemente por seres biológicos y artefactos no biológicos para la realización de una variedad de funciones que serían imposibles (o muy difícil) de lograr valiéndose únicamente del proceso mental del agente.] traducción personal de, Andrea Schiavio, Dylan van der Schyff, 4E Music Pedagogy and the Principles of Self-Organization, *Behavioral sciences*, 9 August 2018, p.2

Cognition is conceived of as the set of meaningful relationships determined by an adaptive two-way exchange between the biological and phenomenological complexity of living creatures and the environments they inhabit and actively shape.³⁰

Estos puntos serán desarrollados más adelante mediante la fenomenología, pues son fundamentales para lograr un cambio en la concepción arraigada del cuerpo que caracteriza el paradigma moderno, pero antes, veamos la técnica de la percusión.

³⁰ [La cognición es concebida como el conjunto de relaciones significativas determinadas mediante un intercambio adaptativo en dos direcciones entre lo biológico, la complejidad fenomenológica de las creaturas vivientes y el entorno que habitan y activamente moldean.] traducción personal de, *Ibid.*

LA TÉCNICA DE LA PERCUSIÓN Y EL PARADIGMA MODERNO

En el primer capítulo se expusieron unas problemáticas generales y una tensión conceptual entre formas de explicar el mundo. En el capítulo siguiente se abordó cómo el “paradigma moderno” tiene una forma general de concebir el cuerpo que es transversal a diversas disciplinas. Ahora, mediante el cuerpo y su funcionamiento como tema central de la técnica instrumental, se pueden articular las problemáticas vistas con la forma como se concibe la técnica.

Dentro de las múltiples acepciones o temáticas que engloba la técnica, este trabajo se interesa en abordarla como un discurso sobre cómo se debe tocar. Es decir, las explicaciones, conceptos, y teorizaciones, acerca de cómo se deben ejecutar los recursos técnicos del instrumento (golpes simples, golpes alternados, *paradiddles*, etc.); lo que remite directamente al cuerpo y su funcionamiento, por ejemplo, la posición de las manos y el cuerpo, y la forma en que deben moverse o no, etc.

Este discurso técnico situado en la academia es una parte importante del estudio del instrumento, y tiene relevancia pues es el que guía el estudio y la ejecución instrumental. Esto se puede ver en diferentes aspectos, ya sea en un determinado agarre, en el movimiento para tocar, en la postura frente al instrumento, etc. Por esto la técnica es un tema de gran interés pedagógico, especialmente si se indaga cómo está constituida, cuáles son sus conceptos, ideas, y suposiciones, pues la técnica es fundamental en la enseñanza académica del instrumento. El discurso técnico se puede encontrar en el medio académico de diferentes formas. Una mediante la interacción personal, ya sea en la clase cuando el profesor explica al alumno cómo tocar, o entre compañeros hablando al respecto, es decir, consiste en las ideas personales o de una comunidad que son operantes pero no están registradas metódicamente. La otra forma en que encontramos aserciones sobre la técnica es en el registro bibliográfico, ya sea métodos, libros, artículos entre otros.

Este capítulo se centra principalmente en el registro bibliográfico, esto debido a que es una fuente tangible donde se habla de la técnica, pero también porque hay métodos y libros que son usados de manera estándar en la mayoría de escuelas de música como material básico

para la enseñanza. En estos se encuentran, por un lado, recopilaciones de ejercicios, estudios, obras, y por otro, explicaciones sobre cómo tocar. En estos libros se puede encontrar un panorama general de cómo se ha constituido un discurso de la técnica de la percusión.

Para revisar cómo se aborda la técnica, tomé algunos de los libros y métodos usados comúnmente en la enseñanza de la percusión, buscando variedad en cuanto país de publicación, instrumento, y autor, para tener una muestra amplia de las explicaciones técnicas. Con esta bibliografía indagué por cómo explica la ejecución, el cuerpo, y el movimiento, para así poner en evidencia las problemáticas relacionadas al paradigma moderno. La bibliografía revisada fue:

Leigh Howard Stevens - *Method of Movement for Marimba*

Gary Burton - *Four Mallet Studies*

Nancy Zeltsman - *Four-Mallet Marimba Playing*

Yukio Imamura y Yasushi Tsukada - *Método para Instrumentos de Percusión*

Saul Goodman - *Modern Method for Timpani*

Michell Peters Fundamental - *Method for Timpani*

Morris Goldenberg - *Modern Scholl for Snare Drum*

Jan Pustjens - *Snare Drum Workout Book*

Jacques Delecluze- *Méthode de Caisse-Claire*

Tabla 2.

	Agarre	Posición	Golpe	Tensión y relajación	Metáforas
Leigh Howard Stevens, <i>Method of Movement for Marimba</i>	Explica detalladamente con que dedos y de qué forma se	Parte de una posición base. Asigna funciones a diferentes partes del	Golpe pistón, Torque de muñeca y antebrazo: el eje de rotación	Los dedos deben estar relajados en el agarre. Parar el estudio y	Rotación como el movimiento de girar un bombillo, Movimiento de girar una chapa.

	<p>agarra la baqueta. Las baquetas más que ser agarradas cuelgan.</p>	<p>cuerpo según generen el movimiento, o posicionen el cuerpo.</p>	<p>es la baqueta que no toca. Muñeca y dedos: los dedos ayudan a la muñeca a realizar el golpe.</p>	<p>volver a la posición base cuando se sienta la más mínima tensión.</p>	
<p>Gary Burton, <i>Four Mallets Studies</i></p>	<p>Explica mediante la posición que deben tener las baquetas, y mediante fotos: en la mano derecha una apertura de 90 grados, la mano izquierda “de la manera habitual” dedo índice entre las dos baquetas y baqueta externa sobre la baqueta interna.</p>	<p>Muñeca centrada para evitar movimiento desperdiciado. Dedos para cambiar apertura.</p>	<p>Movimiento similar al de 2 baquetas, pero con menos movimiento de brazo y más control de muñeca y dedos. Uso de muñeca y dedos al tocar. Movimiento arriba y abajo.</p>	<p>Relajación total para tener flexibilidad y libertad de movimiento. Evitar cualquier tensión.</p>	<p>La baqueta externa rueda sobre la interna que permanece casi inmóvil.</p>
<p>Nancy Zeltsman, <i>Four-Mallet Marimba Playing</i></p>	<p>Explica qué dedos y de qué forma se agarran las baquetas. El agarre consiste en fuerzas que se compensan, cuarto y quinto dedo cierran y primero y segundo abren.</p>	<p>Posición básica, peso repartido entre los pies, posición derecha y encuadrada frente a la marimba. Baquetas cerca al teclado. Posición en V invertida de las baquetas que se mantiene desplazamiento o con los pies</p>	<p>Movimiento arriba-abajo desde la muñeca. Pivote sobre la baqueta estacionaria que no toca. El pulgar puede apoyar el ataque. Para tocar más fuerte se puede agregar el brazo o espalda al tocar.</p>	<p>Los dedos aprietan para tener balance, es una presión que se aprende a controlar. Los brazos deben estar muy relajados, brazos, codo, muñeca. Tensión para detener la baqueta cerca al teclado.</p>	<p>Imaginar que el golpe viene del nudillo. Imaginar que el golpe va a lo profundo de la tecla. Imaginar una frase completa desde un único movimiento de brazo.</p>

<p>Saul Goodman, <i>Modern Method for Timpani</i></p>	<p>Explica qué dedos y de qué forma se agarran las baquetas. Pide imitar las imágenes del libro.</p>	<p>Posición de pie, línea media del cuerpo frente al punto donde se unen los timbales. Se debe buscar una posición natural que permita libertad de movimiento. Cambio de timbal desde la cintura. Cambiar posición para tocar más fuerte: cambia posición básica de las manos.</p>	<p>Movimiento de muñeca y dedos. Dedos hacen fuerza en el golpe. Muñeca envía la baqueta hacia el timbal, después la devuelve. Los antebrazos ayudan al redoble en dinámicas <i>Forte</i></p>	<p>Dedos aprietan la baqueta en el agarre para que esté segura. Dedos imprimen fuerza al golpear para ayudar a que la baqueta retorne. Diferencia de presión en el agarre para el <i>staccato</i>.</p>	<p>Se debe sentir libertad de movimiento. Diferente presión en los dedos para tipos de golpe.</p>
<p>Mitchell Peters, <i>Fundamental Method for Timpani</i></p>	<p>Explica qué dedos y de qué forma se agarran las baquetas. La baqueta se sostiene entre el índice, pulgar, y dedo corazón.</p>	<p>Ubicar la baqueta paralela al parche, con la muñeca y antebrazo subir la baqueta en línea recta unos 30 cm, cada baqueta en la misma posición (trabajar la independencia de dedos, para después incorporar muñeca) y después antebrazo para <i>crescendo</i>. Cruce, movimiento paralelo al parche,</p>	<p>Desde el punto de inicio dejar caer la baqueta y seguir el movimiento con la muñeca y antebrazo, movimiento de la mano es arriba-abajo. Rotar el antebrazo desde la muñeca. Uso de los dedos, firmeza del fulcro como resorte entre el empuje y cierre del dedo medio. El rebote natural</p>	<p>La mayor resonancia se logra mediante la relajación del agarre y movimiento. Mantener un agarre flojo y relajado. Aprender a modular la fuerza según la articulación requerida.</p>	<p>Anticipar los movimientos mentalmente. Desarrollar una sensibilidad sobre la relación de las diferentes variables, tensión del parche, velocidad, presión del agarre, baqueta. El fulcro puede variar, desde el agarre o desde la muñeca.</p>

		rotación y translación.	acompañado por los dedos.		
Yukio Imamura, <i>Método para Instrumentos de Percusión</i>	Poner la baqueta entre pulgar e índice y hacer un poco de presión, los demás dedos se posan en la baqueta.	Instrumento centrado al frente y debajo del ombligo, codos a un puño de distancia del tronco, hombros, columna, y cabeza derechos. No mover tanto los brazos, tocar desde las muñecas. Las baquetas suben aproximadamente 20 cm máximo.	Dedos apoyan el movimiento de la baqueta. Tocar naturalmente (como movimiento diario) Mantener derecho el antebrazo, desde la muñeca subir la mano y abrir los dedos, bajar la mano y al tocar cerrar los dedos para regresar a la posición inicial. Movimiento de arriba a abajo, no hacia los lados.	La posición debe ser relajada, evitar la tensión, tocar sin rigidez, estar cómodo, solo se pone fuerza cuando se toca el parche. Relajar brazos y hombros.	En velocidades moderadas acompañar los golpes con un movimiento similar los maratonistas que corren y mueven los brazos, sin exagerar.
Morris Goldenberg, <i>Modern School for Snare Drum</i>	Descriptions definition and sketches are purposely omitted.... because of the author's awareness of differing, though equally valid methods of teaching the rudiments [descripciones, definiciones y esquemas fueron intencionalmente omitidos..... debido al conocimiento del autor de distintos pero igualmente válidos, métodos para la enseñanza de los rudimentos.] ³¹				
Jan Pustjens, <i>Snare Drum Workout Book</i>	No menciona.	No olvidar comprobar las posiciones de las manos y cuerpo al tocar.	Movimiento continuo de las muñecas. Cuando vayamos a un tiempo rápido hay que tener en cuenta que otros grupos musculares, como los dedos, deben	No menciona.	Fortalecer y flexibilizar la muñeca.

³¹ Traducción personal de, Morris Goldenberg. *Modern Scholl for Snare Drum*, Chappell/intersong, U.S.A. 1995., p. 2

			estar involucrados aparte de las muñecas.		
Jacques Delecluze, Método de Caja-Clara	No hay descripción, imagen de ejemplo.	Caja a la altura de la cintura para obtener posición natural de los brazos. Codo separado del cuerpo	Precisión y ligereza en el golpe. No asociar el antebrazo en el ejercicio de muñeca. <i>Piano:</i> movimiento de muñeca mínimo y ligero. <i>Crescendo:</i> se agranda el movimiento de las muñecas.	Cuidar la flexibilidad y relajación de las muñecas.	Entrenar las muñecas mediante un esfuerzo muscular, aflojamiento de las muñecas. En golpes dobles, el movimiento de muñeca de corchea simple, debe ser el mismo al de semicorcheas con dobles.

En la tabla anterior se extraen ideas relevantes y características de los métodos mencionados respecto a las explicaciones técnicas (cómo se debe sostener la baqueta, cuál es la posición para tocar, cómo tocar etc.), para puntualizar las temáticas que se criticarán más adelante.

El grupo de métodos seleccionados está conformado por textos de diferentes instrumentos para dar un panorama amplio de cómo se aborda la técnica en diferentes instrumentos, y mostrar que la perspectiva naturalista es común en la concepción académica de la técnica. Esto también responde a que en los instrumentos de percusión tocados con baqueta (los que se ven en este caso, Marimba, vibráfono, tambor, timbales) no hay una diferenciación marcada en la parte técnica, por el contrario, se tiende a pensar que el mecanismo base se aplica y adapta a los diferentes instrumentos, es común escuchar que el tambor es la base técnica de la percusión con baquetas. Siguiendo esta misma línea, la labor de un percusionista sinfónico es desenvolverse en un variado grupo de instrumentos, y se puede ver en los programas universitarios que el perfil del percusionista consiste en ser competente al menos en tambor, timbales, Xilófono, marimba, vibráfono, multipercusión. Es por esto que en esta investigación se habla de la técnica de una manera general, que abarca a los diferentes

instrumentos de percusión con baqueta, porque las explicaciones técnicas comparten los mismos fundamentos.

Siendo los métodos una de las principales formas de obtener información sobre los aspectos técnicos, se podría esperar encontrar en estos una discusión abundante y exhaustiva del tema. Por el contrario, lo que se ve es que en general la extensión dedicada a la técnica es corta y tiene un carácter más descriptivo que crítico. Este es un punto importante a resaltar, en los métodos no se encuentra una discusión filosófico-epistemológica sobre la técnica, se responde muy rápido a la pregunta de qué es la técnica, poniendo un modelo base y hablando de una adaptación personal, o pasando al resultado sonoro, pero no se discute cuáles son los supuestos de la técnica, no se cuestionan sus contradicciones, más bien se repiten unos temas que parecen axiomáticos, pues pocas veces son justificados.

En los primeros capítulos se habló del paradigma moderno y cómo este tiene una forma de explicar el mundo. Respecto al cuerpo, este se explica desde la anatomía, biología, fisiología, etc. que finalmente es una aplicación de la física y química. En la revisión de los métodos se pueden encontrar que las explicaciones se dan en esos términos. El caso más notorio se encuentra en *Método del Movimiento para Marimba* de Leigh Howard Stevens, donde el autor explica la forma de tocar con un claro carácter científico, constantemente hablando en términos cuantitativos de ángulos, ejes, distancias. En menor medida se puede encontrar esta forma de explicar en *Método para Instrumentos de Percusión* de Yukio Imamura donde describe mediante centímetros la posición que debe tener la baqueta respecto al parche en ciertos ejercicios. Igualmente, en los demás métodos se pueden encontrar menciones que hacen referencia a explicaciones fiscalistas. Los ejemplos anteriores son una muestra evidente de la objetivación del cuerpo, pero hay otras temáticas que son estructurales donde también está presente de manera sutil. La primera de estas es la división del cuerpo en partes. En todos los métodos se puede encontrar que al hablar de la acción de tocar esta se asocia a las manos, dedos, antebrazo y brazo. Cuando se mencionan las piernas, espalda, cabeza u otras partes del cuerpo es para hablar de tener una posición correcta o para desplazarse, considerándolo como otra función diferente a la acción de tocar. Ya ahí hay una distinción desde el cuerpo y su clasificación anatómica, ¿Por qué asignar la función de tocar solamente a los brazos? Es evidente que se mueven al tocar, pero hacer ese recorte, y

seccionar el cuerpo por una descripción anatómica que se basa en una división osteológica, es una simplificación de la acción. Es una simplificación porque solo describe el comportamiento físico del cuerpo y no toma en cuenta lo que se requiere para realizar la acción. Esto se puede ver en el movimiento de muñeca, donde en la mayoría de los métodos se menciona explícitamente que no se involucre el antebrazo o brazo, y de hacerse, que sea para golpes especiales. Es decir, el movimiento de muñeca es un mecanismo básico al que se le pueden sumar otros movimientos, como el movimiento de los dedos, antebrazo, brazo, pero nuevamente ¿se puede encontrar esta división en el funcionamiento del cuerpo? ¿puede un movimiento o parte del cuerpo ser independiente de otro? Además de dividir el cuerpo respecto a la anatomía, el funcionamiento se toma como un modelo físico. Por ejemplo, tocar “arriba-abajo”, que es una descripción común en los diferentes métodos es una expresión muy general, eso sumado a dividir el funcionamiento por articulaciones, da como resultado la idea que el cuerpo funciona por partes que suman sus acciones para ejecutar los movimientos. Esto es, como se dijo antes, una simplificación del movimiento, basta ver a un músico tocando, o el propio cuerpo para notar que esta forma de explicar es muy pobre, o al contrario, ver el resultado motor de los robots que tradicionalmente se han concebido desde esta división de partes con diferentes funciones. Resumiendo, la perspectiva del paradigma moderno se puede encontrar en las explicaciones técnicas y asunciones básicas de los métodos revisados. El movimiento de muñeca es un claro ejemplo de esto, así como la explicación “arriba-abajo” del movimiento y la división de funciones en el cuerpo según la acción. Además de encontrar puntos comunes en lo que se dice, también hay coincidencias en temas que no se tratan en el paradigma moderno, esto es, la experiencia personal. Sí se encuentran menciones sobre tener una posición cómoda, tener un movimiento natural, evitar la tensión y estar relajado. Pero no se profundiza a qué se hace referencia cuando se habla de una posición cómoda o movimiento natural ni cómo se logra, igualmente cuando se habla de evitar la tensión y buscar estar relajado. Estas son temáticas que se mencionan como importantes pero que quedan en el aire. Siendo la técnica el campo donde se estudia la ejecución instrumental, se esperaría una mayor atención a estos temas.

