

Relación cuerpo-instrumento en la interpretación musical*

Relação corpo-instrumento na interpretação musical

The Body-Instrument Relationship in Musical Performance

María Andrea Cerón Ramírez y Luis Guillermo Jaramillo Echeverri***** DOI: 10.30578/nomadas.n59a10

El presente artículo se centra en comprender la relación cuerpo-instrumento en el intérprete musical a partir de una fenomenología-hermenéutica. A los autores les interesa explorar la experiencia vivida del músico y su relación con el instrumento, lo que pasa inexorablemente por un cuerpo que funda un movimiento en el entrelazamiento de una interpretación musical. Para ello, se apoyan en los planteamientos del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty como posibilidad de comprensión de un cuerpo-propio y un cuerpo en movimiento en la formación musical. En la parte conclusiva, el artículo plantea que la interpretación entreteje la percepción y el movimiento con intención, llevándola a un modo de conocimiento encarnado que le da forma y sentido al discurso musical.

Palabras clave: fenomenología de la música, educación musical, interpretación, relación cuerpo-instrumento, formación en ciencias humanas, sensibilidad.

O presente artigo se centra em compreender a relação corpo-instrumento no intérprete musical a partir de uma fenomenologia-hermenêutica. Os autores têm interesse em explorar a experiência vivida do músico e sua relação com o instrumento, o que passa inexoravelmente por um corpo que funda um movimento no entrelaçamento de uma interpretação musical. Para isso, apoiam-se nas proposições do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty como possibilidade de compreensão de um corpo próprio e um corpo em movimento na formação musical. Na parte conclusiva, o artigo propõe que a interpretação entetece a percepção e o movimento com intenção, levando-a a um modo de conhecimento encarnado que dá forma e sentido ao discurso musical.

Palavras-chave: fenomenologia da música, educação musical, interpretação, relação corpo-instrumento, formação em ciências humanas, sensibilidade.

This article focuses on understanding the body-instrument relationship in the musical performer through a phenomenological-hermeneutic approach. The authors seek to explore the lived experience of the musician and their relationship with the instrument, which inevitably involves a body that grounds movement in the interweaving of musical performance. To this end, they draw on the theoretical contributions of French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty as a means of understanding the lived body and the body-in-movement within musical formation. In its concluding section, the article argues that performance interweaves perception and movement with intentionality, giving rise to a form of embodied knowledge that shapes and gives meaning to musical discourse.

Keywords: phenomenology of music; music education; performance, body-instrument relationship; formation in the human sciences; sensibility.

* El presente artículo es parte de la tesis doctoral "Relación cuerpo-instrumento en el intérprete musical" (2022-2025), en el marco del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales, Universidad del Cauca.

** Profesora del Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad del Cauca, Popayán (Colombia). Candidata a Doctora en Ciencias Humanas. Correo: andreaceron@unicauca.edu.co

*** Profesor de la Facultad de Ciencias Naturales, Exactas y de la Educación de la Universidad del Cauca, Popayán (Colombia). Doctor en Ciencias Humanas y Sociales - Educación. Correo: ljaramillo@unicauca.edu.co

original recibido: 01/10/2025
aceptado: 08/04/2026

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n59a10 - Págs. 1~13

Obertura

La interpretación musical en el ámbito académico, por lo general, se ha abordado desde una perspectiva que privilegia el dominio técnico, la rigurosidad interpretativa y la fidelidad del texto musical. Usualmente, en las y los músicos se identifica una búsqueda por la destreza y la perfección, por el reconocimiento, y un deseo excesivo por el éxito, sin que se sepa muy bien lo que ello signifique (Weintraub, 2016).

Este adiestramiento ha conseguido altos niveles de excelencia artística, pero también ha propiciado que la experiencia vivida de las y los músicos se relegue a un segundo plano, en especial lo que respecta a su cuerpo y a las emociones implicadas en su práctica instrumental. El cuerpo en la interpretación se ha entendido como un medio y no como constituyente de toda experiencia (San Martín, 2010). Sin embargo, la interpretación musical no se reduce a un mecanicismo físico.

Tocar un instrumento implica una relación intrínseca con el cuerpo, el sonido y su sentido vivido, por lo que intervienen procesos sensoriales de implicación perceptiva, manejo de las emociones y hábitos posturales. Estos procesos, fundamentales en la formación del intérprete, motivan a ahondar en reflexiones sobre el quehacer de los músicos; no es usual que dentro de los espacios de aprendizaje se reflexione sobre ello o se lleve a un plano investigativo.

Es habitual que el instrumentista deje plasmado algo de su ser, de su esencia, en cada interpretación mu-

sical; en palabras de Copland (1994): "... no es posible que ningún cumplido intérprete toque una pieza de música, ni aun siquiera una frase, sin añadirle algo de su propia personalidad" (p. 246). Aunque se estén interpretando piezas musicales de otros, las emociones no se imitan (Adorno, 2004), y ello contribuye a que sea única, otorgando un sentido particular. Aun así, no es muy común que los intérpretes se pregunten sobre su experiencia vivida, su sensibilidad al tocar y las emociones que ello despierta; sobre todo, las vivencias corporales que la interpretación suscita.

Por consiguiente, la interpretación no se trata solo del instrumento musical ni del dominio que se obtenga de él; más bien, de la relación del cuerpo con el instrumento, como si este fuera una extensión del intérprete. El sentido que él tiene de su cuerpo guarda relación con el instrumento, lo que implica una transformación subjetiva en él (López-Cano, 2005).

Esta investigación fue a las cosas mismas (búsqueda fenomenológica) de una práctica instrumental encarnada, en la que el cuerpo de las y los músicos fue el centro de su experiencia vivida donde emerge el sonido como intencionalidad musical. Su propósito fue describir e interpretar cómo se perciben estos procesos desde la experiencia-vivida; no fue interés de este trabajo establecer modelos de aprendizaje ni encasillar a los participantes en estereotipos técnicos de ejecución.

En el estudio se estableció un diálogo entre la música y la fenomenología, dado que esta desarrolla conceptos fundamentales para comprender la experiencia sensible que brota del interior; es decir, articula condiciones

ideales para comprender la música (Hindrichs, 2020). Se eligió como posibilidad metodológica la *Fenomenología de la práctica* de Max Van Manen (2016). En cuanto su diseño permitió ahondar en procesos de la práctica musical abordando dimensiones que posibilitaron acceder a la esencia del fenómeno musical. La investigación se apoyó en entrevistas semiestructuradas, fundamentada en los planteamientos del cuerpo perceptivo del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1975); ello nos permitió encontrar unidades de sentido vinculadas a la interpretación musical, a saber: cuerpo-objeto, cuerpo propio y cuerpo en movimiento.