Cualquier músico experimentado podrá objetar que las descripciones en los métodos son solo una guía, por lo que no se está criticando la técnica en sí, sino la metodología o forma

de explicar registrada en un libro. Aunque esa apreciación es correcta, no se puede negar que la forma en que los métodos explican la técnica, justamente por ser una guía tiene un papel importante en como se ve y se explica la técnica, y que hay una forma comúnmente aceptada de cómo se debe tocar que concuerda con las explicaciones de estos. Esto se puede inferir de la revisión de los métodos, donde hay regularidades que son comunes a todos. Por esto es relevante este enfoque, para evidenciar que hay una perspectiva común a la explicación técnica, y que esta se basa en una visión naturalista del mundo. Esto es pasar de ver la técnica como entrenamiento, a verla como un campo teórico en construcción que está en diálogo con las maneras personales de tocar, así como también con una visión general del mundo.

Los Dogmas de la Técnica

Tras revisar los métodos, se pueden sintetizar ciertas temáticas recurrentes que son tomadas como fundamentos incuestionables, y que han sido la base de una forma de enseñanza “ortodoxa” del instrumento. Específicamente en la educación universitaria, se puede encontrar que han sido acogidos como las directrices en la enseñanza del instrumento, y que precisamente se han ganado ese lugar por funcionar bajo una lógica científica que los valida como conocimiento. Pero habiendo visto la problemática del paradigma moderno, estas temáticas pueden ser problematizadas tomándolas como dogmas o mitos que imponen una forma de tocar el instrumento, en donde el cuerpo es un mecanismo que funciona bajo las leyes de la física.

Búsqueda de un Modelo

La principal metodología que se puede encontrar es la exposición de un modelo que el estudiante debe reproducir, ya sea del movimiento, de la posición, del agarre. Es decir, se parte de una configuración base que cada persona intenta imitar (en el mejor de los casos adaptándolo a sus características). En el agarre se explica la posición de la mano, y los dedos que deben sostener la baqueta, en la forma de tocar se explica el movimiento para producir

el golpe, etc. El problema de esto es que al establecer una forma de tocar desde una “explicación formal” se corre el riesgo de tomar esta como un modelo ideal de cómo se debe tocar, esto limita una experimentación de las posibles formas de ejecución, pues si hay un modelo el objetivo de la técnica sería alcanzarlo.

Constancia

Constancia, simetría, regularidad, uniformidad, estas propiedades que recuerdan a la física teórica donde un objeto se mueve uniformemente en un vacío perfecto, son usadas para describir los movimientos y posiciones correctas. El movimiento de la baqueta y el cuerpo como un recorrido ideal que mantiene constante su velocidad y trayectoria, y que se repite con precisión mecánica. La posición que busca repartir simétricamente a los brazos el peso y fuerza para lograr un equilibrio ideal del cuerpo. Todo esto ubica el cuerpo como objeto mecánico que busca la uniformidad y precisión como modelo para una técnica correcta.

Explicación Formal

La perspectiva naturalista explica la manera básica de tocar mediante una descripción desde la forma (es decir con qué partes del cuerpo y de qué manera se debe realizar el agarre o un movimiento), por ejemplo:

Slip the shaft of a mallet between fingers 2 and 3. Rest it on the second joint of the third finger. Now curl fingers 3 and 4 around the shaft until the tip of the fingers just touch the section of palm near the base of the fingers. Adjust the length of the mallet so that only 1/8th of an inch protrudes beyond the third section of the fourth finger. The shaft of the mallet should touch the second finger in its first section, closer to the second joint than the first. ³²

³² [deslice el mango de la baqueta entre los dedos 2 y 3. Descanse la baqueta sobre la segunda articulación del tercer dedo. Ahora curve los dedos 3 y 4 alrededor del mango hasta que la punta de los dedos toque la sección de la palma cercana a la base de los dedos. Ajuste la longitud de la baqueta para que solo 1/8 de pulgada sobresalga más allá de la tercera sección del cuarto dedo, el mango de la baqueta debe tocar el segundo dedo en su primera sección, más cerca a la segunda articulación que a la primera.] Traducción personal de, Leigh Howard Stevens, *Method of Movement for Marimba*, Leigh Howard Stevens copyright, 2000, U.S.A., p.10

Es decir, desde las características físicas visibles de una acción se describe el modelo que se busca. Esta forma de describir se centra en el resultado final, especialmente de una manera gráfica. Hay dos críticas para la explicación formal; una, es propensa a explicar un movimiento desde el resultado visible, es decir, si la muñeca sube y baja se considera como eso, y no como el resultado de un funcionamiento, lo que lleva al segundo punto; en la explicación formal no se toma en cuenta (o muy poco) la experiencia corporal más que para sugerir tocar relajado y sin tensión.

Acción Localizada

Ya se mencionó en el punto anterior que la principal forma de explicación se basa en la parte visible de la acción. Ver el antebrazo quieto y la mano en movimiento por ejemplo, llevaría a una explicación “mueva la muñeca mientras el antebrazo permanece inmóvil” esta explicación no tiene en cuenta que la experiencia del cuerpo al intentar realizar esa acción no es directa ni se concentra en esas partes, y aunque solo sea una descripción que no excluye pensar cómo se lleva a cabo el movimiento, sí dirige la atención a esas partes. Esto también es una de las consecuencias de la separación anatómica del cuerpo, además de separar en segmentos el cuerpo también separa sus acciones, dando la idea que la acción de una parte del cuerpo está ubicada en la parte misma.

Dilema Experto-Principiante

La búsqueda de un modelo, la constancia, la explicación formal, y la acción localizada, conforman la mayor parte de las explicaciones técnicas. Estas explicaciones parten de la acción ya terminada, es decir, alguien con destreza en el instrumento explica la forma como se ejecuta el movimiento. El pensamiento objetivo permite pensar que, si esa persona realiza una descripción correcta, esa información puede ser tomada y aplicada por un estudiante. Esto es nuevamente una objetivación del funcionamiento del cuerpo, no hay explicaciones adecuadas que garanticen que se realice la acción deseada. Esto porque el alumno tiene que desentrañar esa explicación desde el movimiento de su cuerpo, tiene que interpretar, igual que el que formuló la explicación. Esto muestra un enfoque objetivista donde se privilegia la explicación formal, como una información sobre el funcionamiento del cuerpo que solo debe ser aplicada.

Tensión y Relajación

La tensión y relajación son conceptos que se usan comúnmente, y es interesante que remiten a la sensación en el momento de tocar, aunque son usados coloquialmente y no se ahonda en estos. Dentro del discurso común de la enseñanza se recomienda buscar la relajación y evitar la tensión al tocar, que es algo que el músico debe encontrar desde su propia sensación del cuerpo. Al reflexionar sobre estos conceptos se encuentra que se usan como un convencionalismo, pues en realidad su sentido es vago. Esto se ve en los métodos “So, I caution the student to scrutinize his practice habits carefully to avoid even the slightest tension or tightness”³³, donde se menciona, pero no especifica qué es a lo que se refiere con tensión y relajación. El sentido común que se le da a la tensión es un esfuerzo más allá del necesario para la actividad que se realiza, un sobreesfuerzo que puede ser evitado, básicamente una forma inadecuada de tocar, por lo que enfáticamente debe ser evitada.

Respecto a la relajación, si la tensión debe ser evitada, la relajación se considera el estado que se debería tener para tocar, que consistiría en mantener una actividad muscular apropiada, movimientos flexibles, no hacer más del esfuerzo muscular necesario “Total relaxation is important to all areas of mallet playing, but specially so to four mallet playing.”³⁴

Estos sentidos que tienen la tensión y la relajación son los mismos que se usan comúnmente en la vida diaria, la tensión como un malestar y la relajación como placidez. La problemática surge porque esta manera común de pensar demuestra un prejuicio, pues estos términos fuera del lenguaje habitual refieren a mecanismos de funcionamiento del cuerpo, la contracción y distensión muscular son inherentes al cuerpo, por lo que pueden entrar en conflicto estas dos formas de tratar estos conceptos.

Esto se hace problemático cuando se pregunta por el funcionamiento del cuerpo al tocar, pues es de conocimiento de general que el cuerpo funciona mediante la acción de los músculos, es decir mediante la tensión y relajación de estos. Si la biomecánica hace de la

³³[Yo advierto al estudiante que verifique cuidadosamente sus hábitos de estudio para evitar hasta la más mínima tensión o rigidez.] Traducción personal de, Gary Burton, *Four Mallet Studies*, Creative Music, U.S.A, Copyright 1995, p.6

³⁴[La relajación total es importante en todas las áreas de ejecución con baquetas, esto especialmente aplica a la ejecución con cuatro baquetas.] Traducción personal de, *Ibid.*, p.7

tensión un elemento indispensable, pero el sentido común pide que se evite cualquier tipo de tensión, es evidente que hay una contradicción. Igualmente, respecto a la relajación, ¿cómo es posible tocar si muscularmente la relajación por sí sola no produce movimiento? El movimiento es el resultado de la contracción y distensión muscular, es decir de la alternancia de tensión y relajación en nuestro cuerpo. Biomecánicamente se clasifica esta alternancia según funciones: músculos Flexores-extensores-directores- reguladores-depuradores³⁵, que muestra la variedad de formas en que el juego contracción-descontracción es lo que mantiene el cuerpo activo.

El Agarre

Este consiste en la forma como se sujeta la baqueta (idea común a los diferentes instrumentos de percusión), para esto hay innumerables propuestas para hacerlo, pero en general comparten una idea base donde hay un punto de agarre que es el eje sobre el cual rota la baqueta. Este agarre se toma como una configuración de la mano que permite la adecuada ejecución, donde el punto, o los puntos de agarre son invariables, el agarre se ve como una posición de la mano que se mantiene mientras se realizan otros movimientos. En el agarre a dos baquetas se piensan los dedos que no mantienen la “pinza”³⁶ como móviles y que acompañan el movimiento de la baqueta mientras la pinza se mantiene a través del movimiento. En los agarres a cuatro baquetas, donde el rebote y movimiento de la baqueta independiente de los dedos y mano es mucho menor, la configuración o posición de la mano se considera fija, o no se considera siquiera. Estos puntos de agarre (pinza) o apoyo pueden cambiar, de una falange a otra, de un dedo a otro (alemán agarre con el corazón y el pulgar, francés: índice y pulgar etc) en lo que se han denominado escuelas o formas de agarre. O también como cambios de posición, por ejemplo, en el agarre a cuatro baquetas las posiciones de los diferentes intervalos.

Esto comporta ciertas problemáticas, una se refiere a pensar el agarre como una configuración fija de la mano, o de parte de ella, el agarre sería una serie de posiciones entre

³⁵ Aníbal Repetto. *Bases Biomecánicas para el Análisis del movimiento Humano* (Edición de CD-ROM), Bs.As, Argentina, 2005. Capítulo 3.

³⁶ Forma común de llamar el punto principal donde los dedos sostienen la baqueta.

las cuales se pasa de una a otra según la necesidad. La otra problemática consiste en tomar el agarre de manera puntual, es decir, simplificar la forma de sostener la baqueta a un punto de fuerza inmóvil dentro de una posición, lo que lleva a una última problemática. Esta consiste en pensar el agarre como una sujeción de la baqueta entre dos o más dedos, y que esa sujeción es independiente del movimiento, golpe u otra actividad que lleve el resto del cuerpo.

La Posición, Movimiento/Quietud

La posición en una enseñanza estricta es una de las primeras ideas que se adquiere. Esto consiste en categorizar la disposición espacial como una configuración corporal desde la que se produce el movimiento. Esto suena como una descripción adecuada de lo que pasa al momento de tocar, pero el problema surge en cómo se toman estas posiciones, ¿qué genera el movimiento?, ¿qué se mueve?, etc. La explicación tradicional divide el cuerpo en ciertas partes para explicar la posición y el movimiento, por ejemplo Stevens dice:

The broad responsibilities are divided as follows:

1. The feet, legs, and lower torso deliver the upper torso and arms to the correct basic area of the keyboard. This lower part of the body also adjusts the angle of the upper torso to the keyboard.
2. The arms move the hands horizontally across the length and width of the keyboard (shifts). When the arms are delivering the hands across the width of the keyboard, they may also legitimately make small vertical adjustments to compensate for the different heights of the natural and accidental keyboards.
3. The wrist supply the basic motive power to accelerate the mallet heads to the bars. The wrist is also capable of making horizontal adjustments.
4. The fingers adjust the interval spread and are also capable of making mallet acceleration adjustments ³⁷

³⁷ [ampliamente las funciones son divididas así:

Se puede ver que el funcionamiento del cuerpo al tocar se divide en dos tipos de acciones: posicionamiento y golpe, y que cada parte del cuerpo lleva a cabo alguna de estas funciones, pies y piernas posicionan el tronco, los brazos posicionan las manos, y las muñecas y dedos se encargan de realizar el golpe. La diferenciación entre funciones es clara “Participation of a large muscle set in the task of a smaller muscle set is harmful, e.g., the arm should not contribute to the vertical acceleration of the mallet heads, and the legs should not make small horizontal adjustments that could be more easily negotiated by the arms.”³⁸ Lo que también es una separación de las partes del cuerpo según su función, donde subyace una idea de partes que se mueven/partes que no se mueven, partes activas/partes inactivas, movimiento/quietud.

El Golpe, Movimiento de Muñeca

El movimiento de muñeca es una de las principales formas de explicar la forma de ejecutar los instrumentos de percusión. Al igual que la tensión y relajación, es una herramienta que se ha consolidado de forma intuitiva, pues al examinarlo se evidencian sus inconsistencias. El movimiento de muñeca se explica como un movimiento de arriba-abajo, lo cual es problemático pues no hay un punto de referencia claro para esto. Y no hay un punto de referencia claro porque el movimiento de muñeca tampoco es un término claro, pues ¿es la muñeca o la mano la que se mueve?, ¿Cómo está involucrado el brazo y resto del cuerpo? ¿cómo se decide cual es la referencia para clasificar un movimiento para decir que es de muñeca? Cuando se hacen preguntas puntuales se ve que el movimiento de muñeca es un convencionalismo que no responde a parámetros anatómicos ni perceptivos, más bien se basa en la idea de un modelo simplificado del movimiento, donde se puede ver la separación del

1. Los pies, piernas, y torso bajo, llevan el torso alto y brazos al área correcta del teclado, estas partes también ajustan el ángulo del torso alto en relación al teclado

2. Los brazos mueven las manos horizontalmente a través de la longitud del teclado (cambios). Cuando los brazos llevan las manos a través del teclado, ellos también pueden realizar pequeños ajustes verticales para compensar la diferencia de altura de las teclas accidentales.

3. La muñeca proporciona el poder motor principal para acelerar la cabeza de la baqueta hacia la tecla. La muñeca también es capaz de realizar ajustes horizontales

4. Los dedos ajustan la apertura del intervalo y son capaces de hacer ajustes a la aceleración de la baqueta.] Traducción personal de, Leigh Howard Stevens. *Method of Movement for Marimba*, Leigh Howard Stevens copyright, U.S.A., 2000, p.7

³⁸ [La participación de un músculo grande en la tarea de un músculo pequeño es dañina, el brazo no debe contribuir a la aceleración vertical de la baqueta, y las piernas no deben realizar ajustes horizontales que podrían ser más fácilmente logrados por los brazos.] Traducción personal de, *Ibid.*

cuerpo en partes, y la división movimiento-posición. Es tomar el cuerpo mecánicamente y asignarle la función de repetir un movimiento localizado en una parte del cuerpo, sin tener un análisis básico de la biomecánica ni de la experiencia perceptual, es un dogma basado en el cuerpo visto desde el paradigma moderno.