Desde las entrevistas se identificaron categorías emergentes que nos ayudaron a comprender la experiencia musical como: el encuentro con el instrumento, la relación entre el sonido y el cuerpo, y la interpretación como gesto encarnado o hábitud. Estas categorías nos invitaron a reflexionar sobre aspectos íntimos en la formación y en la práctica instrumental. Lo que pretendimos es que se amplíe la manera como se ha concebido la enseñanza-aprendizaje instrumental en contextos académicos, situando el cuerpo-vivido del intérprete como centro de la experiencia, en la medida que es él quien sustenta su vivencia artística. En este sentido, la interpretación no se reduce a lo que las y los músicos sienten a través de los sentidos, como tampoco a un adiestramiento de la técnica o abstracción de pensamiento sin tener en cuenta una experiencia encarnada; en la música se interpreta tanto lo sentido como lo pensado.

Los hallazgos destacan la importancia del cuerpo como centro de la experiencia musical perceptiva. Se buscó por tanto responder a la pregunta: ¿cómo se vivencia la experiencia del cuerpo en la interpretación musical a partir de un enfoque fenomenológico en estudiantes de pregrado del programa Música Instrumental de la Universidad del Cauca? La fenomenología nos permitió comprender la relación cuerpo-instrumento desde la comprensión del fenómeno musical, ampliando el horizonte de sentido, con el fin de descubrir distintas maneras de constituirse como intérprete.

Partitura: una teoría que cultiva la intuición

La sensación es la manera como nos afecta algo, la vivencia de un encuentro puntual. Según Merleau-Ponty

(1975), la percepción se ha vinculado a la idea de sensación; pero sentir lo rojo, lo caliente, lo áspero o lo sonoro, puede ser un tanto confuso. En la música específicamente, los intérpretes se introducen en el ámbito de la sensación a través de la escucha cuando están con el instrumento, siendo su cuerpo un hontanar de sentidos. El sonido musical posibilita percepciones en la relación cuerpo-instrumento. Para Meyer (2001), no vale la pena preguntarse por el significado de un conjunto de sonidos como existencia física, dado que este por sí mismo carece de sentido-vivido; mas se vuelve significativo en cuanto implica algo que está más allá de sí mismo. Así, plantea que las relaciones entre los sonidos y aquello que refiere son producto de una experiencia cognitiva y sensible; es decir, no son impuestas por un capricho en la mente de quien las interpreta.

La música no es solo sensación, ella se piensa perceptivamente. El intérprete no se queda en lo sentido, como tampoco en una abstracción interpretativa, en la medida que pensar y sentir no son opuestos para él; por el contrario, son manifestaciones de un mismo proceso interpretativo. De este modo, la dualidad mente-cuerpo se entrelaza en la interpretación musical (Meyer, 2001). Ello les permite sentir una música pensada y pensar una música sentida. La objetividad, por tanto, no es aquella que carece de cuerpo ni sensación; todas nuestras percepciones de mundo son conceptualizaciones que hemos vivido primero en nuestro cuerpo. Solo explicamos aquello que vivimos encarnadamente; es decir, experimentamos “el nacimiento del sentido como un fenómeno de transmutación de la carne de las cosas en carne de nuestro cuerpo. Cada percepción es ya una experiencia de expresión que transforma el sentido de lo percibido en expresión de nuestro cuerpo” (Verano, 2025, p. 188).

En la música interpretamos una obra desde sensaciones que de antemano han sido comprendidas a partir de una composición musical; esto significa que sentimos desde un cuerpo interpretado. Para Merleau-Ponty (1975), nuestro campo perceptivo está compuesto por cosas que forman un conjunto, y es gracias a ellas que percibimos un conjunto como cosa, que la actitud analítica puede ver semejanzas o diferencias, y no al contrario. Esto nos lleva a comprender la importancia de escuchar una obra musical como un todo y no dividida en sus partes. Si bien es viable analizar una obra por

separado, nos es imprescindible ver el conjunto que se forma gracias a los signos, símbolos e intenciones de la pieza musical. Todos están asociados, “permanentemente interconectados; hacer música significa integrar todos los elementos inherentes a la propia música” (Barremboim, 2008, p. 25).

Somos uno en el mundo musical; vivimos la obra como un todo indivisible; podemos percibir las vivencias más profundas de todo aquello que interpretamos. En este sentido, la percepción musical no puede prescindir de una relacionalidad de objetos; por lo general se hablará de una asociación que permite ver el objeto como un todo constituido, lo que posibilita que se perciba de ese objeto una verdad. Siempre vamos a las cosas mismas del fenómeno-sonoro-vivido (Ramírez y Jaramillo, 2024); esto es, de un cuerpo interpretado, lo que nos permite esgrimir que el mundo musical percibido es un mundo de composiciones. Cuando las y los músicos interpretan una pieza, experimentan un entrelazamiento con el instrumento a partir de su experiencia sensible. Su cuerpo es constituyente de toda interpretación y no soporte o lugar de ella.

Composición: el método como creación

La fenomenología tiene por principio dirigirse a la esfera de la conciencia y como meta la descripción de la corriente de vivencias que se dan en ella (Aguirre y Jaramillo, 2012). En la fenomenología se vivencian procesos como un *deshilachar sobre suelo resbaladizo* cuyo reto “es la creatividad: capacidad de configurar posibilidades a partir de fuerzas esperanzadoras de avance” (Jaramillo, 2012, p. 142). A lo largo de este estudio intentamos describir la experiencia vivida de las y los instrumentistas, un habitar constante en la pregunta y un diseño emergente que diera paso a la constitución de sentidos vividos.