Recapitulando, se puede ver que la manera de explicar cómo se debe tocar está construida sobre el entendimiento del cuerpo como objeto anatómico, que tiene como características un funcionamiento por partes donde cada una cumple una tarea bajo el funcionamiento de las leyes de movimiento de la física, donde el cuerpo es una materia a merced de las fuerzas que se le impriman. Donde la tarea de tocar se logra intentando reproducir un modelo de movimiento ideal que tenga una trayectoria, posición, fuerza, etc. constantes, y que no tiene mucho que ver con la experiencia del cuerpo, pues lo único que se menciona al respecto es que se debe estar relajado (o no tensionado). Esto refleja la poca reflexión respecto a la técnica que mantiene los prejuicios del paradigma moderno, recordando que no es una problemática de la técnica de la percusión específicamente, sino que es un problema transversal a todos los campos del conocimiento, son las lógicas que rigen nuestro pensamiento.

Como ya se mencionó, se podría decir que estos temas base de la técnica no son una camisa de fuerza sino una metodología para lograr el desarrollo instrumental, por mi parte creo que esta posición evade una problemática de fondo, esta es, que hay un discurso técnico que se da, bajo lógicas que simplifican e ignoran gran cantidad de temáticas que pueden ser competencia de la técnica instrumental, un discurso que limita las posibilidades corporales, y que pone la técnica y el funcionamiento corporal como algo terminado sobre lo que no hay más que decir.

PARTE II

LA FENOMENOLOGÍA

Husserl y La fenomenología, la Duda Metódica, Reducción Fenomenológica, y Actitud Natural

La fenomenología es una corriente filosófica bastante diversa, pero que mantiene unidad mediante una actitud característica. Esta actitud es a la vez el principal método de la fenomenología, hasta se puede decir que es en cierta manera la fenomenología misma. La “Reducción Fenomenológica” es esa mirada particular exigida sin la que no se podría dar esta, y de la que se desprende, o desde la que se busca, dar cuenta de las preguntas fundamentales.

Edmund Husserl (1859-1938), fundador de la fenomenología, da con la reducción fenomenológica y otros conceptos centrales de la fenomenología mediante una búsqueda similar a la búsqueda cartesiana de algo verdadero, un fundamento indubitable. Pero a diferencia de Descartes³⁹ Husserl llega a otro resultado, aunque use un método similar a la “duda metódica”⁴⁰ propuesta por Descartes. Cuando Descartes duda de todo, tenemos que cualquier experiencia puede ser engañosa, o cualquier doctrina o idea pueden ser falsas, excepto el hecho de pensar algo. Así, la conciencia o pensamiento sería la certeza primordial,

³⁹ Y observando que esta verdad: «yo pienso, luego soy», era tan firme y segura que las más extravagantes suposiciones de los escépticos no son capaces de conmovérla, juzgué que podía recibirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que andaba buscando. René Descartes, *El Discurso del Método Meditaciones Metafísicas*, epublibre, edición digital, 1637 (año original) p.32

⁴⁰ la llamada duda metódica o duda cartesiana consiste en poner a prueba toda certeza, hasta la más evidente, con el fin de desenmascarar creencias y supuestos dados por cierto, así como ese conocimiento tácito sobre el que no se reflexiona, para encontrar verdades indudables sobre las que construir un conocimiento fundamentado. “yo puedo dudar siempre del objeto, pero no puedo dudar nunca del pensamiento. Yo puedo dudar de que lo por mí pensado sea, exista, pero no puedo dudar de que lo pienso, no puedo dudar de mi pensamiento, porque éste me es inmediato y soy yo mismo pensado, pero sí puedo dudar de lo pensado (del objeto) porque éste es mediato y no llego a él sino por mediación del pensamiento.” Manuel, G, Morente (prologo) en, René, Descartes, *El Discurso del Método Meditaciones Metafísicas*, epublibre, edición digital, 1637 (año original) p.13

desde donde se puede buscar otras verdades mediante el razonamiento, es decir, que esencialmente somos una conciencia (*cogito*)

Las cosas pueden parecer lo que no son o no ser lo que parecen, es tarea del espíritu (intelecto) encontrar lo verdadero en un mundo que no se nos presenta correctamente. Es decir, tenemos un mundo al que no podemos acceder infaliblemente mediante los sentidos, pero tenemos la seguridad de la conciencia y el razonamiento para buscar otras verdades.

Pero la casualidad hace que mire por la ventana a unos hombres que pasan por la calle, a cuya vista no dejo de exclamar que veo a unos hombres, como asimismo digo que veo la cera; y, sin embargo, ¿qué es lo que veo desde la ventana? Sombreros y capas, que muy bien podrían ocultar unas máquinas artificiales, movidas por resortes. Pero juzgo que son hombres y así comprendo, por sólo el poder de juzgar, que reside en mi espíritu, lo que creía ver con mis ojos⁴¹.

Todo lo que he tenido hasta hoy por más verdadero y seguro, lo he aprendido de los sentidos o por los sentidos: ahora bien: he experimentado varias veces que los sentidos son engañosos, y es prudente no fiarse nunca por completo de quienes nos han engañado una vez.⁴²

En cuanto a Husserl, el resultado al que llega bajo la misma preocupación de Descartes (la reducción fenomenológica aunque sí comparte una cierta actitud con la duda cartesiana no son totalmente análogas, pues la reducción fenomenológica supone otros matices propios de la fenomenología⁴³) es totalmente opuesto. La reducción fenomenológica al igual que la duda metódica, en cierto sentido se basa en la duda, duda como método para eliminar prejuicios, y poder examinar críticamente las ideas establecidas. Como se dijo antes, Descartes al poner a prueba mediante la duda su experiencia o ideas, encuentra que nada le

⁴¹ René, Descartes, *El Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas*, epublibre, edición digital, 1637 (año original) p.70

⁴² *Ibid.* p.62

⁴³ “Es decir, la reducción fenomenológica, la epojé, al ser expuestas por vez primera, se exponen a partir de una meditación muy semejante en espíritu y contenido a la meditación cartesiana y que incluso toma de ésta, aunque modificado, el motivo de una puesta en cuestión universal, de una duda metódica”. Antonio Ziriñ Quijano, *Breve Diccionario Analítico de Conceptos Husserlianos*, Facultad de Filosofía y letras/ Instituto de Investigaciones Filosóficas Universidad Nacional Autónoma de México, segunda edición ajustada en PDF, febrero 2017, México, p.16

garantiza la veracidad de ninguna de estas, pero encuentra una verdad indudable, que piensa (aunque sea incorrectamente), Descartes encuentra la conciencia como certeza ante unas experiencias que pueden ser verdaderas o falsas. Husserl lleva a cabo la duda de una manera diferente, en vez de dudar al modo de la duda metódica (dudar radicalmente a modo de prueba que verifique si una idea es verdadera) la reducción fenomenológica “suspende” o “pone entre paréntesis” las certezas o lo el conocimiento previo, para desde una actitud que no prejuzgue se pueda experimentar el fenómeno⁴⁴. Husserl al igual que descartes llega a la conciencia como hecho fundamental, y también encuentra que no hay nada que asegure que las ideas o experiencias son verdaderas, pero encuentra que para juzgar su veracidad o falsedad se requiere ya haber asumido una “actitud” o unas ideas, y como la reducción fenomenológica pone en suspenso todas las preconcepciones (el mundo, lo real) encuentra que estos fenómenos (ideas, experiencias, sensaciones) aunque no se pueda dar cuenta de su veracidad como contenido, se tiene que aceptar que son hechos que se dan junto con el aparecer de la conciencia⁴⁵. Esto quiere decir que la conciencia que había expuesto Descartes como puro pensamiento, en Husserl es una conciencia que está viviendo una experiencia total, pues con la reducción fenomenológica y la suspensión de las categorías, se está ante un único fenómeno, el de la vida. La conciencia abarcaría tanto lo mental como lo corporal, que ya no serían cosas separadas sino se unificarían en el fenómeno/conciencia (lo corporal y lo mental dejarían de ser conceptos indispensables pues lo que se busca es ver la experiencia o fenómeno como toda posible vivencia de cualquier tipo que se pueda experimentar, sin que tenga que estar determinada por los conceptos convencionales para tratar la experiencia subjetiva) La forma de dudar de Husserl quiere observar la vivencia y asumirla sin que las suposiciones adquiridas operen, pues así el fenómeno puede ser abordado de forma diferente a la mirada habitual. Esta es la reducción fenomenológica, la actitud de la fenomenología y

⁴⁴ La realización de la reducción fenomenológica, entendida como una desconexión, como una puesta entre paréntesis, de toda trascendencia, de todos los objetos trascendentes, es la vía de acceso a estos actos que no poseen ya trascendencia alguna, que son absolutamente inmanentes (los mismos actos de conocimiento —y demás vivencias— fenomenológica o trascendentalmente reducidos). Antonio Ziri3n Quijano, *Breve Diccionario Analítico de Conceptos Husserlianos*, Facultad de Filosofía y letras/ Instituto de Investigaciones Filosóficas Universidad Nacional Autónoma de México, segunda edición ajustada en PDF, febrero 2017, México, p.76

⁴⁵ “Husserl se considera a sí mismo un empirista: toda evidencia nos llega a través de nuestros sentidos. Sin embargo, argumenta que los filósofos han saltado demasiado rápidamente del empirismo al fisicalismo.” Dagfinn Føllesdal, *Las Reducciones de Husserl y el Papel que Desempeñan en su Fenomenología, stoa*, VOL. 8, no.15, 2007, pp.7-20, p.15

su método, un empirismo radical que se ciña a la experiencia vivida por sobre las nociones previas⁴⁶.

Entre los conceptos fundamentales que propone Husserl como base de la fenomenología está la intencionalidad. Al llevar a cabo la reducción fenomenológica encontramos que la conciencia y la vivencia se dan simultáneamente, es a esto a lo que se refiere la intencionalidad. Esta se resume comúnmente como “Toda conciencia es conciencia de algo” frase que para Husserl va más allá del “pienso, luego soy” porque considera conciencia a toda vivencia, es decir, deja atrás la conciencia cartesiana como racionalidad, y la pone como intencionalidad, es decir que la conciencia abarca un fenómeno total.

Podemos ahora pasar a la noción de intencionalidad, aducida con demasiada frecuencia como el descubrimiento principal de la fenomenología, cuando únicamente es comprensible por la reducción. «Toda conciencia es conciencia de algo», no es algo nuevo. Kant evidenció, en la Refutación del Idealismo, que la percepción interior es imposible sin percepción exterior; que el mundo, como conexión de fenómenos, se anticipa a la conciencia de mi unidad, es para mí el medio de realizarme como conciencia. Lo que distingue la intencionalidad respecto de la relación kantiana con un objeto posible, es que la unidad del mundo, antes de ser planteada por el conocimiento y en un acto de identificación expresa, se vive como estando ya hecha, como estando ya ahí.⁴⁷

La intencionalidad es la constitución de la experiencia. Cuando mediante la reducción fenomenológica se suspende la objetividad, se puede observar la indeterminación de la experiencia, esto es, que el objeto no tiene propiedades absolutas, que el espacio, el tiempo, o la propia experiencia corporal, no son constantes de una manera objetiva, sino cambian según la vivencia. Por ejemplo, la sensación corporal no son unos estímulos básicos que siempre tenemos y que se colorean según cada situación, la sensación corporal es cambiante de por sí, no es una sensación “normal” que se modifica. Puedo sentirme más alto o más bajo,

⁴⁶ Furthermore, this manner or style of thinking had been practised, he thought, before Husserl made it explicit as a method for doing philosophy: it can be found, he said, in such thinkers as Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche and Freud. All of these philosophers had been suspicious of the western tradition in philosophy, which originated with the Greeks, especially Plato. Eric Matthews, *Merleau-Ponty: A Guide for the Perplexed*, Continuum, Great Britain, reprinted 2010

⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.17.

más veloz o más lento por alguna situación, sin que mi cuerpo objetivamente cambie, una habitación la puedo percibir más grande o más pequeña según los objetos que haya o los espacios a los que esté habituado. Ver una manzana sin contexto no es posible, o la veo sobre una mesa o en un espacio blanco infinito, pero siempre en una situación, y no una situación únicamente material, sino una situación existencial, no veo igual una manzana que voy a comer, a una que voy a regalar, es decir la vivencia del cuerpo está en esa transformación que es estar en el mundo, y que no se da en términos objetivos. La intencionalidad refiere además de la aparición del fenómeno, a las características o la forma en que experimentamos la vivencia. Esto no se explica por una actitud psicológica que cambia mi forma de ver la manzana, o por unas condiciones físicas que cambian mi forma de sentirla, eso sería un análisis naturalista que considera la manzana desde el objeto, la fenomenología ve desde la experiencia, donde la unidad de la manzana se da desde la transformación, desde una situación que se desarrolla y en la que se está involucrado significativamente.

Se trata de reconocer la conciencia misma como proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse; y el mundo como este individuo preobjetivo cuya imperiosa unidad prescribe al conocimiento su meta. De ahí que Husserl distinga la intencionalidad de acto —de nuestros juicios y tomas voluntarias de posición, la única de que hablara la Crítica de la razón pura— y la intencionalidad operante (*fungierende Intentionalität*), la que constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo, y la que proporciona el texto del cual nuestros conocimientos quieren ser la traducción en un lenguaje exacto. La relación para con el mundo, tal como infatigablemente se pronuncia en nosotros, no es algo que pudiera presentarse con mayor claridad por medio de un análisis: la filosofía solamente puede situarla ante nuestra mirada, ofrecerla a nuestra constatación.⁴⁸

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.17

Esta manera de entender mediante la intencionalidad permite hablar fuera del pensamiento objetivo y la actitud natural, pues deja de explicar la vivencia por la percepción de cosas materiales y preexistentes, o por la acción de una consciencia inmaterial que crea el mundo. La intencionalidad une en el fenómeno, la transformación del mundo, y la exploración que el sujeto hace de este como un mismo acto.

Esta perspectiva, que es una actitud (fenomenológica) o una forma de enfrentar la experiencia vivida, se diferencia de la manera tradicional como se ha construido el conocimiento (naturalismo) y el sentido común. Las diferencias que introduce la fenomenología son radicales, por lo que Husserl habla de una “actitud natural” que se diferencia de una “actitud fenomenológica”. Una de las diferencias importantes entre la actitud natural y la fenomenológica es la idea de realidad. La actitud natural presupone un mundo, objetos, cosas físicas reales que existen objetivamente, las ciencias naturales y el sentido común parten de este supuesto básico. Por el contrario, para la fenomenología lo real es el fenómeno y la consciencia como correlato de este, la experiencia concreta que se vive. En esta actitud, la realidad como objetividad no es indispensable pues el fenómeno es directo, no es un dato que se recibe de una cosa, es el hecho primordial que está antes de pensar en un mundo material objetivo. La realidad, como lo opuesto a la experiencia subjetiva que no asimila el mundo correctamente por las limitaciones humanas, no se encuentra en la actitud fenomenológica, el fenómeno ya sea un acto mental o una experiencia corporal no es una apropiación parcial, correcta o incorrecta de la realidad, porque como se dijo antes el fenómeno es anterior a un marco de referencia que evalúe esto, el fenómeno se vive inevitable y completamente (ya sea lo que consideraría la actitud natural una ilusión, fantasía o razonamiento incorrecto). Por último, lo real como la posibilidad de apropiación mental del mundo objetivo por un sujeto, en oposición a hechos no reales como la imaginación o el razonamiento incorrecto desaparecen en la fenomenología. En esta, la imaginación, el ensueño, el aturdimiento o estados que no se adaptan a las exigencias racionales del mundo objetivo son tomados como fenómenos igual de reales, primero porque se deja de lado la objetividad que los negaría, y segundo porque que se dan en la experiencia vivida.

Merleau-Ponty y la Fenomenología de la Percepción

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) es una de las grandes figuras de la fenomenología, la particularidad de su trabajo consiste en la constante preocupación por el cuerpo – cosa que antes de él ningún filósofo había hecho de una manera tan directa – y a lo novedoso de su propuesta frente a este. Merleau-Ponty, aunque depura mucho los tecnicismos del lenguaje Husserliano es muy cercano a su propuesta, por lo que la reducción fenomenológica antes mencionada y la actitud natural son parte de su pensamiento. Por esto era importante presentar los comienzos de la fenomenología con Husserl, para ahora centrarse en *Fenomenología de la Percepción* obra principal de Merleau-Ponty, que será el soporte teórico del siguiente capítulo.

En el libro *Fenomenología de la Percepción*, Merleau-Ponty presenta su propuesta contrastándola con el “naturalismo”⁴⁹ y el “psicologismo”⁵⁰ para mostrar los desplazamientos conceptuales que propone la fenomenología. Este “naturalismo” y “psicologismo” se pueden enmarcar dentro del paradigma moderno, como formas de pensamiento que están presentes en nuestra cultura y educación. Por el contrario, la fenomenología, es contra-intuitiva, piensa al revés que el sentido común y la forma como habitualmente vivimos. La fenomenología busca explorar radicalmente la experiencia vivida, donde el objetivismo, determinismo y demás andamiaje conceptual del paradigma moderno es insuficiente.

Fenomenología de la Percepción, como su nombre lo indica es una investigación fenomenológica sobre la percepción. Esta comienza presentando lo que Merleau-Ponty llama los “prejuicios clásicos”, estos consisten en la forma como se trata la percepción desde el naturalismo y el psicologismo. Desde esta discusión, Merleau-Ponty desarrolla una nueva noción de la percepción, del cuerpo, y su funcionamiento. Esta propuesta fenomenológica

⁴⁹ El naturalismo refiere a remitir el conocimiento a las ciencias naturales (física, química, biología, etc.) lo que clásicamente conlleva la idea de objetividad, universalidad, etc. también hace parte de la actitud natural pues supone un mundo independiente, material, etc.

⁵⁰ El psicologismo a grandes rasgos, consiste en considerar que el conocimiento y toda cuestión se resuelve en el entendimiento de lo mental.

proporciona las siguientes herramientas conceptuales que serán de utilidad para repensar la técnica de la percusión.

Sensación - Estructura Figura Fondo

Merleau- Ponty dice que la forma clásica como se ha tratado la sensación no corresponde con la forma como percibimos el mundo, esto porque se toma la sensación como un estímulo determinado (objetivo)⁵¹ que viene de una cualidad igualmente determinada del objeto, es decir, se explica mediante la actitud natural y el prejuicio del mundo.

[A la manera clásica] Tendríamos que percibir, pues, un segmento del mundo cercado de límites precisos, rodeado de una zona negra, colmado sin lagunas de cualidades, subtendido por unas relaciones de magnitud determinadas como las que existen en la retina. Pues bien, la experiencia no ofrece nada parecido y nunca comprenderemos, a partir del mundo, qué es un campo visual.⁵²

La forma como percibimos el mundo no es una relación directa de una información que nos es dada, no vemos la distancia en centímetros o en alguna medida objetiva, no escuchamos en decibeles, ni vemos según el espectro electromagnético, hablar de unas sensaciones determinadas constituiría una percepción sin ambigüedad. Esto no es así, percibir es más parecido a una exploración en continua transformación que a una revelación directa y clara.

También hay que tener en cuenta que el cuerpo propuesto por la ciencia para entender la sensación (mediante el funcionamiento receptor-transmisor-decodificador) no es adecuado para entender la percepción. Por un lado, atomiza la sensación, y por otro, aplica la “hipótesis de la constancia”, que considera determinadas las propiedades del objeto y el ciclo receptor-transmisor-decodificador como un sistema determinado en todas sus partes.

⁵¹ La sensación pura será la vivencia de un «choque» indiferenciado, instantáneo, puntual. No es necesario mostrar, por estar los autores de acuerdo, que esta noción no corresponde a nada de cuanto tenemos experiencia, y que las percepciones de hecho más simples que conocemos, en animales como el mono y la gallina, tienen por objeto, no unos términos absolutos, sino unas relaciones. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.25

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.27

La percepción no se puede explicar mediante la transmisión de una información objetiva. Teniendo dos colores, al mezclarlos ¿cómo es que estímulos puntuales dejan de ser lo que objetivamente son para percibirse como un nuevo color? O al agregar un trazo más a unas líneas ya dibujadas ¿cómo puede eso cambiar el sentido del dibujo desde los estímulos unitarios? Hay evidencia que en personas lesionadas la percepción se reestructura y la sensación se transforma en conjunto y no desde canales aislados.⁵³ Merleau-Ponty se apoya en estos ejemplos de la experimentación sobre la percepción para ejemplificar la forma errónea en la que el determinismo pone a la sensación.

Desde el análisis fenomenológico de la percepción, la sensación, o lo percibido, aparece en un campo⁵⁴. Esta es una tesis fundamental, lo percibido se da como totalidad, en una estructura “figura-fondo”. Esto niega todo tipo de atomismo; el “materialista” donde la sensación es la respuesta objetiva a un estímulo objetivo, y el “psicológico” donde esta se da por la asociación de ideas o recuerdos que le dan sentido a la experiencia presente. Esta estructura figura-fondo es más adecuada para entender la percepción. Ejemplificándolo con la vista, al observar un objeto, éste adquiere sentido por el fondo en el que está, ver es tener un foco y un fondo inevitablemente, figura y fondo se determinan y adquieren sentido no desde los estímulos unitarios sino desde la estructura total.

Pues bien, las sensaciones y las imágenes que deberían empezar y terminar todo el conocimiento jamás aparecen sino en un horizonte de sentido, y la significación de lo percibido, lejos de ser el resultado de una asociación, se presupone, por el contrario, en todas las asociaciones, ora se trate de la sinopsis de una figura presente, ora de la evocación de antiguas experiencias.⁵⁵

⁵³ Ver p.30 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994.

⁵⁴ Un dato perceptivo aislado es inconcebible, por poco que se haga la experiencia mental de percibirlo. Con todo, se dan en el mundo objetos aislados o el vacío físico. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.26

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.37

Atención - Intencionalidad

La atención es la forma clásica de explicar cómo damos con tal o cual experiencia, esto supone una cosa que está en el mundo, y el hecho de ponerle atención nos permitiría obtener sus cualidades. La atención sería un mecanismo neutral del que disponemos, que tendría la función de permitirnos desentrañar lo que el objeto nos ofrece. Mediante la atención se obtiene la suma de propiedades del objeto, esto lleva a que mi experiencia del mundo sea “plena” o correcta en la medida que la atención esté en funcionamiento. Esto es incorrecto para Merleau-Ponty, ya sea desde una posición empirista como desde una intelectualista, “El empirismo no ve que tenemos necesidad de saber aquello que buscamos, pues de otro modo no lo buscaríamos; y el intelectualismo no ve que tenemos necesidad de ignorar lo que buscamos, pues de otro modo, una vez más, tampoco lo buscaríamos.”⁵⁶ Es decir la atención no es un acto neutro del que disponemos, sino es ya una toma de posición, es una acción que pone lo atendido frente a nosotros de cierta manera.

La visión fenomenológica usa en cambio el concepto de intencionalidad para salir del callejón sin salida del naturalismo. La intencionalidad reemplazaría la forma clásica de considerar la sensación y la atención, la intencionalidad tiene la función de decirnos que siempre en cuanto conciencia estamos frente a “algo”, y que ese algo es de cierta manera. Pero esa manera en que ese algo “es”, es indeterminada, así como incompleta, pues la forma como asumimos, exploramos, vivimos la experiencia, es una continua transformación. Esto es lo que denuncia la fenomenología que el pensamiento objetivo no puede ver. Cuando observo un objeto, este cambia según desde donde lo vea, según en qué parte me enfoque, según la actividad que esté llevando a cabo, es decir, que nuestra actitud o forma de relacionarnos con las cosas las constituyen de tal o cual manera. No existimos desvinculados para luego relacionarnos con el mundo, tener una experiencia es ya estar en relación con algo, estar comprometido en un acto de codeterminación. Según esto, las sensaciones de nuestro cuerpo no están ahí de por sí, no hay un catálogo de sensaciones posibles que respondan a estímulos específicos, la sensación surge según la situación y mi actitud hacia ella.

⁵⁶*Ibid.*, p.50

El Cuerpo

Describamos, primero, la espacialidad del propio cuerpo. Si tengo mi brazo encima la mesa nunca se me ocurrirá decir que está al lado del cenicero como este lo está del teléfono. El contorno de mi cuerpo es una frontera que las relaciones ordinarias de espacio no franquean. Sus partes, en efecto, se relacionan unas con otras de una manera original: no están desplegadas unas al lado de otras, sino envueltas las unas dentro de las otras.⁵⁷

El cuerpo para Merleau-Ponty no puede ser el de las ciencias naturales, donde este se ve fuera de toda experiencia. Para indagar por el cuerpo se debe partir de la experiencia del cuerpo. Experiencia que como la reducción fenomenológica propone, es una estructura figura-fondo intencional. La estructura figura-fondo como herramienta para hablar de la experiencia del cuerpo es totalmente diferente a la sensación naturalista. La estructura figura-fondo consiste en una experiencia total donde hay un foco que solo tiene sentido por el fondo en el que está, sentir una parte del cuerpo tiene sentido por una sensación total del cuerpo, y no por la sensación de la parte por si sola o por la suma de varias sensaciones.

En cuanto a la intencionalidad en la estructura figura-fondo, esta consiste en que la sensación del cuerpo no tiene una forma determinada. En la experiencia diaria estamos habituados a una experiencia del cuerpo, pero si preguntamos por cómo sentimos el cuerpo, sus partes, su posición etc., se hace evidente que no hay sensaciones determinadas que habiten nuestro cuerpo. La acción de sentir el cuerpo voluntariamente, crea una experiencia diferente en la sensación del cuerpo. Si llevo mi atención a la mano, cambiara la sensación que tenía de mi cuerpo y tendré una experiencia de la mano que no es la que tenía antes de llevar mi atención a ella, y no porque estaba distraído y no la estaba sintiendo “como se siente una mano atentamente” sino porque la intencionalidad al cambiar, transforma toda la estructura perceptiva, estructura que no es determinada, es cambiante, con vacíos, distracciones y saltos a sensaciones que no se quedan dentro de una mano objetiva. Yo no puedo sentir la mano como una relación directa, completa y total como pediría el pensamiento

⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España., p.115

natural, pues la sensación de la mano depende del acto de sentirla. la intencionalidad nos pone como actores activos en la constitución de los “objetos” y también nos da un cuerpo propio, nos hace ser un cuerpo, porque al tiempo que determino mi cuerpo de la forma en que vaya hacia él, ese ir hacia él es por medio del cuerpo “Nosotros no contemplamos únicamente las relaciones de los segmentos de nuestro cuerpo y las correlaciones del cuerpo visual y del cuerpo táctil: somos nosotros mismos el que mantiene juntos estos brazos y piernas, el que a la par ve y toca.”⁵⁸

Este es el desplazamiento de Merleau- Ponty hacia el cuerpo, - “Estas aclaraciones nos permiten comprender, finalmente, sin equívocos la motricidad como intencionalidad original. La consciencia es originariamente no un «yo pienso que», sino un «yo puedo».”⁵⁹ - Incorporarlo en esa experiencia total que es el fenómeno, que el cuerpo deje de ser la experiencia residual y engañosa que contiene a nuestra mente y lleva a cabo sus órdenes. “Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas «representaciones», sin subordinarse a una «función simbólica» u «objetivante»”.⁶⁰

Movimiento

El movimiento termina de redondear la idea del cuerpo como estructura figura-fondo intencional, este constituye la experiencia y la entiende como transformación continua. Con la estructura figura-fondo y la intencionalidad se llegó a la indeterminación de la experiencia corporal, donde no hay sensaciones por “partes” ni objetivas, y que la constitución de la experiencia del cuerpo se genera en ese mismo hecho, donde la intencionalidad y el movimiento no pueden darse la una sin el otro. Ahora, ese hecho de la constitución de la experiencia del cuerpo puede ser entendida mediante el movimiento, porque algo estático sería algo determinado y sin cambio. El movimiento no es lo opuesto a la quietud pensada a la manera naturalista, porque la inmovilidad de la que habla la física no existe en el cuerpo. Así como ser una conciencia es tener experiencias, ser un cuerpo es ser un cuerpo vivo, en movimiento. El movimiento es lo que hago, la forma de estar en el mundo, no se refiere al

⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.165

⁵⁹. *Ibid.*, p.154

⁶⁰ *Ibid.*, p.158

movimiento físico de una materia en el espacio porque eso sería negarle la significación que tiene para nosotros, el cambio de sentido del movimiento se podría enunciar como la forma de existir del cuerpo.

Así el cuerpo ya no es subordinado a las órdenes de la mente o a unas causas materiales que lo determinan, sino es en la experiencia de estar en un mundo haciendo cosas. El movimiento es una significación existencial más amplia que simplemente un desplazamiento.

El ejemplo de los instrumentistas aún muestra mejor cómo la habitud no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo. Sabemos que un organista ejercitado es capaz de servirse de un órgano que no conoce, cuyos teclados son más o menos numerosos, y cuyos juegos están dispuestos de manera diferente de la de su instrumento habitual. Le basta una hora de trabajo para estar en condiciones de ejecutar su programa. Un tiempo de aprendizaje tan breve no permite suponer que, en ese caso, unos nuevos reflejos condicionados se sustituyan a los montajes ya establecidos ⁶¹

El mundo, el Espacio, el Tiempo

Además del propio cuerpo y el movimiento hay otros conceptos que se deben reformular para esta propuesta de la experiencia vivida. Ya se había dicho con la intencionalidad que la conciencia existe siendo consciente de algo, por otro lado, se había hablado que la experiencia del cuerpo era total, pero faltaba ligar explícitamente la experiencia del cuerpo y la experiencia de las cosas y cómo esto constituye el mundo, el espacio y el tiempo.

Todo el saber se instala en los horizontes abiertos por la percepción. No puede tratarse de describir la percepción como uno de los hechos que se producen en el mundo, porque nunca podemos borrar del encerado del mundo esta laguna que nosotros somos y por donde éste llega a existir para alguien, ya que la percepción es el «defecto» de este «gran diamante».⁶²

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.162

⁶² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.223

Acá hay que borrar la distinción entre el sentir interno del cuerpo y el sentir externo de las cosas, porque las cosas solo se nos dan con respecto a nuestro cuerpo y la forma como nos relacionamos con ellas, igualmente el propio cuerpo se nos da en y con el mundo, es decir hay una determinación conjunta.⁶³ Entonces las cosas y el mundo están ligados al cuerpo, y el cuerpo existe por un mundo. Este mundo es un mundo significativo, no un espacio y materia a la manera naturalista, es el fondo que da sentido a mi situación en él (yo sé dónde están los lugares que frecuento no objetivamente sino desde un saber de otra índole, yo conozco los objetos que utilizo por cómo los uso y no por sus propiedades objetivas)

El espacio y el tiempo no son las medidas objetivas de la física, el espacio está incrustado en la percepción y es un espacio situacional, un espacio que nos dice algo de lo que estamos haciendo, no es lo mismo estar a dos metros de un pastel que puedo comer que a dos metros de uno que no, esos dos metros se nos dan dentro del fenómeno total como el saber que estoy en esa situación, como una solicitud a actuar, pero no como una medida objetiva que después tenemos que llenar de significado. El tiempo también se incorpora como dimensión de la percepción. Por un lado, el tiempo como una estructura de la percepción, donde el futuro, presente y pasado se encuentran, dan sentido y son la estructura del fenómeno. El pasado y el futuro se encuentran como horizonte o invitación, el presente se da desde la síntesis de sentido de estos en la experiencia concreta, asumo el mañana como planes, dudas, esperanzas, etc., el futuro lo veo desde situarme en una posición en donde estoy abierto a hacer algo, el pasado está como fondo del presente o cosas que hice, y el presente está en ese acto en que esa estructura cobra sentido. Es decir, el tiempo no es una sucesión de presentes o momentos, el presente no es un instante, es estar involucrado en una actividad, es estar situado en un fondo y horizonte específicos, el tiempo es una relación de sentido.

⁶³ Toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior. Si ahora, como vimos, el cuerpo no es un objeto transparente y no nos es dado como lo es el círculo al geómetra, por su ley de constitución; si es una unidad expresiva que uno sólo puede aprender a conocer asumiéndola, esta estructura se comunicará al mundo sensible. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.222

El paso del presente a otro presente, no lo pienso, no soy su espectador, lo efectúo, estoy ya en el presente que va a venir como mi gesto llega ya a su término, soy yo mismo el tiempo, un tiempo que «permanece» y no «fluye» ni «cambia».⁶⁴

Además del tiempo como forma de dar sentido, también se ve el tiempo como la misma subjetividad, porque el tiempo no es algo externo sino surge con la misma conciencia, otra vez nos encontramos que el tiempo no es esa sucesión objetiva de momentos sino una dimensión expresiva y de sentido.

Una vez más, la «síntesis» del tiempo es una síntesis de transición, es el movimiento de una vida que se despliega, y no hay otra manera de efectuarla que vivir esta vida, no hay un lugar del tiempo, es el tiempo el que se lleva y se lanza nuevamente a sí mismo.⁶⁵

Se ve entonces que hay un fenómeno, una percepción, o una experiencia, que es una estructura de sentido donde se encuentra el tiempo, espacio, cuerpo, mundo, movimiento, no como propiedades sino como la misma constitución de esta, como diferentes puntos de vista sobre el mismo hecho. Este cambio nos pone frente a un fenómeno total e indeterminado, cuya constitución no surge de nosotros ni del mundo, sino de una codeterminación, el mundo es correlato del sujeto. Visto de esta manera, la experiencia vivida aparece como un campo fundamental de indagación, que es especialmente pertinente para hablar sobre el cuerpo y su funcionamiento.