Desde esta perspectiva, Max Van Manen (2016) propone un método para la obtención de datos vividos, la reducción y la escritura interpretativa, favoreciendo el diálogo de los relatos obtenidos con la reflexión. A partir de esta posibilidad, la fenomenología:

... es un método filosófico para preguntar, no es un método para responder o descubrir o bosquejar conclusiones

determinadas; en este cuestionar existen posibilidades de vivenciar aperturas, comprensiones e intuiciones –produciendo percepciones cognitivas y no-cognitivas o *páthicas* de lo que se vivencia, dándonos perspectivas del sentido de los fenómenos y los eventos en su singularidad. (Max Van Manen, 2016, p. 32)

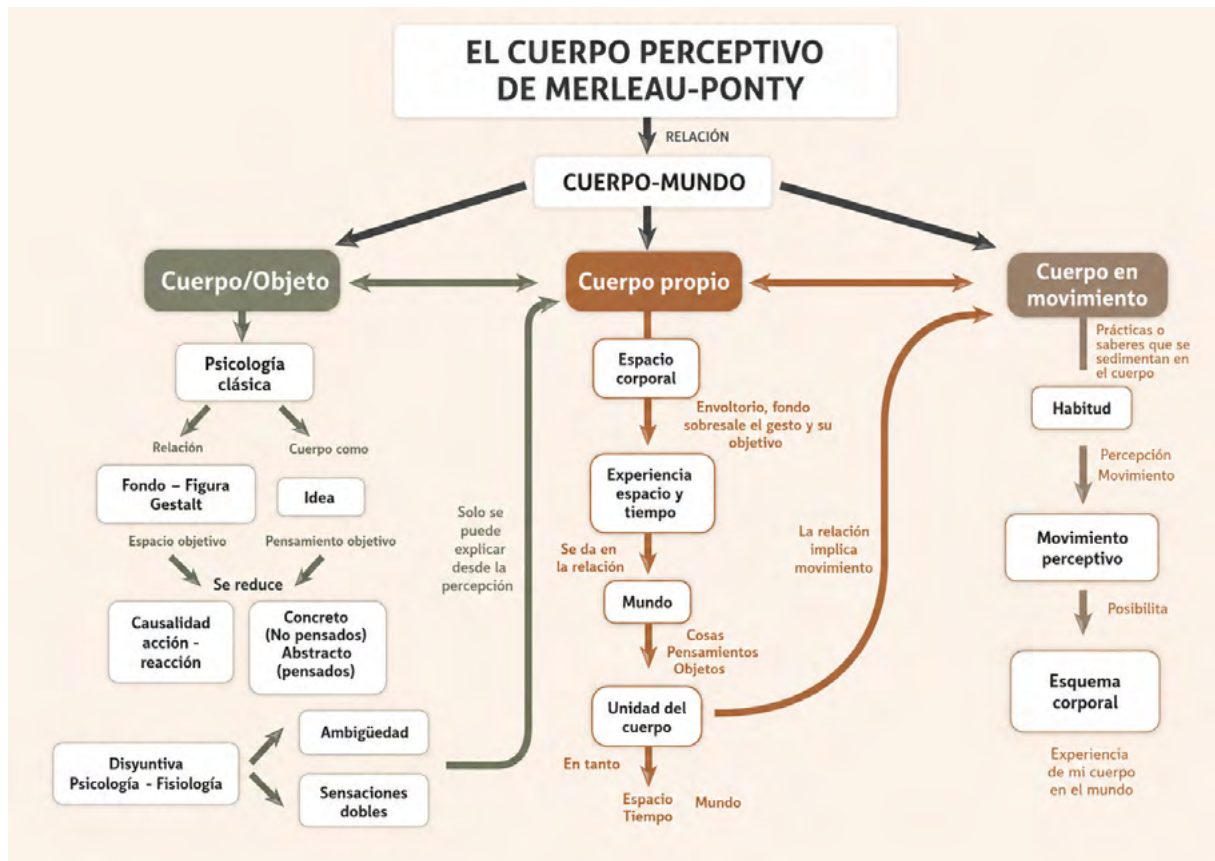
Tomando como base esta indagación, se obtuvieron experiencias vividas de las y los músicos para reflexionar e identificar sus sentidos musicales interpretados a través de la entrevista fenomenológica, con el propósito de explorar relatos, historias y anécdotas que contribuyeron a la reflexión y la comprensión profunda del fenómeno de interpretación musical.

De acuerdo con los planteamientos de Merleau-Ponty, se creó un mapa de unidades de sentido que nos orientó en el diseño de las preguntas para la entrevista. En el mapa se estructuró la guía fenomenológica en tres unidades: el cuerpo-objeto, el cuerpo-propio y el cuerpo-en-movimiento. En la figura 1 se presenta el mapa merleau-pontiano constituido sobre la relación cuerpo-mundo aplicado a la relación cuerpo-instrumento.

Posterior a este diseño, se escogieron cinco participantes de la Universidad del Cauca que se desempeñaran no solo como estudiantes, sino como intérpretes en otros ámbitos musicales; además, debían tener una trayectoria con el instrumento de mínimo cinco años; estar en semestres avanzados del Programa de Música Instrumental (quinto semestre en adelante); haber interpretado obras como solista en mínimo dos conciertos; y haber pertenecido a un grupo de música de cámara o agrupación sinfónica. Los instrumentos propios de cada participante fueron: violonchelo, piano, guitarra, percusión y clarinete. No se tuvo en cuenta al área de canto, puesto que el instrumento es la propia voz, lo que implicaría un proceso distinto, pues la voz no es una extensión del cuerpo sino parte constitutiva de él. Desde las entrevistas realizamos una reducción fenomenológica absteniéndonos de juicios previos como actitud natural (*epoché*); esto, gracias a la descripción del fenómeno, con la idea de obtener el sentido de su experiencia. Ello nos posibilitó identificar categorías emergentes en la relación cuerpo-instrumento.

Ahora bien, los estudiantes que participaron en este trabajo pertenecen a la Facultad de Artes, fundada en el año 1996 mediante Acuerdo N.º 005 emitido por

Figura 1. El cuerpo perceptivo de Merleau-Ponty



Fuente: elaboración propia.

el Consejo Superior, como un espacio de encuentro y formación artística a través de sus tres Departamentos: Diseño, Música y Artes Plásticas, con programas que posibilitan a los estudiantes desarrollar su creatividad y sensibilidad artística.

En su visión institucional se resalta el desarrollo de un sujeto con sensibilidad y responsabilidad social que promueva el mejoramiento de un entorno con pluralidad cultural, étnica y lingüística. Ello incide en la búsqueda de la calidad y pertinencia de programas que tengan un impacto en la región, fomentando la participación de los estudiantes en el suroccidente colombiano, como plan de acción encaminado a la alta calidad de los programas.

Los programas de música adscritos a la Facultad abarcan diferentes niveles de formación: desde la edad infantil y juvenil con el conservatorio –estudios musicales básicos–; tres programas de pregrado: Dirección de Banda, Licenciatura en Música y Música Instrumental; y un estudio posgradual con la Maestría en Música.

Esto no solo evidencia un Departamento de Música robusto, sino que propicia diversidad de encuentros al interior de la disciplina, lo que ofrece posibilidades de desarrollo musical en diferentes áreas y niveles de formación.

Específicamente, el programa Música Instrumental fue creado en el año 2000 mediante Acuerdo del Consejo Superior N.º 046 del 29 de agosto. Nace como una necesidad de fortalecer la formación del instrumentista. En el programa se ha tratado de mantener como eje la asignatura Instrumento, con el propósito de formar músicos que integren agrupaciones en diferentes formatos; también como solistas.

El programa busca generar sentido de pertenencia en sus estudiantes hacia la institución; asimismo, encontrar la pertinencia en el ámbito regional y nacional. Propende por fomentar la interdisciplinariedad, la investigación y la interacción con nuevas tecnologías, y sobre todo, se preocupa por desarrollar la sensibilidad estética como fortaleza personal y profesional.

Finalmente, se caracteriza por la alta interacción social que tanto estudiantes como docentes generan durante los periodos académicos. Dentro de su plan de estudios existen asignaturas que fortalecen la interpretación musical al promover agendas y temporadas musicales de manera permanente.

Entrelazamiento interpretado: los hallazgos

La descripción fenomenológica nos permitió profundizar en la experiencia y su sentido en la relación cuerpo-instrumento-musical. De este modo, emergieron intuiciones que cimentaron las bases de categorías emergentes en unidades de sentido como parte de los resultados del estudio. Es importante precisar que en los relatos se han cambiado los nombres de los participantes, con el fin de preservar su confidencialidad; leer sobre su relación con el instrumento amplió nuestra capacidad reflexiva de su proceso formativo.

Las y los músicos vivenciaron comprensiones desde sí mismos. En palabras de Van Manen (2003): “provocaron nuevos niveles de conocimiento de uno mismo, posibles cambios en el estilo de vida y una alteración en las prioridades de la vida” (p. 179). La integración experiencia-teoría ensanchó el horizonte de interpretación del estudio a través de intuiciones que permitieron orientar y desarrollar categorías en el mismo proceso de la investigación, lo que implicó un diálogo de su formación musical en actitud fenomenológica. Asimismo, fue pertinente vincular la descripción con el análisis de algunos conceptos de la obra musical como construcción estética, teniendo en cuenta que la experiencia vivencial de la interpretación hace parte de la constitución de la obra interpretada (Hindrichs, 2020).

Por tal motivo, solo es posible apreciar una obra musical (partitura) cuando el instrumentista la hace sonar; es decir, es sintiente en la expresión musical, lo que “significa únicamente que su constitución es comprensible a través de la actividad humana que la trae a la vida” (Hindrichs, 2020, p. 43). Las y los músicos son intérpretes de la vida en cuanto es trascendente su presencia en el mundo para que la obra sea interpretada; se exteriorizan a través del instrumento, forman parte de su constitución vivida en el mundo musical interpretado; vivencia que solo pueden experimentar de manera

entrelazada. A continuación, presentamos las unidades de sentido expuestas en el diseño metodológico como parte de los hallazgos.

Cuerpo/objeto

La psicología clásica nos ha llevado a pensar el cuerpo en un contexto objetivista por medio de la teoría de la Gestalt en la relación fondo-figura, que focaliza la atención sobre un objeto por encima del resto de los objetos que la envuelven. En este caso, el cuerpo sería el objeto sobre el fondo en el espacio objetivo, con lo cual queda reducido a un objeto en un contexto donde forma parte de un todo. Para Merleau-Ponty, la perspectiva fondo-figura constriñe la mirada sobre el cuerpo a un asunto causal o de acción-reacción; objeto que se destaca sobre un fondo o vacío que responde a estímulos externos sin tener en cuenta una intencionalidad o apertura de la conciencia a los objetos del mundo.

Es en el movimiento, en la acción, como puede comprenderse mejor la espacialidad del cuerpo; es decir, la manera como habitamos el espacio. Merleau-Ponty hace la distinción entre movimiento concreto y abstracto: el primero se relaciona con los movimientos que se dan de manera natural, por ejemplo, rascar mi brazo; el segundo, refiere a los más razonados, aislados de una experiencia concreta, contruidos, al ser golpeado en el brazo doy cuenta de él a través del dolor.

En el contexto de la interpretación musical, por ejemplo, del piano, es posible llegar a un punto en el que no se tiene que pensar el movimiento, sino que la mano va directamente a la tecla que se pulsa. Para Merleau-Ponty, no sería un cuerpo objetivo el que movemos, se trataría más bien de un cuerpo fenoménico; son las manos que se mueven por la percepción que se tiene del piano, el instrumento en este caso sería un polo de acción.

Para este filósofo de la percepción, ni la psicología ni la fisiología pueden explicar por separado una experiencia humana, puesto que, en el primer caso, se tienen en cuenta emociones, pensamientos y demás procesos mentales, pero separados del cuerpo; se desconoce su importancia en la experiencia mundana. En el segundo, aunque se ocupa de asuntos corporales, la fisiología lo hace a través de una mirada mecanicista, biológica y de procesos cerebrales, desestimando la dimensión

subjetiva y experiencial del cuerpo. El autor aborda el concepto de ambigüedad para explicar que, si bien existe una condición fisiológica como seres vivos, existen experiencias corporales que exigen una explicación mental, lo que nos lleva a pensar en la experiencia de un músico en la que su instrumento pasa a ser una extensión de su cuerpo; aunque externo: está en él, forma parte de su estructura anatómica.

Como lo expresamos, en la relación cuerpo-instrumento infortunadamente los instrumentistas no dan suficiente relevancia a su cuerpo, como si este fuera un soporte en la interpretación. Esta cuestión puede generar situaciones de incomodidad, tanto físicas como emocionales, ya que, por un lado, el cuerpo se minimiza al punto de no dar importancia a la sensibilidad de señales o dolencias físicas, y, por otro, puede surgir un bloqueo o estancamiento interpretativo cuando no se ha comprendido la preponderancia del cuerpo en la interpretación:

... debido a largas horas de estudio me comenzó un dolor en los dos brazos, el fisioterapeuta comenzó con terapias, pero nada que mejoraba. Asistí al fisiatra y me dijo que tenía inicios del túnel del carpio, epicondilitis bilateral y lateral en los dos brazos... ya llevo seis meses en reposo, y con terapias, y nada que mejoro [...] pues a uno le hace sentir como inútil, porque el músico está acostumbrado a demostrar que toca, y eso para uno sería ser útil. Yo soy una artista, incluso desde la inactividad. Un artista sigue siendo un artista y es doloroso, pero hay que saberlo asimilar, hay que manejarlo y no dejarse llevar porque si uno se deja llevar se autodestruye. (Ana)

Si bien el dominio técnico es fundamental en la interpretación, enfocarse solo en la técnica es, de cierto modo, objetivar el discurso musical a un asunto causal. Parece usual, entonces, que los instrumentistas den más importancia a la superación de los retos técnicos, dejando de lado el lenguaje de su cuerpo y sus emociones.