La fenomenología encuentra que las descripciones naturalistas del funcionamiento corporal no pueden comprender la experiencia del cuerpo. Como dice el adagio, si uno caminara pensando lo que hace (científicamente) se caería. Los análisis biomecánicos están en un plano diferente al de la experiencia, por esto es crítico que la aplicación y el enfoque de ejercicios, técnicas, métodos, en las disciplinas que trabajan el cuerpo se fundamente fuertemente en una perspectiva naturalista. Afortunadamente la fenomenología ha desarrollado herramientas conceptuales para hablar en otros términos, herramientas que a continuación se aplicaran al campo de la técnica de la percusión sinfónica.

⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.429

⁶⁵ *Ibid.*, p.430

Aclaración Preliminar, Problemática Respecto a los Términos

La pretensión de este trabajo es remitir las cuestiones relacionadas a la pregunta técnica de cómo tocar, a la experiencia perceptiva, a lo vivido (en sentido fenomenológico). Para esto es necesario de este punto en adelante tomar las palabras con un sentido fenomenológico, teniendo en cuenta que de esta forma no remiten a la acepción común (naturalista) sino que por ser tematizaciones o diferentes formas de abordar un mismo vivir, adquieren un sentido amplio que soporte la indeterminación de la experiencia.

La problemática consiste en que si se propone que no hay una forma definitiva de tematizar el cuerpo, y se quiere entender este no únicamente como el cuerpo anatómico, sino re-significar desde la percepción dejando entre paréntesis el naturalismo -si hay unas sensaciones que ya no tienen que ser brazos o piernas, o si el espacio y tiempo no son objetivos, sino elementos constitutivos de la experiencia, si la percepción, por medio de la reducción fenomenológica, puede explorar diferentes sentidos, que no son reales o irreales, sino dados- ¿cómo se va a hablar de esas experiencias usando el mismo lenguaje que remite a la problemática dada? Para seguir adelante es suficiente hacer explícita esta problemática, para que al hacer referencia a un sentido fenomenológico, se entenderá que el termino desborda un significado naturalista. Por ejemplo, si se habla de que el cuerpo vivido no es la descripción anatómica donde la división en partes (manos, brazos, etc.) responde más a un criterio objetivo que perceptivo, pero después se habla fenomenológicamente usando los mismos términos, cuerpo, manos, brazos, éstos cambian a un sentido vivencial, que es un campo de posibilidades de construcción de sentido. Esto puede llevar a una confusión, pues hay dos propuestas conceptuales (naturalista, fenomenológica) en juego, pero reconociendo esto y entendiendo las ideas de la fenomenología se puede sobrellevar esta confusión.

This forces the practicing phenomenologist to take up ordinary or mundane language, but its ambiguities do not render us mute, as Fink claims. Merleau-Ponty looks at these same ambiguities and sees in them the possibility of latent meanings waiting to be brought to light by exploiting the tensions inherent in the structures of language itself.⁶⁶

⁶⁶ [Esto fuerza al practicante de la fenomenología a tomar el lenguaje común y mundano, pero sus ambigüedades no le deben hacer callar, como clama Fink. Merleau-Ponty observa esas mismas ambigüedades

O como dice Husserl “Para el comienzo es buena toda expresión, y en especial toda expresión figurada adecuadamente elegida, que sea capaz de dirigir nuestra mirada hacia un proceso fenomenológico claramente aprehensible.”⁶⁷

LA FENOMENOLOGÍA APLICADA A LA PERCUSIÓN

Más allá que la intención sea la adherencia a una teoría, se busca romper aquellos lugares comunes que dejan de lado la vivencia para imponer desde “modelos ideales” la forma de funcionamiento del cuerpo. Se busca proponer herramientas para repensar la técnica y para sustentar prácticas que ya se llevan a cabo en la percusión pero que son ignoradas en la teorización oficial (métodos). Esto porque la fenomenología permite ver el cuerpo desde una perspectiva diferente, por lo que es una herramienta para abarcar integralmente el hecho de tocar un instrumento. Esta aplicación de la fenomenología a la técnica de la percusión consiste en tomar conceptos fenomenológicos y usarlos como fundamento para pensar el estudio técnico.

La pedagogía de la percusión está conformada por una variedad de conceptos y teorías, desde explicaciones “fiscalistas” del movimiento corporal, a metáforas y herramientas imaginativas, en rasgos generales son las explicaciones naturalistas las que predominan. Usar la fenomenología como base teórica para entender el cuerpo, rompe con la normativa de una explicación mecánica y abre el campo de experimentación en el ámbito técnico desde la percepción. Esto es un cambio radical, porque si bien en la enseñanza existe la preocupación por la sensación corporal, ésta se mantiene dentro de un entendimiento del cuerpo anatómico, por el contrario, la propuesta fenomenológica toma dicho conocimiento como una construcción de sentido que no es definitiva y busca hacer evidente el mundo pre-objetivo⁶⁸

y ve en ellas la posibilidad de significados latentes esperando ser sacados a la luz mediante el aprovechamiento de la tensión inherente en las estructuras del lenguaje mismo.] Traducción personal de, D. R. Koukal, *Phenomenology in not just Intuition but also expression*, D.R. Koukal copyright. p.12

⁶⁷ Edmund Husserl, *Ideas relativas a una Fenomenología pura y una Filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p.201

⁶⁸ La solución de todos los problemas de trascendencia se encuentra en la espesura del presente preobjetivo en el que hallamos nuestra corporeidad, nuestra socialidad, la preexistencia del mundo, eso es, el punto de inceptación de las «explicaciones» en lo que de legítimo tienen éstas... y al mismo tiempo, el fundamento de

de la percepción, la consigna fenomenológica de las cosas mismas, para desde ahí repensar, en este caso, el hecho de tocar.

El cambio de paradigma, es decir, pensar fenomenológicamente, cambia la explicación naturalista del cuerpo y su movimiento, lo que tiene implicaciones en los conceptos centrales que rigen la técnica. Esto apunta directamente a las problemáticas de los modos tradicionales o más comunes de enseñar la percusión, que vienen de una explicación naturalista del cuerpo, para los que este trabajo busca ser una alternativa con la incorporación de un entendimiento fenomenológico.

La propuesta fenomenológica además provee de sustento a las herramientas metafóricas o imaginativas que se usan comúnmente para describir o explicar la ejecución instrumental, pues permite desdibujar la separación entre imaginación y conocimiento real, donde lo que hay es una construcción de “sentido” que es constitutiva de la experiencia. Esta reflexión propone un campo de juego en el que pueden entrar gran cantidad de temáticas relacionadas a la pregunta por “cómo tocar correctamente” por ejemplo: la discrepancia que se puede encontrar entre la explicación técnica y el tocar en músicos experimentados; las contradicciones que se encuentran en la variedad de explicaciones sobre el hecho de tocar según escuelas, personas o métodos; la delimitación y separación de movimientos en el proceso de aprendizaje, muñeca, brazo, etc.; el dilema experto-principiante, donde mecánicamente parece evidente que el haber desarrollado una destreza es garantía de poder transmitirla, pero al ya ser experto el entendimiento que tiene de su manejo corporal no es el del principiante, por lo que de esto no se puede deducir una normativa, como generalmente se ha hecho con las técnicas, posiciones, etc..

Hay varias razones para que predomine la reflexión teórica sobre el desarrollo de una propuesta didáctica o metodológica concreta. La primera es la poca atención teórica que ha tenido la técnica en el contexto académico, lo que se refleja en falta de posturas críticas que han mantenido las bases del discurso técnico ajenas a discusiones tanto propias como provenientes de otras áreas del saber. En segundo lugar, las problemáticas que vienen de una

nuestra libertad. Maurice Merleau-Ponty; *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p.440

explicación naturalista del cuerpo, justamente operan desde una racionalidad y una propuesta teórica, que debe ser repensada para que haya otras alternativas. La necesidad de un sustento teórico diferente se debe a lo fuertemente arraigado de la actitud natural, por lo que, si se propone un método didáctico sin una reflexión profunda el problema de fondo continua, y se corre el peligro de que cualquier propuesta que se haga quede como una serie de movimientos a seguir, cuando lo que se busca es un cambio conceptual y un campo de exploración. La preeminencia de un contenido teórico sobre una propuesta didáctica también se debe a lo indeterminado de la vivencia corporal, lo que ha mantenido una cierta actitud de silencio frente a ésta, por la dificultad de ponerla en términos objetivos, así que es necesaria una reelaboración teórica que permita hablar de esa indeterminación. Aun así, esta reflexión no tiene únicamente un valor teórico. Respecto a la dicotomía entre teoría y práctica, una visión fenomenológica acerca estos dos conceptos y los pone como dos puntos de vista de un mismo fenómeno.

In other words, it is impossible to study experience without simultaneously inquiring into its meaning, and it is impossible to study meaning without experiential grounding.

Experience and language, for both Ricoeur and for the hermeneutic phenomenology he is describing, are co-emergent, with language having not merely a descriptive function, but one that is expressive, and “co-constitutive” of experience.⁶⁹

¿Por qué llegar a la Fenomenología?

Hablando de teoría y práctica, y de que este trabajo no es una reflexión puramente teórica sino la búsqueda desde el instrumento y fuera de él, de alternativas para las explicaciones y

⁶⁹[En otras palabras, es imposible estudiar la experiencia sin preguntarse simultáneamente por su significado, y es imposible estudiar el significado sin sustento experiencial.

Experiencia y lenguaje, para Ricoeur y la fenomenología hermenéutica que el describe, son co-emergentes, teniendo el lenguaje no una función únicamente descriptiva, sino una expresiva, y “constitutiva” de la experiencia.] Traducción personal de, Friesen, Norm. Henriksson, Carina. Saevi, Tone (Eds.) *Hermeneutic Phenomenology in Education, Method and Practice*. SensePublishers, Países Bajos, 2012, p. 3

formas de tocar insatisfactorias, daré un recorrido de mi experiencia como estudiante y las reflexiones que fueron perfilando este trabajo, desde una técnica ortodoxa a una experimental. Mis primeros años de estudio se enfocaron en lograr la forma básica y correcta de tocar, que a grandes rasgos consiste en: pies alineados con los hombros, rodillas ligeramente flexionadas, espalda derecha y cabeza derecha, codos a los costados del tronco, antebrazos horizontales al suelo en forma cercana a un triángulo. Las baquetas se sostienen con la pinza (dedos índice y pulgar) la muñeca se levanta para llevar las baquetas a la altura adecuada, así se está en la posición de preparación desde donde se comenzará el movimiento de la muñeca hacia abajo, que naturalmente es el efecto de la gravedad, para realizar el golpe, que después de este y mediante el rebote, regrese la baqueta a la posición inicial para estar en condiciones de empezar el ciclo nuevamente. Este mecanismo base es una explicación de la forma correcta de tocar con baquetas, que está ampliamente expandido, se puede encontrar en la mayoría de métodos y por mi parte lo he encontrado en la mayoría de los percusionistas que he conocido. En el intento de seguir la técnica correctamente encontraba problemas en cómo adaptar mi cuerpo al funcionamiento que propone esta manera de tocar. El movimiento de muñeca se explica como un desplazamiento de la mano de arriba hacia abajo tomando como eje la muñeca, haciendo énfasis en que el antebrazo y otras partes del cuerpo no tomen protagonismo en el movimiento, y que además el movimiento de la baqueta siga una trayectoria recta de arriba hacia abajo. El problema consistía en la dificultad para tener una posición y movimiento correctos de la muñeca, pues las formas del cuerpo no coinciden con unas pautas geométricas que generaran este tipo de movimientos de manera instantánea. Tratar de tener la mano en una posición de palma hacia abajo y hacer un movimiento de muñeca de arriba hacia abajo, guiado por el movimiento homogéneo de la baqueta, no resultaba en una realización exacta, había giros en el movimiento, y en la posición siempre alguna inclinación, o si al contrario trataba de que la mano mantuviera una posición y trayectoria lineal, la trayectoria de la baqueta era incorrecta. ¿Cuál es el punto de referencia para decir que la mano está derecha? Y ¿Cómo hacer compatible unos movimientos lineales de la muñeca con la trayectoria de la baqueta? Debido a estas contradicciones y pensando en las posibilidades del movimiento corporal, una solución consistía en compensar los movimientos y trayectorias indeseadas con pequeños ajustes de otras partes del cuerpo. Por ejemplo, el movimiento en los dedos y el antebrazo pueden modificar la trayectoria de la

baqueta sin que haya un cambio significativo en el movimiento total. Esta solución introducía en la explicación del golpe básico otros tipos de movimientos, además de un arriba y abajo, se requerían rotaciones, y otras partes del cuerpo (dedos, antebrazo) se involucraban activamente en lo que debía ser un movimiento solamente de muñeca. Al avanzar en los estudios, al estudiante se le da la licencia para además del movimiento de muñeca, usar el antebrazo y el brazo cuando la situación lo requiera (tomando esto como simplemente agregar al movimiento de muñeca ya desarrollado, el brazo para alcanzar una mayor amplitud), principalmente para tocar dinámicas desde *Forte* en adelante. Si solo con el movimiento de muñeca las explicaciones técnicas no eran completamente efectivas, al tener la articulación del codo y hombro cada una con sus posibilidades de movimiento era evidente que el movimiento de muñeca ortodoxo era solo una pequeña parte de las posibilidades corporales. Al incorporar los brazos al movimiento se hizo más evidente que las descripciones de cómo usar el cuerpo para tocar que se pueden encontrar en la literatura del instrumento y en el conocimiento del medio académico era escasa. La técnica se abordaba como una cuestión de entrenamiento y adaptación personal de los parámetros básicos, y aunque hubiera otras formas de explicar el tocar que se usaban en el estudio técnico, como el uso del “peso” o metáforas como el movimiento de “látigo”, el movimiento de lanzar una pelota, o rebotar un balón de Básquet, estas son tomadas como ayudas que revisten la explicación del movimiento básico. Volviendo al momento en que se agregaban los brazos, apareció nuevamente la necesidad de, uno, adaptar un movimiento a unas trayectorias y posiciones que coincidieran con el golpe básico de muñeca donde intervenían toda clase de rotaciones, y dos, involucrar otras partes del cuerpo que poco o nada se mencionan como parte del movimiento, si en el movimiento de muñeca el antebrazo debía rectificar el movimiento, ahora el tronco hombros y piernas se veían comprometidos. Por estos desencuentros entre la teoría y la práctica, encontraba insatisfactoria esta explicación, más aun, viendo la diversidad de formas de tocar. Por ejemplo, en los agarres a cuatro baquetas las rotaciones son la forma de hacer los golpes simples independientes, o en el tambor los diferentes agarres o técnicas como agarre alemán, francés, Stevens, Burton, técnica Moeller, etc., cada uno usa unas posiciones y movimientos diferentes, al ver tocar a músicos profesionales no encontraba consistencia entre una explicación convencional que es estricta la forma de tocar de los profesionales que se da “libertades”. Esto me llevó a cambiar mi perspectiva respecto a la técnica, de buscar la

adecuación a unas normativas (movimiento de muñeca, trayectorias, posiciones) a la indagación por cómo es el funcionamiento del cuerpo desde sus posibilidades anatómicas. Para esto me basé en mi propia experiencia del cuerpo y la información sobre el cuerpo y su funcionamiento en otras ramas del saber, lo que resultaba en una metodología que revisaba el propio funcionamiento del cuerpo en el tocar con la ayuda de la anatomía, biomecánica, etc. Esto consistía en examinar las posibilidades de las articulaciones y su relación con la acción de los músculos, sin las ideas de la técnica ortodoxa que de antemano restringían el movimiento, pero también, debía reflexionar sobre qué era lo que pasaba cuando se tocaba con la explicación ortodoxa, intentando no dejar de lado los detalles a los que no se le daban importancia. Este enfoque parecía una manera adecuada para encontrar una explicación de cómo se toca, que complementara la poca y contradictoria teorización que había al respecto, este tipo de análisis podía enfrentarse a las trayectorias de la baqueta en relación a los movimientos de diferentes partes del cuerpo usados en conjunto, poniendo en evidencia que las partes del cuerpo no trabajan aisladamente, y que la combinación de rotación y translación se encuentran en la mayoría de movimientos. Llevando a cabo esta manera de estudiar la técnica, llegué a dos problemas, uno que podría ser salvable y otro que no había manera de superar. El primero consiste en la complejidad a la que se enfrenta un análisis del movimiento corporal completo, la acción muscular no se da aisladamente por partes, el estado de un músculo está relacionado al de los demás, las articulaciones en conjunto pueden lograr un sinnúmero de combinaciones, y si cada unidad del cuerpo afecta a las demás, como resultado se tiene una infinidad de posibilidades donde cada movimiento y posición se presenta como única ⁷⁰, esto empeorado porque en las ciencias que estudian el movimiento no se encuentran estudios sobre esta correlación de las partes principalmente involucradas en un movimiento con las que no parecen tener un papel relevante. La segunda problemática consistía en que las descripciones anatómicas y biomecánicas del cuerpo no coincidían con la sensación corporal, la fuerza al contraer un músculo, la posición del cuerpo, los movimientos. Las sensaciones parecían ser de una naturaleza diferente de las explicaciones anatómicas y

⁷⁰ La utilización de leyes mecánicas y ecuaciones matemáticas al analizar la relación entre una estructura y el medio suelen requerir en la mayoría de los casos cálculos de una complejidad tal, que generalmente es necesario reemplazar la acción física real y las estructuras intervinientes con sustitutos hipotéticos simplificados que hagan posible su análisis. Aníbal, Repetto. *Bases Biomecánicas para el Análisis del movimiento Humano* (Edición de CD-ROM), Bs.As, Argentina. 2005, p.12

biomecánicas, y esto es un problema insuperable, pues por más que se revise teóricamente el funcionamiento muscular y articular de una parte del cuerpo, la sensación, aunque se puede relacionar, no tiene una correspondencia totalmente clara con la teoría⁷¹. En este momento entra la fenomenología, con *Fenomenología de la Percepción* de Merleau-Ponty encuentro una propuesta teórica donde el cuerpo, la percepción, y la contradicción entre sensación y explicación, eran abordadas directamente.