Reducir la interpretación a una cuestión de adiestramiento o ejecución significa no reconocer la dimensión artística en toda su expresividad y concentrarse solo en la experticia instrumental, lo que puede desembocar en trastornos asociados al pánico escénico: "... me generaba mucho miedo equivocarme, como que no, no me puedo equivocar; o sea, era algo grave, pero ahora yo creo que es parte de la vida

equivocarse, entonces ya como que no me doy tanto látigo, sino que, es parte del proceso de aprender el instrumento" (Juan). La preocupación está unida a la interpretación del instrumento y no a las consecuencias o malestar que ello puede generar en su cuerpo. Se percibe un cuerpo oculto, invisibilizado, en aras de una correcta interpretación.

Contrario a ello, Merleau-Ponty plantea el concepto de sensaciones dobles. En la experiencia de tocar y sentirse tocado el cuerpo es sujeto y objeto al mismo tiempo; es decir, el cuerpo crea la experiencia con intencionalidad (la de tocar), pero él mismo es el lugar de la experiencia (sentirse tocado). Esto evidencia que el cuerpo no es una cosa en el mundo, sino que posibilita que nos relacionemos con el mundo como comunidad de base (San Martín, 2010) al tiempo que percibimos el mundo a través de nuestro ser sintiente.

En la experiencia del músico, él o ella tocan su instrumento, pero a su vez se sienten tocados por él, y esto no solo en lo material, sino en la música misma que nace del entrelazamiento cuerpo-instrumento. El instrumentista emite un sonido que a su vez lo toca en su dimensión subjetiva: "... a mí me gusta darle mucha atención al timbre. Cuando empiezo a practicar, a calentar, me gusta escuchar el bajo y tratar de que esos bajos suenen muy parejitos; darle colores brillantes, metálicos, opacos. A veces creo que tiene que ver también la acústica en que pueda percibir todo el sonido que da, cuando estoy en mi casa siento que el sonido no solamente está en los oídos, sino que es algo que entra al cuerpo, es indescriptible" (Carlos).

Desde esta óptica, Merleau-Ponty manifiesta que la mirada de la ciencia no es suficiente para comprender las vivencias que le dan sentido a nuestra experiencia. Estas solo pueden ser explicadas desde la percepción, puesto que, según el autor, es una forma de estar en el mundo; la manera como se vincula nuestra relación corporal con el entorno. No hay separación entre sujeto y mundo; mientras percibimos el mundo a través de nuestro cuerpo, podemos influir en él por medio de nuestras acciones, lo que en la presente investigación denominamos: *afinando cuerpos: encuentro con el instrumento*.

Esta categoría emergente hace referencia a cómo el músico se aproxima a su instrumento, cómo da inicio a un proceso de reconocimiento corpóreo y de

adaptación; esto, además de los aspectos emocionales que se originan en este encuentro. Se evidencian retos que no solo se enfocan en aspectos técnicos, también se trata de cómo el cuerpo se allega a un objeto no conocido previamente y al que de algún modo termina por acoplarse al punto de que se integra a su cuerpo propio.

Es importante señalar que el primer acercamiento al instrumento se da desde el ámbito corporal, experiencia que no se expresa en palabras. Los relatos de las y los músicos dan cuenta de que su cuerpo es órgano de la percepción (Herrera, 2010), lugar constituyente de la experiencia unida a la interpretación musical. El instrumento no es visto como objeto de uso o herramienta de trabajo que facilita una tarea mecánica; el músico se entrelaza con él desde una subjetividad que le permite expresarse. Por ello, Merleau-Ponty habla de la posibilidad de integrar los objetos al cuerpo propio y conformar así un esquema corporal, lo que permitiría entender que el espacio encarnado del músico se amplía en la sonoridad del instrumento como una unidad. Inicialmente, se experimenta incomodidad, extrañeza, pero con el tiempo, se logra una cierta familiaridad, una afinación entre cuerpos. “...de un momento a otro sentía que yo había estado siempre para el violonchelo, como que siempre fui de aquí, es algo extraño, como que... aquí es, aquí es, solo lo sentí, y esto es lo que voy a estudiar.” (Juan). Después de diversos procesos de ajuste, el músico sintió certeza perceptiva de que ese era su lugar, tuvo la seguridad de un *ahí* que vivió como suyo.

Con el proceso de afinación pasa algo similar. Por ejemplo, cuando un músico afina su instrumento, en algunos casos, primero tiene que tensionar las cuerdas, o ajustar la boquilla, para sentir que llegó al sonido con la vibración correcta; escuchar con su cuerpo que *ahí* es el tono. Este esquema corporal va más allá de un ajuste del cuerpo; es el cuerpo en sintonía con el instrumento donde se vive una interpretación encarnada: “... para mí al inicio fue la locura; arranqué en una Clavinova; eso ya era mucho. Yo era muy disciplinada, y como me gustaba tanto fue lo máximo porque era algo que yo anhelaba, como un enamoramiento, te lo puedo decir así.” (María). Se evidencia una marcada dimensión afectiva, señal de que detrás de un afecto por el “objeto” preexiste un significado; el instrumento no es materia neutra.

En síntesis, el encuentro con el instrumento es un proceso de acoplamiento mediado por un *pathos*, expe-

riencia que forja las bases de una relación que va más allá de una técnica corporal, pues abarca dimensiones complejas afines a la percepción. Los instrumentistas no solo se enfocan en la ejecución, sino que desarrollan un vínculo vívido con su instrumento, al punto de integrarlo a su ser experiencial sonoro. El instrumento pasa a ser una extensión del cuerpo propio para configurar una experiencia musical creadora. Cuerpo e instrumento: dos cuerpos en afinamiento, entrelazados para contar una misma historia, un mismo significado, como lo veremos en la siguiente unidad de sentido.