De la Actitud Natural a la Actitud Fenomenológica

Con la fenomenología, el enfoque para trabajar la técnica se desplaza sustancialmente a un campo cualitativo, pues esta se interesa por la vivencia perceptiva, mientras que la técnica ortodoxa se enfoca en aspectos objetivos como *tempo*, precisión, adecuación a un movimiento, o cualidades donde la percepción del músico en el momento de tocar no es lo principal.

Para una propuesta fenomenológica, se debe ir a la experiencia del cuerpo al tocar mediante la reducción fenomenológica, desde ahí se propondrá la categoría “tensión – relajación” como lo perceptible, que después se verá como intencionalidad, que finalmente lleva a la idea de imaginación (corporizada) como construcción de sentido, que es lo que se propone como campo de exploración para la técnica de la percusión.

Como la fenomenología propone, se usará la herramienta de la reducción fenomenológica para experimentar el estudio del instrumento desde la percepción, pero antes hay que aclarar qué diferencias tiene esta respecto a una auto-observación o introspección no fenomenológica.

⁷¹This method of direction had led me into error (as, for instance, when I put my head back when I intended to put it forward and up), proving that the "feeling" associated with this direction of my use was untrustworthy. [Este método de dirección me había llevado al error (pues ponía mi cabeza hacia atrás cuando la intención era ponerla adelante y erguida) probando que la sensación asociada a la dirección en que la ubicaba no era confiable.] Traducción personal de, Matthias Alexander. *The Use of the Self*, Richard Clay and Company, Great Britain., p.13. Alexander expone claramente esta problemática del desfase de la sensación respecto a la acción o posición del cuerpo, pero llegando a concluir que la sensación es engañosa, cosa contraria a la fenomenología.

Una auto-observación o reflexión del hecho de tocar no fenomenológica se mantendría dentro de la actitud natural, partiría de marcos conceptuales ya establecidos en la técnica tradicional, que como se vio, tiene sus conceptos y lógicas dentro de una perspectiva naturalista. La auto-observación consistiría en ver cómo es el funcionamiento del cuerpo anatómico, las articulaciones, la fuerza de los músculos, el movimiento de las diferentes partes y las posiciones, que como se mencionó antes, ya presupone una idea de formas, espacio, y movimiento. Por el contrario, la reducción fenomenológica relativiza esta noción de cuerpo y suspende las certezas que se tengan, para ir a la percepción tal como se vive, la experiencia al momento de estudiar. De esta forma ya no se juzga desde lo real, lo imaginario, lo ilusorio, lo mental, lo físico, sino se toma la percepción del modo en que se vive, para desde ahí experimentar, reelaborar, y reencontrar los conceptos, ya sean nuevos o comunes. Esto considerando que no hay una única o última manera en que esto se puede experimentar y explicar.

La consecuencia inmediata de esto es que las categorías y conceptos manejados comúnmente tienen otro sentido hablando fenomenológicamente, y es este cambio lo que permitirá explorar el estudio del instrumento desde otra perspectiva. Siguiendo a Merleau-Ponty en *Fenomenología de la Percepción* veremos como el cambio de cuerpo, movimiento y espacio conlleva a un cambio en los conceptos de la técnica tradicional, donde los que comúnmente son usados para explicar el mundo son transformados para sugerir una propuesta alternativa a las problemáticas de la visión mecanicista. Ese modelo o guía básica, consiste en una posición, un agarre, unos movimientos, que se retomarán para ponerlos bajo la mirada fenomenológica.

El Cuerpo

La aplicación de la idea fenomenológica del cuerpo lleva a un cambio de lo determinado a lo indeterminado. El cuerpo como lo percibimos no tiene forma, dimensiones, peso, masa, y demás medidas objetivas, como tampoco una división en partes (manos, antebrazos, brazos, etc.) El cuerpo es un estar en el mundo, es la misma percepción, y como tal tiene las características de ésta, es inacabada, se percibe como totalidad con estructura figura-fondo,

y es intencional. Esto tiene repercusiones importantes en la forma como se ve el estudio del instrumento, pues estar en relación con el cuerpo es experimentar a una unidad siempre cambiante. Esto afecta a la teorización que se ha hecho de la técnica, que habla desde partes, desde movimiento y quietud, y desde un cuerpo anatómico determinado.

Para un estudio fenomenológico de la técnica, se tiene que suspender la idea del cuerpo anatómico para poder centrarse en cómo es la experiencia del cuerpo al tocar, ¿Qué se siente? Así se puede ver la discrepancia que hay entre el pensamiento naturalista y la percepción. Los movimientos o posiciones que se ejecutan, tomándolos como sensación, no son lo que una descripción física de estos proporcionaría. Al subir y bajar el brazo, lo que se siente no tiene una relación directa y unívoca con la descripción física de lo que está haciendo el brazo, lo que se siente es el cuerpo en transformación, y esto no es determinado, porque yo puedo subir y bajar el brazo poniendo atención a mi mano o a otra parte del cuerpo, y la sensación es diferente. En los dos casos siento la estructura figura-fondo, estoy teniendo una experiencia total del cuerpo, pero centrándome en cierta área, ese hecho de cambiar el área donde está el foco es una acción que cambia la sensación total. Este es el cuerpo que se busca explorar, el cuerpo sensible no amoldado por el cuerpo anatómico, esa estructura figura-fondo que es nuestra misma acción.

El Movimiento

El movimiento no se tomará como el desplazamiento de la materia de nuestro cuerpo en el espacio, también la velocidad y dirección deben ser replanteados a la luz de la experiencia concreta. El funcionamiento corporal tomado como el trabajo de los músculos y las articulaciones también se desdibuja, y la división que es muy común en la percusión de tomar el funcionamiento por partes, muñeca, antebrazo, brazo, etc. se desplaza a configuraciones corporales. Con esto surge la problemática entre la división en la técnica clásica que hay entre movimiento y quietud, pues desde una visión naturalista las cosas pueden estar quietas o en movimiento, pero para nuestro cuerpo perceptivo entre estos dos estados no hay una diferenciación categórica, son configuraciones o modos de existencia. El movimiento, para un estudio de la técnica fenomenológica, sería la transformación de la estructura figura-fondo,

transformación que también se da en lo que comúnmente llamamos quietud. Al tocar golpes alternados, voy a sentir cómo está cambiando la sensación del cuerpo, y esta sensación es la que tiene sentido, no la distancia o velocidad objetiva de ese movimiento. Igualmente, la indeterminación está presente en el movimiento, y se constituye de diferentes maneras. El cambio de una parte corporal, o del foco de atención, cambia toda la estructura sensorial. El movimiento explorado desde lo que se siente y no desde una racionalización de las trayectorias diluye la separación movimiento/quietud, y lo hace indisociable de la experiencia.

Posición

La posición en general se refiere a la disposición inmóvil del cuerpo, que podrá ser una forma de estar frente al instrumento, o la disposición de los brazos (manos preparadas para tocar), o una forma de sostener las baquetas (quintas, terceras, etc.), o la disposición de las mismas baquetas. Esto clasifica las acciones corporales en partes que se mueven y partes que no se mueven, que finalmente se puede expresar como una diferencia entre posición y movimiento. Desde la fenomenología esta diferencia entre movimiento y quietud que se basa en el desplazamiento, no delimita formas radicalmente diferentes de vivir el cuerpo, esto porque la percepción del cuerpo tiene la misma naturaleza así esté en movimiento o no. Como la fenomenología propone, nunca se deja de estar en relación con el cuerpo⁷². Al contrario de como en la visión dualista de mente-cuerpo sí se podría pensar, donde la acción de tocar se lleva a cabo por órdenes voluntarias, y la no acción sería una omisión o un olvido. Fenomenológicamente, si quiero dejar quieta la mano o moverla es estar igualmente en relación con ella, no hay menos conciencia en la quietud que en el movimiento. Esto tiene importancia pues en la técnica tradicional hay una separación metodológica respecto a esto, la atención se centra fuertemente en la actividad de las partes que se mueven (muñeca, brazos generalmente), y la posición se toma como un soporte más o menos estático que juega un papel secundario y poco activo. Este acercamiento del movimiento y la quietud se liga con otro punto que consiste en la idea de que la percepción es total. Respecto a la percepción del

⁷² Estamos siempre en la plenitud, en el ser, como un rostro, siquiera en reposo, siquiera muerto, está siempre condenado a expresar algo (hay muertos asombrados, tranquilos, discretos), y como el silencio es aún una modalidad del mundo sonoro. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini, España, 1994, p. 459

cuerpo, ésta se da a manera de estructura “figura-fondo” donde la percepción de sectores del cuerpo siempre está en relación con una configuración o estructura. Si llevo mi atención a cierta parte del cuerpo, por ejemplo la mano, esta no es una sensación aislada, es la figura en un fondo que le da sentido. Cuando muevo los brazos para tocar, la posición, aunque no se vea gran movimiento está tan directamente relacionada con el tocar como los brazos. Pero, ¿cuál es la importancia de la posición o de estas partes que cumplen un papel secundario? El entendimiento del cuerpo como estructura pone el funcionamiento del cuerpo en conjunto, donde la coordinación general es constituyente e inevitable. Tanto si levanto el brazo o muevo solo un dedo todo el cuerpo está involucrado, pero puede estar involucrado de diferentes maneras. Una sería como en la técnica tradicional donde no se le considera parte del movimiento, se piensa como un apoyo o estático o dinámico. Otra sería el considerar el movimiento como algo total, como la estructura figura-fondo, donde no se clasifica qué importancia tienen las diferentes partes porque la estructura es una única cosa que se modifica totalmente y no por partes, y en este caso no podría haber quietud, ni posición. Lo que hay es la sensación corporal en transformación.

Agarre

En cuanto al agarre, que es la forma de sostener las baquetas, también se caracteriza comúnmente dentro de esta dualidad entre movimiento y quietud. El agarre entraría en la clasificación de partes que no se mueven. El punto de agarre o pinza es un punto constante donde se ejerce la fuerza para que la baqueta no caiga, y que no se considera como una parte constitutiva del movimiento. El movimiento puede ser de los dedos, muñeca, brazo, etc. pero el agarre se toma como una posición de los dedos que se mantiene para garantizar la sujeción de la baqueta. Desde la percepción esta forma de ver el agarre es inadecuada, porque separa la función de sostener de los dedos y el movimiento para tocar de la mano, brazo, etc. Como se decía, la sensación del cuerpo es total, así que el agarre se puede considerar como una forma de movimiento con la baqueta, y no solo como una forma de sostenerla, lo que exige dejar de clasificar el agarre por la función separada de unas partes del cuerpo. El agarre también debe dejar de ser un punto estático o una posición, para pensarse como la forma en

que incorporamos la baqueta a nuestro cuerpo⁷³, que no necesariamente tiene que ser mediante la pinza. Esto se hace evidente al tocar pues al observar qué sucede con el agarre, se puede ver que en este varían los lugares y la presión que se ejerce, la dirección y posición de los dedos, además de apoyos con otras partes de la mano etc. el agarre y su variación en diferentes técnicas también muestra cómo la baqueta se puede mantener en la mano de diferentes maneras. Todos estos detalles se pasan por alto cuando el agarre se piensa como un punto de presión y una posición estática, por el contrario, se propone que el agarre sea dinámico y que esté incorporado al movimiento de tocar.

Se ha hablado de la necesidad de sentir el cuerpo, para que desde la experiencia concreta y no desde un modelo ideal, se guíe el estudio técnico. El cuerpo, el movimiento, el agarre, la posición, se pueden ver desde esa experiencia total que es la sensación del cuerpo, pero hay todavía un aspecto que se ha pasado por alto hasta ahora, y es “esa sensación” de la que se habla ¿Qué es lo que se siente? Ya se había mencionado la indeterminación de la sensación y la discrepancia con un cuerpo anatómico, la sensación de la mano puede ser más grande o más pequeña de lo que parece su contorno por ejemplo, pero hay una sensación que puedo decir que es mi mano, sensación que es el foco de la estructura-fondo, es donde llegamos a la sensación total del cuerpo. Pero ¿qué es esa sensación? ¿Qué quiere decir sentir una estructura figura-fondo? ¿Cómo hablar de ello?

Tensión-Relajación

Se había mencionado el uso vago de los términos tensión y relajación, y cómo tensión/relajación no son categorías diferentes para nuestra sensación. Ahora cambiando la acepción común de estos términos, se usará tensión-relajación para hablar de la percepción corporal como el resultado de la reducción fenomenológica, para responder a ¿Qué es lo que sentimos cuando se habla de la estructura figura fondo? Tensión-relajación será ese término indudable del “yo siento” que no es reducible a la sensación de unos músculos, huesos, partes del cuerpo etc., ni tampoco a unos movimientos o posiciones del cuerpo, se tomará como lo

⁷³ Habitarse a un sombrero, a un coche o a un bastón, es instalarse en ellos o, inversamente, hacerlos participar en la voluminosidad del propio cuerpo. La habitud expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos. Maurice Merleau-Ponty; *Fenomenología de la Percepción*. España: Planeta-Agostini, España, 1994, p.159

que le da sentido a esto⁷⁴ y desde donde se constituye nuestro cuerpo como una estructura de tensión-relajación intencional. Al incorporar la intencionalidad, la vivencia de esta tensión-relajación requiere de una actitud activa, que librada de las constricciones del cuerpo anatómico, se abre a otras explicaciones que no necesariamente deben responder a un mundo objetivo, y que considerando esta relativización, se puede incorporar la imaginación como una forma de dar sentido a la experiencia corporal.

Para entender el cuerpo como estructura figura-fondo desde la tensión-relajación, empecemos con la sensación de la contracción muscular, sensación que cualquier persona puede decir sin mucha controversia saber qué es. Si realizo una fuerza o contraigo un musculo, tengo una sensación que podemos llamar tensión, fuerza, presión, etc., si dejo de hacer esa fuerza hablamos de relajación, que también se entiende fácilmente a qué sensación se hace referencia de una forma convencional. Esta sensación de tensión y relajación comúnmente sólo tiene importancia para buscar la “relajación” cuando se realiza una actividad, por el contrario, cuando fenomenológicamente vemos cómo sentimos el cuerpo encontramos que esa tensión-relajación es la forma de tener una experiencia del cuerpo. La tensión y relajación, que se consideran como una sensación residual de la actividad muscular es la única forma que tenemos para decir que sentimos las partes de nuestro cuerpo, sus movimientos etc. Ahora, la sensación de tensión-relajación, fenomenológicamente no es la simple respuesta de los músculos que nos informan lo que pasa en el cuerpo, esto porque no son los músculos en sí lo que sentimos, ni la tensión o fuerzas corresponden a funcionamientos objetivos de los músculos. Yo no distingo qué músculos y qué fuerzas específicas se dan en mi cuerpo, lo que percibo es una fuerza en el cuerpo, un campo, conjuntos, puntos de tensiones y/o relajaciones que son una experiencia diferente a lo que objetivamente estarían haciendo los músculos, lo que siento es mi propio cuerpo. Esta sensación de tensión, ya liberada de su relación objetiva con los músculos, es la forma como sentimos el cuerpo, y como se dijo antes, se da como

⁷⁴ “El primer acto filosófico sería volver al mundo vivido, más acá del mundo objetivo, pues en el podremos comprender el derecho y los límites del mundo objetivo, devolver a la cosa su fisionomía concreta, a los organismos su manera propia de tratar al mundo, su inherencia histórica a la subjetividad, volver a encontrar los fenómenos, el estrato de experiencia viviente a través de la que se nos dan el otro y las cosas, el sistema “yo-el otro-las cosas” en estado de nacimiento, despertar de nuevo la percepción y desbaratar el ardíd por el cual se deja olvidar como hecho y como percepción en beneficio del objeto que nos ofrece y de la tradición racional que ella funda.” Maurice Merleau-Ponty; *Fenomenología de la Percepción*. España: Planeta-Agostini, España, 1994, pp.77-78

estructura figura-fondo. Es decir, tendríamos una estructura figura-fondo de tensión-relajación, que para abreviar sería una estructura tensión-relajación. Tengo mi cuerpo como un campo donde siento, formas, sectores, transformaciones, cambios, oscilaciones, pulsaciones, de eso que llamamos tensión-relajación, que finalmente ya no tiene que remitir a partes del cuerpo, articulaciones, trayectoria, velocidades, y demás medias naturalistas, sino a la experiencia que tengo de él. Así el sentido de la técnica cambia pues ya no se pregunta por cómo hacer funcionar un cuerpo anatómico, sino por cómo constituyo esta estructura tensión-relajación.