Cuerpo/propio

El cuerpo es el lugar desde donde experimentamos y percibimos el mundo, el centro de la experiencia vivida. El cuerpo no está en el espacio, es del espacio, la manera como mi cuerpo es del mundo (Merleau-Ponty, 1975). Esta vivencia se da en la experiencia en cuanto espacio y tiempo, pues es una relación interpretada con el mundo. Desde esta óptica, la espacialidad del cuerpo es mucho más que desplazamiento o lugar geográfico de un punto específico, es más bien punto cero de orientación del cual fluyen todas las direcciones posibles, es decir, a partir de un cuerpo propio “la exterioridad del mundo es marcada por huellas que se hacen experiencia y a su vez pasan a ser recuerdos cargados de sentido” (Aguirre y Jaramillo, 2020, p. 338).

La relación del cuerpo con el instrumento se constituye en espacio vivido, como si estuviera integrado al cuerpo en cuanto lo siente *parte de sí*. Forma un todo con el instrumento, no es posible verlos por separado; la experiencia musical depende de esta unificación para que sea vivenciada en un espacio y tiempo. De este modo, el intérprete puede percibir su vínculo con el mundo desde la relación de su cuerpo y su instrumento, esto le permite expresar su sensibilidad como cuerpo-propio, no para perfeccionarse en la técnica, sino para expresarse desde sí en varios espacios o escenarios musicales:

Quando uno está en una agrupación musical y está en otros escenarios en los que el público a veces hace parte de esa emoción que uno puede sentir ahí, la disposición suele ser más de diversión, es un momento muy chévere, y que a veces los errorcitos que puedan pasar son cosas para reírse. Pero en espacios académicos, siento que esos errores inmediatamente uno los piensa como algo que hay

que corregir, y siento que hay cierta distancia entre el público y uno como intérprete, entonces la sensación varía; en los espacios académicos hay presiones. Mientras estoy presentándome en público, como que esa calma a veces se va, porque escuché que me equivoqué, o porque escuché que algo no salió muy bien. (Carlos).

El espacio de interpretación se percibe distinto dependiendo del ambiente de relación en el que se encuentre. El cuerpo adquiere una postura, una manera diferente de vivenciarse, motivado por su lugar de enunciación, en la que, como músico, es capaz de percibir los errores según el lugar de interpretación. Este espacio guarda relación con un público que escucha y es partícipe de su actuación, donde adquiere una mayor conciencia de los errores ejecutados.

Tanto en el espacio íntimo como en el social, la sensibilidad se vivencia de manera interpretativa; por un lado, sentida, por otro, pensada. Así como para Merleau-Ponty no es posible explicar una experiencia de manera separada, la interpretación musical requiere un equilibrio o complemento entre estas. La mente como lo intelectual y el cuerpo como la vivencia de los sentidos. Cuerpo propio que, al interpretar, se siente interpretado. Sujeto viviente y objeto vivido: "... cuando estoy tocando violonchelo pues estoy feliz, siempre siento eso, tocar violonchelo me hace feliz, entonces; ya después para transmitir tengo que: primero conocer bien la pieza que esté haciendo, y luego lo hago, es como que todas estas sensaciones que tenga la música, sentirlas, y si yo las siento, yo sé que el que escucha o el que ve también las puede sentir" (Juan). Experiencia de un cuerpo que excede los límites del espacio íntimo para tocar la sensibilidad de un otro-exterior a través de la interpretación.

El cuerpo del instrumentista escucha con todo su cuerpo, pues es su cuerpo el que produce el sonido a través del gesto, movimiento e intención, asumiendo una experiencia en doble vía (tocar y sentirse tocado). En ese proceso encuentra una relación entre sonido, emoción y afecto. Así pues, el sonido musical se produce gracias a la vibración que genera el instrumento a través de sus cuerdas, placas y martillos, entre otros. Esa vibración sonora retorna al cuerpo del instrumentista constituyendo una relación con su tono muscular: "... como es un instrumento tan grande, uno apenas percute siente esas vibraciones que bota él en su cuerpo

y siente esa sensación como de fuerza. Al chocar los dos platos, quedan vibrando, esa vibración usted la siente por todos los brazos." (Camilo).

Estaríamos hablando de un vínculo entre cuerpos que vibran y se acoplan en una identidad volviéndose una extensión del otro y, a su vez, comunicando al oyente un contenido musical. Estos cuerpos manifiestan sus vibraciones de diferentes formas: por un lado, el instrumento musical que posee un material vibratorio dependiendo de su diseño, en algunos casos, cuenta con caja de resonancia, lo que amplía su vibración. Por otro, está el cuerpo que vibra a través de su propio ritmo, de las ondas cerebrales, de los movimientos fisiológicos, entre otros aspectos sensoriales. Se pueden ver diversas maneras donde los músicos experimentan el sonido, reflejando una vivencia corporal comprendida desde la percepción, y no únicamente desde un proceso auditivo: "... me gustó más el violonchelo porque su tesitura no es tan alta, no es un sonido tan chillón, sino que es un sonido que abraza más; un sonido más envolvente, que lo abraza a uno mismo". (Juan).

Un sonido que abraza es escuchar con el cuerpo, sentir que toca la piel, que tiene la capacidad de proteger y proporcionar bienestar, tal y como se puede experimentar en "un abrazo entre seres humanos". En este entrelazamiento el sonido atraviesa el cuerpo y le permite al músico expresarse con su instrumento como si fueran uno. Vemos entonces que el cuerpo y el instrumento tienen la posibilidad de establecer un diálogo, gracias a que instauran un vínculo a través del sonido. Es un dar y recibir entre ambos. El instrumento permite que suene la música y el cuerpo es el que lo hace sonar, no existe uno sin el otro en el contexto interpretativo. Coexistencia que se experimenta cada vez que se comunican entre sí. Dos cuerpos entrelazados en medio de sonidos y matices posibles gracias a la existencia de ambos tonos (del cuerpo y el instrumento), pues es la sensibilidad la que da forma a la interpretación mediante un movimiento sonoro, como lo explicitaremos en la próxima y última unidad de sentido.

Cuerpo/en/movimiento

El movimiento nos posibilita comprender de mejor manera la espacialidad; o sea, cómo se habita el espacio. No es un acto mecánico o fabricado, es una expresión que refleja nuestro vínculo con el mundo por medio de

una acción que siempre está dirigida hacia algo; gracias a un cuerpo-en- movimiento podemos ir en dirección a un fin u objetivo concreto. Merleau-Ponty plantea que son las tareas las que le arrancan al cuerpo los movimientos necesarios por medio de una atracción a la distancia, lo que nos lleva a considerar que, del mismo modo, el instrumento exige al músico unos movimientos para su interpretación: "... lo que está haciendo con las manos ya está bastante aprendido, pero no quiero que se confunda con que uno lo va a automatizar, o que es algo que sale porque sí, o que uno puede distraerse y hacer lo mismo, no; es que está tan aprendido, es un movimiento que uno ya sabe hacia dónde va" (Carlos).

Cuando estos movimientos son comprendidos por el cuerpo, es decir, cuando se han incorporado a su mundo, se hace referencia al término *habitud*, que son los saberes que se sedimentan en el cuerpo (Merleau-Ponty, 1975). No se trata de un automatismo, sino de un saber incorporado. Los instrumentistas son un claro ejemplo de cómo la *habitud* no se muestra en el pensamiento en un cuerpo objetivo, sino en un cuerpo que entra en relación con el mundo. Nos movemos en el espacio de acuerdo con las posibilidades de movimiento que el cuerpo tiene.

El movimiento es perceptivo, puesto que nuestro cuerpo no está de manera pasiva en el mundo, como dijimos anteriormente. Para Merleau-Ponty, el cuerpo no es un receptor de estímulos externos y sensoriales. La percepción implica acción, actividad, movimiento; percibimos el mundo a partir de las acciones que podemos realizar. Cuando vemos los objetos también percibimos lo que podemos hacer con ellos, o lo que ellos pueden producir en nosotros. Si vemos una tela de terciopelo, no solo la vemos como un objeto con ciertas características, sino que además podemos percibir lo que se sentiría si la tocamos, su suavidad; es decir, lo que podemos realizar con ella; la acción o movimiento estaría involucrado. De manera similar, si los músicos ven su instrumento antes de tocarlo, ya perciben los sonidos que van a producir, las melodías que van a interpretar; no ven un objeto sin sentido, más bien perciben la vida que pueden otorgar a ese objeto e imaginarse el movimiento y los gestos necesarios para la interpretación:

Cuando estoy en los tiempos de improvisar, la sensación es de mucho movimiento, como si me moviera con la

guitarra; como si fueran olas, o momentos de baile con el instrumento. Los gestos son más pronunciados, los de las manos, o del rostro, de todo el cuerpo. Creo que viene mucho de los ritmos que estoy interpretando ahí, son también como del baile; cuando estoy interpretando el repertorio clásico suele ser como más de calma, de sentir mucha concentración, el cuerpo está un poquito más liviano. (Carlos).

Movimiento que apertura una intención, que emerge de la relación activa del cuerpo con el mundo. Cuerpo en movimiento que capta las acciones que puede realizar, por ello la sensación de liviano o pesado, de un cuerpo que exige concentración en la interpretación. Ello posibilita un esquema corporal en cuanto experiencia sonora:

El movimiento que uno tiene corresponde a la estructura de la música; puede llegar a un clímax, uno también puede llegarse a sentir así, con mucha energía. En el instrumento uno lo va haciendo, pero con el cuerpo uno también lo va sintiendo, o con la respiración, o va haciendo fuerza donde se debe o no se debe, creo que es una correspondencia; acompañarse mucho con lo que la música quiere decir. (Carlos).

El esquema corporal es el que da lugar a la experiencia de un cuerpo en movimiento. La unidad del cuerpo propio como un todo permite que un músico sienta su instrumento como parte de su cuerpo en el espacio, así no siempre lo esté tocando. Este concepto es fundamental para Merleau-Ponty, puesto que es la forma como plantea un cuerpo que se percibe en sí mismo de manera unificada. Común-unidad entre su relación con el mundo y las acciones que puede realizar en él. El esquema corporal no puede representar mentalmente al cuerpo ni verlo como una construcción física, sino que es una forma de estar en movimiento lo que nos permite interactuar con nuestro entorno de manera fluida, sin esforzarnos conscientemente, y hace posible que el cuerpo sepa cómo moverse sin pensar en una sucesión de acciones separadas, integrando la percepción del espacio y el movimiento en una unidad interpretativa en cuanto gesto y *habitud*.

Por ello, la interpretación musical es un campo en el que se articulan diferentes ámbitos del instrumentista con un mismo fin, donde participan procesos

motores, cognitivos y emocionales (Aylwin, 2014). En este contexto, existen movimientos y gestos musicales que requieren cierta planificación; por ejemplo, cuando se desea hacer énfasis en alguna dinámica, articulación, fraseo, o logro de un sonido particular.

El gesto del intérprete no es un movimiento parametrizado, está unido a su experiencia corporal, lo que va a implicar que el instrumento tenga una connotación especial. Sus movimientos nacen desde la corporalidad, del conocimiento que tiene su cuerpo a partir de lo aprendido en la experiencia, su habilidad; movimientos posibles de planificación gracias al esquema corporal del músico (Peñalba, 2008). Para Merleau-Ponty, los movimientos corporales no están simplemente coordinados, sino que, si se quiere conseguir algo, como coger un teléfono, se reparten las diferentes tareas para lograrlo (el movimiento de la mano, la posición del tronco, etc.); estos tienen una significación común y a partir de ahí están a nuestra disposición.

De manera similar, esto explica cómo se dan los movimientos y los gestos como significación común durante la interpretación musical. Los instrumentistas ponen como objetivo tocar una nota o acorde, su punto fijo es la nota en sí misma, no tienen que pensar en movimientos fragmentados para hacerlo, el cuerpo propio en su sabiduría se encarga de distribuir las acciones entre las partes haciendo todo de una vez; cuerpo vivido que entra en relación con el mundo a través del movimiento y su consciencia encarnada.

Además, como hemos visto en otros apartados, las emociones del músico desempeñan un rol importante dentro de la interpretación. Así como el cuerpo, permanecen en reposo antes de revelarse. En la quietud, el intérprete quizás se encuentra en estado reflexivo, sus emociones están latiendo en su cuerpo, pero en el momento en que son tocados por los sonidos, se mueven: "... a mí me ha pasado, que de pronto estaba en un estado bajo de ánimo, yo me ponía a tocar melodías que me gustaban, y es como si uno desahogara allí lo que uno está sintiendo (María).