Imaginación

The imagination is a primary mode of human existence. Far from being merely a secondary activity, the imagination underlies every experience as its virtual lining and an openness to new developments. The imagination is particularly at work in the body schema, a basic mode of being in the world that allows for the experience of anchorage and perspective as well as creative production and freedom. Without the body schema, there would be no meaning; Being would remain in its immanent narcissism, unable to be imagined by the human body.⁷⁵

In the current climate, phenomenologists (along with other types of human science researchers) are challenged to recognize that any knowledge produced is contingent, proportional, emergent, and subject to alternative interpretations. At the very least research which is anchored in a more critical realist, modernist position deserves some healthy questioning and can expect critical challenge. The practice of returning to participants to validate researchers' analyses, for example, could be disputed as a problematic throwback to empirical, realist ideals. At the same time, while phenomenologists may embrace more ironically playful, creative

⁷⁵ [La imaginación es un modo primario de la existencia humana. Lejos de ser una actividad secundaria, la imaginación reviste toda experiencia como un manto virtual que se abre a nuevos desarrollos. La imaginación opera especialmente en el esquema corporal, modo básico de existencia en el mundo que permite la experiencia del anclaje y la perspectiva, así como la libertad y producción creativa. Sin el esquema corporal, no habría sentido; el ser permanecería en el narcisismo inmanente, incapaz de ser imaginado por el cuerpo humano.] Traducción personal de, James B. Steeves. *Imagining Bodies with Merleau-Ponty*, Thesis MacMaster University, September 2000., p.212

presentations and relativist understandings, they must also ensure they do not lose the speaking, embodied, experiencing subject.⁷⁶

Hasta ahora se vio una manera diferente de entender la experiencia del cuerpo, un cambio conceptual que sobrepasa las fronteras del paradigma moderno y la actitud natural. Se había mencionado brevemente que el cuerpo y la mente no son componentes de naturaleza diferente, pero se desarrolló una temática centrada en el cuerpo, como si este se nos diera desde una experiencia sensorial separada de lo mental. Este no es el caso, las ideas, conceptos, lenguaje, etc. se consideran en el fenómeno tanto como el cuerpo, la construcción de sentido es un solo acto. Con la reducción fenomenológica se había disuelto la separación entre lo físico material y lo mental inmaterial, quedaba la estructura cuerpo-mente-mundo, el fenómeno. Yo me puedo situar en un marco epistemológico, buscar diferentes formas de pensar el mundo, pero esto no es un proceso mental, toda mi experiencia toma una posición. Al igual que el cuerpo y los objetos se codeterminan, las ideas y el cuerpo también, por esto ahora se hablará de la imaginación como parte constitutiva de la experiencia.

Una de las propuestas de la fenomenología, es encontrar en la experiencia un marco que pueda reunir el cuerpo y la mente, esa relación entre teoría y práctica, donde el pensar está integrado a una corporeidad, donde acción y pensamiento son formas de ver la intencionalidad, es decir, son percepción, formas de ir hacia el mundo. Entonces así, el hacer algo y lo que se teorice de ese hacer algo no son dos habilidades diferentes de la conciencia, sino son dos perspectivas o actitudes frente a la experiencia, que si se separan o unifican es por un posicionamiento, una actitud frente al mundo. Ahora, el pensar sobre nosotros, el mundo y lo que pasa, sería una experiencia, que más que elucidar verdades preexistentes, lo que hace es constituir, crear, e interpretar, es una imaginación. Esta imaginación es la forma como vamos al mundo, es la posibilidad de explorar la experiencia de diferentes formas.

⁷⁶ [actualmente, los fenomenólogos (entre otros tipos de investigadores de las ciencias humanas) están forzados a aceptar que todo conocimiento producido es contingente, proporcional, emergente, y sujeto a interpretaciones alternativas. Por lo menos, las investigaciones basadas en un realismo crítico y posiciones modernistas, ameritan una crítica saludable. La práctica de regresar a los participantes a validar los análisis de la investigación, por ejemplo, pueden ser tomados como un regreso problemático al empirismo realista ideal. Al mismo tiempo, mientras los fenomenólogos acogen un entendimiento más irónico y juguetón, creativo y relativo, también se deben asegurar de no perder el sujeto hablante, corporizado y experiencial.] Traducción personal de, Linda Finlay; *Debating Phenomenological Methods*, En Friesen, Norm. Henriksson, Carina. Saevi, Tone (Eds.) *Hermeneutic Phenomenology in Education, Method and Practice*. Sense Publishers, Países Bajos, 2012., p.32

Corporalmente, el moverse implica la creación del movimiento, desde una experiencia corporal, como también desde como lo pensamos, es el movimiento inevitable de la intencionalidad. Desde la técnica, ya se había visto que una explicación anatómica o biomecánica no se corresponde unívocamente con la experiencia del cuerpo, también se mencionó que hay explicaciones o herramientas metafóricas para tocar, y que desde la fenomenología la percepción del propio cuerpo es indeterminada. Por esto se toma la imaginación como una forma de constituir la experiencia del cuerpo, donde la explicación biomecánica es solo una de las posibilidades, es decir, se debe asumir que la visión del cuerpo no es algo impuesto por unas leyes, es algo en lo que estamos involucrados. La imaginación como una construcción de sentido inevitable, reivindica la experiencia personal, si me es posible preguntarme cómo muevo mi cuerpo al tocar sin que esté atado a una verdad objetiva de la anatomía, ¿Cómo sería entonces un estudio técnico de esta naturaleza?

La imaginación y la estructura tensión-relajación, articulándose para preguntarse por cómo podemos explicar el tocar, son las herramientas para una propuesta de una forma de abordar el estudio técnico del instrumento. La propuesta surge de la co-emergencia de la tensión-relajación e imaginación en la experiencia. Mediante la reducción fenomenológica, la percepción del cuerpo, del movimiento, de las posiciones, como tensión-relajación, se nos presenta como una herramienta abstracta abierta a darle sentido, y este sentido desde la imaginación es un campo de experimentación. Revisando la manera básica de tocar en la técnica ortodoxa, tenemos el movimiento de muñeca. Como se vio, este se explica como un movimiento arriba-abajo de la mano mediante la articulación de la muñeca, si voy a lo que siento, yo no siento objetivamente el brazo, donde la articulación mueve la mano de abajo a arriba. Lo que se siente, en forma más “realista” sería la fuerza de los músculos, pero esto todavía remitiría a un pensamiento natural. Tomando una actitud fenomenológica donde hablamos de la sensación del cuerpo como tensión-relajación, este movimiento de muñeca es una transformación en la estructura tensión-relajación, lo que siento es la tensión en transformación, y ahí es donde se pregunta por cómo esa tensión está siendo movimiento y cuerpo, ¿qué es lo que se mueve? ¿Cómo se mueve?, al ir con la actitud fenomenológica y con la perspectiva de la imaginación como parte constitutiva de esa experiencia indeterminada del cuerpo al hacer el movimiento de muñeca, se pueden observar todas las

posibilidades que surgen. Se puede observar cómo la forma ortodoxa del movimiento de muñeca sería una de las muchas formas de imaginar el movimiento del cuerpo, en el que se está tomando el modelo de un movimiento de bisagra, y se está teniendo una experiencia mediada por esa forma de pensar el movimiento. Podría pensar también en los músculos que están realizando la acción de mover la muñeca, ¿Cómo imagino los músculos? ¿Cómo bandas que se contraen y estiran? ¿Qué fuerzas creo que surgen? ¿Dónde se ubican esos músculos? ¿Cuál es la forma correcta de pensar los músculos? Se puede tener desde una idea somera, hasta un estudio a fondo de la anatomía para explicar el movimiento de muñeca, y en cada caso se tendrá una experiencia diferente. Es decir, no se necesita un conocimiento específico para llevar a cabo el movimiento de muñeca, puedo llevarlo a cabo hasta con un conocimiento incorrecto de la anatomía. Los casos anteriores se encontraban dentro de una explicación “real” del cuerpo, pero ¿si para tocar imagino que mi brazo es de agua?, o de un material elástico, o cualquier idea que no corresponda con la realidad naturalista, igualmente puedo llevar a cabo el movimiento y tener una experiencia. Las ideas “reales” sobre nuestro cuerpo no son diferentes a las irreales, imaginar que mi brazo es de agua no hace que objetivamente tenga un brazo de agua, tampoco me proporciona la sensación de lo que sería tener realmente un brazo de agua. Igualmente, conocer la anatomía de mi brazo no me da un manejo objetivo ni una sensación verdadera de lo que debería ser el cuerpo. Cada una es una forma de asumir la experiencia del cuerpo, no como un ornamento que decora las sensaciones que tiene el cuerpo, sino como la constitución de esa experiencia y la forma inevitable de darle sentido. Si se entiende la imaginación y la actitud corporal como una misma cosa, se podría decir que el ejercicio consiste en imaginar el cuerpo de diferentes maneras, y que según la forma en que lo imagine habrá cierta actitud y posibilidades corporales. Aclarando que la imaginación no se refiere únicamente a un acto voluntario de fantasía. Es imaginación porque es la construcción de sentido que no se limita al marco naturalista de lo que es real, y no es únicamente voluntaria porque yo no la controlo. Por un lado, yo puedo decidir que voy a imaginar la sensación de mis dedos como campos magnéticos con fuerzas que se repelen y se atraen, y al hacerlo veo que de la sensación corporal es de donde surge espontáneamente esa imaginación y sentir. Igualmente, al llevar a cabo la reducción fenomenológica y querer experimentar una sensación del cuerpo sin preconcepciones, veo que es la misma sensación la que se estructura y surge ya imaginando algo, proponiendo formas, espacios, áreas, puntos

de atención, etc. es decir estoy imaginando o dando sentido a mi experiencia total desde ella misma.

Ahora ya se puede unir lo corporal y lo mental en una única intencionalidad, al moverme estoy explorando como pienso ese movimiento, y al pensar cómo muevo mi cuerpo lo hago desde moverlo, ya sea que lo tome desde una u otra perspectiva, estas se determinan conjuntamente. La importancia de esto es que se encuentran unos puntos que la actitud natural no tiene en cuenta: 1. Que la experiencia del cuerpo es de hecho nuestro cuerpo y que esta es relevante así no concuerde con el cuerpo anatómico; 2. Que la forma de pensar el cuerpo y la forma de usar o vivir el cuerpo son correlativas. La actitud natural solo nos da la opción de pensar en un cuerpo anatómico con unas propiedades físicas que existen objetiva e independientemente de nuestra mente, por lo que nos mantiene bajo una actitud corporal restringida ese ámbito de explicaciones. Pero la fenomenología nos mostró que ese cuerpo anatómico no explica la experiencia del cuerpo, la descripción anatómica es una entre muchas formas de imaginar el cuerpo. Y no es que la fenomenología proponga una u otra, sino que pone de manifiesto una estructura de la percepción, nos propone un cuerpo y mundo que se constituye mediante su propia investigación.

CONCLUSIONES

El aporte de esta investigación es presentar la estructura intencional imaginaria de tensión-relajación como una herramienta para el estudio técnico, así como un marco general para un entendimiento fenomenológico. Para llegar a esto se vieron conceptos fenomenológicos como son: reducción fenomenológica, intencionalidad, estructura figura-fondo. Temas que llevaron a la indeterminación de la experiencia, la unificación de conceptos como mente-cuerpo, movimiento-quietud, real-imaginario, sujeto-objeto, así como a suspender de la experiencia, el tiempo y espacio de la física. Esto consiste en pasar de una actitud natural a una fenomenológica, actitud que pueda ser usada para el estudio del instrumento.

Esta investigación presenta unas bases sobre las cuales se pueda desarrollar a futuro una metodología y didáctica para el estudio técnico de la percusión. Gracias a que es un marco teórico más cercano a la experiencia en primera persona, que propone un campo de experimentación y una actitud crítica que habían sido restringidas por la técnica canónica. Se espera que con estas herramientas y al desarrollar una metodología, se haga más fácil el desarrollo y apropiación de la destreza en el instrumento, que haya una mayor calidad y libertad en el movimiento, además de que la técnica se desarrolle tanto teórica como prácticamente.

Respecto a la técnica canónica, se evidenciaron unas lógicas dominantes que operan en el entendimiento de esta, y sobre las que no hay una discusión notable, por lo que es un llamado a los percusionistas a entender el desarrollo en el instrumento no solo como una cuestión de mecánica corporal, sino como un acto existencial con el que estamos integralmente involucrados. La técnica no termina con la explicación biomecánica del cuerpo ni con el resultado sonoro, la técnica la constituimos continuamente mediante la experiencia, se podría decir que la técnica es la experimentación y reflexión, que hayamos decidido encontrar siempre lo mismo es otra cosa.

Este trabajo es un primer acercamiento al uso de la fenomenología como base para el entendimiento de aspectos musicales, y ha resultado ser un enfoque con gran potencial para próximo desarrollo. En esta línea de investigación, para la realización de una propuesta

didáctica que ayude a poner en práctica y a entender a fondo los conceptos presentados, o para profundizar en aspectos puntuales de la técnica a la luz de la fenomenología. Por otro lado, en otros campos como la interpretación pueden llevarse a cabo investigaciones guiadas por la fenomenología sobre la percepción rítmica y dinámica, la percepción formal de la música, la escucha⁷⁷, entre mucho otros.

⁷⁷ Pierre Schaeffer, *Tratado de los Objetos Musicales*, Alianza Editorial, España, 2003.

FUENTES

- Alexander, M. (1955). *The Use of the Self*. Richard Clay and Company, Great Britain.
- Burton, G. (1995). *Four Mallet Studies*. Creative Music. U.S.A.
- Delecluze, J. (1969). *Méthode de Caisse-Claire*. Alphonse Leduc et cie. Paris.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una Epistemología del Sur: La Reinención del Conocimiento y la Emancipación Social*. Siglo XXI Editores. CLACSO. México.
- Feldenkrais, M. (1992). *La dificultad de ver lo obvio*. Paidós. Argentina.
- Friesen, Norm. Henriksson, Carina. Saevi, Tone (Eds.) (2012) *Hermeneutic Phenomenology in Education, Method and Practice*. Sense Publishers, The Netherlands.
- Goldenberg, M. (1995) *Modern Scholl for Snare Drum*. Chappell/intersong. U.S.A.
- Goodman, S. (2000). *Modern Method for Timpani*. Bellwin-Mills Publishing CORP. U.S.A.
- Husserl, E. (1962) *Ideas relativas a una Fenomenología pura y una Filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Imamura, Y. Tsukada, Y. (1967) *Método para Instrumentos de Percusión*. Zen-on music Co.ltd, Tokyo. (traducción no oficial Miyuki Kojima)
- Islas, H. (compiladora) (2001). *De la Historia al Cuerpo y del Cuerpo a la Danza*. Coneculta. México D.F.
- Matthews, E. (2010) *Merleau-Ponty: A Guide for the Perplexed*. Continuum. Great Britain.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta Agostini. España.
- Peters, M. (1993) *Fundamental Method for Timpani*. Alfred Publishing. U.S.A.
- Popper, K. R. Adorno. T. W., Dahrendorf. R. Habermas. (2008). J. *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Colofón. S.A. DE C.V. México. D.F.
- Pustjens, Jan (2009). *Snare Drum Workout Book*. Pustjenspercussionproducts. Holanda.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los Objetos Musicales*. Alianza Editorial. España.

Stevens, L. H. (2000). *Method of Movement for Marimba*. Charles Dumont & Sons. U.S.A.

Zeltsman, N. (2003). *Four-Mallet Marimba Playing*. Hal Leonard Corporation. U.S.A.

FUENTES DIGITALES

Descartes, R, *El Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas*, (1637 año original) epublibre edición digital.

https://2016filosofia.files.wordpress.com/2016/08/discurso_del_m_todo_meditaciones_metaf_sicas_desca.pdf

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Føllesdal, D. (2007). Las Reducciones de Husserl y el Papel que Desempeñan en su Fenomenología, *stoa*, VOL. 8, no.15, pp.7-20.

<http://stoa.uv.mx/index.php/Stoa/article/view/2413>

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Hessen J., *Teoría del Conocimiento* (1941 año traducción). Instituto Latinoamericano de Ciencias y Artes, Versión digital, traducción José Gaos.

<https://gnoseologia1.files.wordpress.com/2011/03/teoria-del-conocimiento1.pdf>

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Koukal, D. R. (2004). Phenomenology in not just Intuition but also expression. Presented to the Twenty-Ninth Annual Meeting of the International Merleau-Ponty Circle: "Expression, Language, Art. Muhlenberg College (Allentown, PA). September 30–October 2, 2004.

https://www.academia.edu/37468892/Phenomenology_is_Not_Just_Intuition_But_Also_Expression

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Repetto, A. (2005) *Bases Biomecánicas para el Análisis del movimiento Humano* (Edición de CD-Rom). Bs. As. ARGENTINA.

<http://weblog.maimonides.edu/deportes/archives/basesbiomecnicas.pdf>

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Schiavio, A. Van der Schyff, D. (2018), 4E Music Pedagogy and the Principles of Self-Organization. *Behav. Sci*, 8, p.72.

<https://doi.org/10.3390/bs8080072>

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Steeves, J. B. (2000) *Imagining Bodies with Merleau-Ponty*, Dissertation, MacMaster University.

<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/7310/1/fulltext.pdf>

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Vilanou, C. (2000) La Configuración Postmoderna del cuerpo Humano. *Movimiento*. vol. VII, núm. 13. diciembre 2000. pp. 81-98

<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/11789/6987>

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

Zirión, Q. A. (2017). *Breve Diccionario Analítico de Conceptos Husserlianos*. Facultad de Filosofía y letras/ Instituto de Investigaciones Filosóficas Universidad Nacional Autónoma de México, segunda edición ajustada en PDF. México.

<http://www.filosoficas.unam.mx/~zirion/BDACH-2017.pdf>

Fecha de recuperación 10 septiembre 2019

ANEXO

TALLER EXPERIMENTAL CON ESTUDIANTES

Como complemento y herramienta de apoyo en el desarrollo de la investigación, se llevó a cabo un taller sobre los temas expuestos en esta con estudiantes de la escuela de música. Este taller no se debe tomar como un experimento riguroso que valide la investigación pues la aplicación práctica y comprobación de la efectividad de los temas en un ambiente real desbordaba las posibilidades de esta investigación. Aun así, se incluye como anexo pues es un primer acercamiento al trabajo de estas temáticas con otras personas y no solo desde mi experiencia.

La investigación presentada se perfila como una temática a incorporar en la enseñanza académica, que a futuro permita desarrollar nuevas metodologías y herramientas didácticas. Por esto era pertinente tener una retroalimentación con estudiantes que también sirviera de sondeo inicial sobre la facticidad del uso de este marco teórico, especialmente porque es una propuesta que choca con la técnica convencional, y que además propone una forma no habitual de pensar la percepción, el cuerpo, el mundo, etc.

Taller de técnica experimental

El taller se llevó a cabo en 7 sesiones, de aproximadamente 1 hora cada una, estaba planeado realizar una sesión semanal pero debido a diferentes tipos de contingencias no hubo total continuidad (Estaban planeadas 12 sesiones).

Contenido

Las problemáticas del paradigma moderno: el naturalismo y objetivismo como explicación dominante.

La fenomenología: la fenomenología como alternativa al naturalismo, la percepción como generador primario de realidad.

Tensión-relajación: evidenciar la problemática del uso común de estos términos, proponerlos como la forma de percibir el cuerpo fenomenológicamente.

Cuerpo: el cuerpo como estructura tensión- relajación, la indeterminación de la sensación, la intencionalidad y la constitución del cuerpo.

Movimiento y Posición: movimiento y posición como modos perceptivos y no como cualidades físicas objetivas, movimiento y posición como transformación de la estructura tensión-relajación.

Agarre: el agarre como la forma de interacción con la baqueta y no como un punto de sujeción, el agarre y su relación perceptiva con el cuerpo y el movimiento.

Imaginación: la disolución de lo real e imaginario en la percepción, la imaginación como constitución de sentido.

Procedimiento

El taller consistió en la explicación de los conceptos principales de la investigación y la realización de ejercicios técnicos no convencionales derivados de estos. Metodológicamente se llevó a cabo mediante la exposición de la temática correspondiente seguida de la realización de ejercicios en el instrumento. Debido al enfoque reflexivo, los ejercicios eran llevados a cabo sobre rudimentos básicos (golpes simples, alternados, dobles) que permitieran prestar atención a estos aspectos más fácilmente. Como la temática del taller era el movimiento (cómo se percibe, y cómo se piensa) era posible desarrollarla desde los diferentes instrumentos comunes para el percusionista sinfónico. Específicamente se trabajó en el tambor, la marimba, y el vibráfono.

Resultados

Herramientas para la valoración:

- Observación y grabación de las sesiones.
- Al finalizar el taller se pidió a los participantes que inventaran un ejercicio técnico que incorporara las temáticas vistas.
- Entrevista al finalizar el taller

Los estudiantes participantes fueron:

Estudiante 1: Erika Osnaya, IV semestre licenciatura, Participó solo en las dos primeras sesiones.

Estudiante 2: Valeria Peña, III semestre licenciatura, participó en las 6 primeras sesiones, no llegó a la evaluación final.

Estudiante 3: Gabriel Meza III semestre licenciatura, participó en todas las sesiones.

Estudiante 4: Jessica Ruiz, II semestre propedéutico, participó en todas las sesiones.

Observaciones de los Participantes:

Después de la finalización del taller se entrevistó a los estudiantes 2, 3, y 4 sobre la manera en que entendieron el programa y sus opiniones sobre este, para tener un primer acercamiento a cómo es asimilado un curso de esta naturaleza.

Estudiante 2

¿Cómo explicarías el contenido del curso?

El programa buscaba romper las barreras del estudio tradicional, para pensar no solo lo que se está haciendo por fuera sino todo el cuerpo integralmente y lo que se siente. Nos hizo experimentar con diferentes partes del cuerpo no solo la parte que se está moviendo

¿Qué utilidad le encuentras a esto?

Permite ver más allá de solo lo que se está moviendo y permite más conciencia de cómo se siente, por ejemplo, se pueden encontrar tensiones en partes que no se piensan, Me sirvió a visualizar más técnicamente lo que hago.

¿Que no funcionó o no entendiste?

Faltó poner más ejercicios, abordar repertorio con ese tipo de estudio, más ejemplos, porque era muy teórica y repetitiva la clase.

¿Que opinión tienes sobre esta forma de ver la técnica en comparación con la técnica tradicional?

Creo que deben estar a la par, saber la técnica tradicional pero también poder experimentar para mejorar la interpretación.

¿Cambio tu concepción de la técnica?

Sí, cambio en poner mayor atención a los diferentes movimientos y como estos se sienten y afectan la forma de tocar.

¿Qué conceptos recuerdas de la parte teórica? (fenomenología, intencionalidad, etc.)

Recuerdo que vimos la tensión y relajación, e intencionalidad, pero no recuerdo que eran, lo demás no.

Recomendaciones o comentarios del curso:

Enfocarse en temas específicos en cada clase y ser más claro.

Estudiante 3

¿Qué le quedo del programa?

La idea era quitar los prejuicios que nos inculcan desde que empezamos a estudiar para generar una técnica del instrumento desde uno, ver cómo se siente el cuerpo, las tensiones y relajaciones.

¿Cree que es de utilidad una materia de este tipo o estas temáticas?

Sí creo que es muy importante para un músico sentir y reconocer el cuerpo,

¿Qué cree que no funcionó o no le fue de utilidad?:

Mucha repetición de los temas, las clases eran muy teóricas y pesadas entonces aburrían.

¿Cómo compara la técnica tradicional con el programa visto?

Nunca había pensado en las partes que no están directamente relacionadas al movimiento, creo que lo que vimos es un complemento para hacer que el cuerpo mejore la forma de tocar, más que como complemento a la técnica, complemento a la interpretación.

¿Qué conceptos recuerda?

Fenomenología: que había una diferencia de lo biológico o la realidad como nos enseñan desde siempre y lo que se siente, nosotros no sentimos que tenemos estómago como la forma que tiene y donde está, sino sentimos algo, o cuando ponía el ejemplo de la forma como nos vemos en un espejo, lo que sentimos puede ser diferente a esa forma. también que no hay quietud porque si estamos quietos en realidad no estamos quietos sino es parte de un movimiento, o que el movimiento no son instantes sino una sola acción.

Imaginación: poder imaginar el cuerpo no como debe ser, lo que genera otra cosa, u otra realidad, bueno otra forma de sentir. Por ejemplo, lo de imaginar la mano más grande o de otra forma que no sea la que es cuando la vemos.

¿Hubo algún cambio en la forma como piensa la técnica?

No, yo ya tenía una conciencia del movimiento, desde niño me hicieron desarrollar la atención de cómo usar el cuerpo para saltar o escalar o cosas así, por eso el curso fue más un

entendimiento teórico y no algo totalmente nuevo. Sí hubo cosas distintas que no había pensado, como imaginar los brazos o dedos más gordos.

Estudiante 4

¿Cómo explicarías el contenido del curso?

Me acuerdo de los movimientos, cómo imaginaríamos los músculos y cómo nos imaginaríamos a nosotros, cómo sentiríamos el cuerpo.

¿Qué utilidad le encontraste al curso?

Conocernos a nosotros, nuestro cuerpo y a nuestros movimientos, para podernos integrar al instrumento.

¿Ya habías visto esos temas?

Quizás ya lo había escuchado de forma diferente, en la práctica me habían dicho de tocar relajado y mover los brazos y piernas.

¿Que no funcionó o no entendiste?

No recuerdo los primeros temas, faltó tener más dinámicas, no usar muletillas al explicar.

¿Cambió tu perspectiva sobre la técnica?

Para antes de estudiar se puede utilizar lo que vimos, usar la imaginación para ejercicios preparatorios, y sentir diferentes partes del cuerpo.

¿Qué conceptos recuerdas?

Sí recuerdo que vimos la fenomenología, pero no recuerdo que era, de imaginación recuerdo los ejercicios de imaginar los huesos de diferentes formas. tensión la fuerza que le vamos a aplicar al parche, relajación pues relaja, depende que tan tenso este nuestro brazo es como va a caer el golpe, si está muy relajado hasta la baqueta se va a caer.

Observaciones

La realización del taller tenía dos objetivos, uno era poner a prueba en estudiantes los conceptos desarrollados en la investigación, para ver su viabilidad en un ambiente real de enseñanza. El segundo era el objetivo propio del taller que consistía en proporcionar herramientas teórico-prácticas para el estudio técnico de la percusión. Empezando por el segundo objetivo, puedo decir que se cumplió parcialmente. Todos los estudiantes respondieron haber tenido una experiencia de atención al cuerpo diferente a la manera en que habitualmente abordaban el instrumento, especialmente llevar la atención a zonas del cuerpo que tradicionalmente no se consideran parte del movimiento. También dijeron entender la imaginación como herramienta para pensar el movimiento y el cuerpo de diferentes formas. En cuanto a la parte práctica, pudieron llevar a cabo satisfactoriamente movimientos no usuales en la técnica ortodoxa. La evaluación final mostró que hubo un entendimiento general, los estudiantes 3 y 4 inventaron un ejercicio técnico con una explicación imaginaria, estos ejercicios cumplían los requisitos de no ser restringidos por un pensamiento naturalista, incorporar la experiencia del cuerpo, y que el resultado pudieran ser movimientos que no hacen parte de la explicación técnica ortodoxa.

La parte teórica no fue asimilada satisfactoriamente. Respecto a esto, como fue comentado por los estudiantes, habría que incluir más ejemplos y ejercicios prácticos, así como explicaciones sencillas y claras. Aunque les doy la razón, considero la posibilidad de que los estudiantes de percusión no estén acostumbrados a clases teóricas de este tipo de temáticas, por lo que lo ven como algo ajeno y con poco interés para su programa. Aunque la asimilación conceptual a largo plazo no se dio, la mayoría de conceptos sí eran comprendidos en el momento de la explicación, pero siendo una temática tan compleja requería de una mejor planeación y un mayor número de sesiones.

El primer objetivo, que consistía en probar si los conceptos fenomenológicos propuestos en la investigación eran comprensibles y aplicables fue cumplido parcialmente. Como se mencionó anteriormente, las temáticas eran complejas y requerían de un mayor tiempo para su desarrollo y asimilación, especialmente si se busca un entendimiento profundo en

estudiantes que no están en contacto con la filosofía y que requieren un contexto introductorio de las discusiones y problemáticas abordados. Los estudiantes no llegaron a tener un manejo avanzado y una idea redonda de la propuesta, especialmente el entendimiento radical del cuerpo como experiencia fuera del naturalismo. Aun así, los conceptos tratados individualmente en cada clase sí eran entendidos y llevados a la práctica mediante ejercicios, por lo que se puede concluir que las temáticas son comprensibles y aplicables, y como se esperaba, sí proporcionan alternativas a la técnica ortodoxa del estudio y explicaciones técnicas. El mejor ejemplo son los ejercicios que crearon los estudiantes al final del curso, estos muestran un estudio técnico diferente y una forma de pensar diferente, lo cual hace viable la propuesta y presenta un panorama prometedor para su desarrollo.

Resumen de las Sesiones

Sesión 1: esta sesión se llevó a cabo en la sala de cómputo con los estudiantes 1, 2, y 4. Se presentó el programa del curso y el tema de la primera clase, la presentación de el “paradigma moderno”, una pequeña introducción a la fenomenología y algunos videos de apoyo. Con el estudiante 3 se llevó a cabo después la sesión 1 y 2

Sesión 2: se llevó a cabo dentro de la clase de pedagogía bajo la observación de la maestra Jenny Arcelia Infante y el maestro Felipe Martinez. Participaron los estudiantes 1,2, y 4. En esta sesión la temática era la tensión-relajación como herramienta básica de la percepción del cuerpo. Con el estudiante 3 se llevó a cabo junto a la sesión 1

Sesión 3: se llevó a cabo individualmente por no coincidir un horario en común con los estudiantes 2, 3, y 4. La temática de esta sesión consistía en retomar el tema de la tensión-relajación como percepción, para mediante esta construir una experiencia del cuerpo no determinada por el pensamiento natural.

Sesión 4: se llevó a cabo colectivamente con los estudiantes 2, 3, y 4. La temática era el movimiento desde la perspectiva fenomenológica, contrastándolas con las ideas comunes que se tienen de este.

Sesión 5: hubo una sesión con el estudiante 4, y otra con los estudiantes 2 y 3, la temática era la Posición, tema ligado al de la sesión anterior, donde la perspectiva fenomenológica permite pensar el movimiento desde la sensación de la tensión-relajación, forma que no separa el movimiento y la quietud de la forma que lo hace una explicación objetiva de esta.

Sesión 6: hubo una sesión con el estudiante 4, y otra con los estudiantes 2, y 3. Esta sesión trataba la imaginación como la forma en que le damos sentido a la manera en que tocamos y pensamos el cuerpo.

Sesión 7: se llevó a cabo individualmente con el estudiante 3 y 4. A modo de evaluación final se les pidió a los estudiantes que inventaran un ejercicio técnico que aplicara la perspectiva de estudio que se propuso en el curso. El estudiante 3 presentó un ejercicio basado en el movimiento de un delfín saltando en el agua, en este no había un punto fijo de la muñeca y la baqueta y brazo tenían una trayectoria más amplia. El estudiante 4 presentó un ejercicio en que llevaba su atención a la parte alta de la espalda para sentir cómo esta área estaba involucrada con el movimiento del brazo, el movimiento lo explicó con una brazada de natación donde el codo hace un movimiento parecido a una elipsis, también mencionó que imaginaba dos mangos o pedazos de carne en la espalda que cambiaban de posición acompañando el movimiento del brazo hacia atrás y hacia adelante.

Sesión 1 (11 septiembre estudiantes 4, y 1. 25 septiembre estudiante 3)

Sesión 2 (18 septiembre estudiantes 4, 1, 2. 25 septiembre estudiante 3)

Sesión 3 (12 octubre estudiante 3. 9 de octubre estudiante 2. 30 octubre estudiante 4)

Sesión 4 (9 noviembre estudiantes 2, 3, 4)

Sesión 5 (14 noviembre estudiantes 3 y 4. semana del 12 de noviembre estudiante 2)

Sesión 6 (semana 19 noviembre estudiantes 3 y 2. 28 noviembre estudiante 4)

Sesión 7 (14 de diciembre aproximadamente estudiantes 3 y 4)