Las emociones, inicialmente en quietud, comienzan a moverse, al igual que la música, hasta ser exteriorizadas. Por tal motivo, la práctica instrumental no solo sirve para mejorar la técnica, también como

momentos en movimiento de sensibilidad e intimidad: "... es un instrumento que para mí es necesario; aunque haya momentos en los que no coja la guitarra, sé que ese día si la hubiera cogido, tal vez hubiera tenido mi momento; entonces siento que es necesario, se ha convertido en ese medio para poder expresarme, descargar emociones, para escucharme. La conexión es como de necesitarla, es muy cercana, siento que ya la guitarra hace parte de mí." (Carlos).

El instrumento, por un lado, puede superar la dimensión funcional integrándose al esquema del músico a través del gesto musical y sus movimientos encarnados; por otro, se incorpora a su campo emocional, no se trata solo de prepararse para cumplir con un examen o concierto, sino que se vuelve cotidiano y deseable en la vida del instrumentista, compañía imprescindible en el transcurso de sus días.

Los intérpretes llegan al punto de saber cómo y hacia dónde moverse en cuanto habilidad corpórea; movimiento comprendido e incorporado a su mundo. Merleau-Ponty ha desarrollado amplias reflexiones sobre la relación con los objetos y ha manifestado que el cuerpo tiene la capacidad de incorporar en su espacio nuevos elementos de estos (Cortez, 2020). Para el músico, el hábito de interpretar un instrumento se encarna en el cuerpo, y esto es mucho más que un movimiento estereotipado. Es el saber-hacer. Esto va a permitir una concentración mayor en la interpretación y una sensación de ser uno solo con su instrumento, pues la percepción permite sentir el entrelazamiento cuerpo-instrumento donde se exteriorizan sonoridades, ideas y afectos en una sola voz.

En últimas, el cuerpo perceptivo del intérprete combina habilidades necesarias para desarrollar capacidades físicas y mentales; la práctica instrumental permitiría que las destrezas físicas mejoren, al mismo tiempo que se afianzan procesos mentales que fortalecen el aprendizaje (Bonastre, 2015). Sin embargo, es una práctica consciente en la que el instrumentista, inicialmente, pone atención a su postura, relajación y gestos, con el propósito de ejecutar una pieza musical con intencionalidad interpretativa. Luego, cuando el cuerpo se ha *habituado* a los movimientos y los integra a su esquema corporal, la conciencia puede enforzarse en aspectos interpretativos, en la expresividad de lo que desea comunicar de manera entrelazada.

Finale

Las presentes reflexiones nos llevaron a pensar en un cuerpo-propio y en-movimiento que desborda los límites: visuales, en cuanto al ver su instrumento puede sentir su textura o espesor; táctiles, pues no solo lo puede tocar, también sentirse tocado; espaciales, puesto que su cuerpo ya está en un espacio interpretado que toca sensiblemente a quienes lo escuchan, no está fuera de una distancia entre los objetos, lo que implica que su cuerpo es a su vez eje de orientación; psíquicos, pues no solo piensa, también siente; y tangibles, pues no solo es lo que interpreta, también se siente interpretado. El cuerpo en su esquema corporal abarca lo visible y lo invisible (Merleau-Ponty, 2010); es condición de posibilidad de toda experiencia musical.

El músico en su esquema corporal se experimenta en relación con el mundo por medio de su instrumento a partir de un discurso sonoro como constituyente de este vínculo. Vínculo envuelto por el sonido musical que tiene la capacidad de atravesar, si es que se puede, las esferas de su humanidad. Los instrumentistas interactúan con su entorno desde su relación con su instrumento cuando, por ejemplo, han vivido diversas situaciones que les han impedido pasar tiempo tocándolo; sienten que algo les falta; se sienten incompletos; cierta angustia no les permite estar tranquilos hasta el momento que pueden hacerlo. O cuando han tenido un mal día y lo único que les provoca es tocar un rato, pasar tiempo a solas con él y preguntarse por qué pasó esto o aquello, como esperando alguna respuesta que provenga de los sonidos; o quizás, cuando han pasado horas estudiando un repertorio, en lo único que pien-

san es en ese pasaje musical que cuesta trabajo, que aún no sale bien, que no está la digitación adecuada.

Se percibe un entrelazamiento de su cuerpo con el instrumento como unidad indivisible. No hace falta que cargue físicamente con él o que permanezca todo el tiempo tocando; el hecho de no imaginar su vida sin tocarlo es suficiente para comprender que la experiencia de su cuerpo en el mundo es con él. La presente investigación abre nuevos interrogantes, nuevas posibilidades de estudio que vendrían de manera reflexiva al campo de la música.

La fenomenología invita a seguirse cuestionando, reflexionando, es un camino que logra conocer la experiencia vivida ampliando la visión interpretativa del músico. Además, es un punto de partida para consolidar propuestas pedagógicas pensadas desde un cuerpo perceptivo que integre criterios que se puedan aplicar a la enseñanza del instrumento, con el propósito de formar músicos con mayor sensibilidad corporal y bienestar en el ejercicio de su práctica.

El intérprete tiene la capacidad de vivenciar y gestionar sus emociones a través de una relación íntima con su instrumento. El entrelazamiento del cuerpo con el instrumento desborda las fronteras de lo tangible haciendo que el sonido sea una experiencia vivida y sentida que emerge del contacto entre ambos. Así, la interpretación entreteje lo perceptual y el movimiento lo intencional, llevándola a un modo de conocimiento encarnado que le da forma y sentido al discurso musical. El cuerpo no está separado de la música, la deja acontecer.

Referencias bibliográficas

1. ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.
2. AGUIRRE, J. y Jaramillo, L. (2012). Aportes del método fenomenológico a la investigación educativa. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 8(2), 51-74.
3. AGUIRRE, J. y Jaramillo, L. (2020). La presencia de Merleau-Ponty en los estudios del cuerpo y la motricidad. *Cultura, Ciencia y Deporte*, 15(45), 331-340.
4. AYLWIN, G. (2014). *Gestualidad corporal en intérpretes de flauta travessa: estudio acerca de la correspondencia entre música y movimiento corporal* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Repositorio UC. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4951>
5. BAREMBOIM, D. (2008). *El sonido es vida: el poder de la música*. Norma.
6. BONASTRE, C. (2015). *Expresividad y emoción en la interpretación musical* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblos-e Archivo. <http://hdl.handle.net/10486/669686>
7. COPLAND, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.
8. CORTEZ, S. (2020). *El cuerpo fenomenológico del intérprete musical. Una reflexión filosófica a partir de Merleau-Ponty* [Tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo]. Biblioteca Virtual DGB. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/2845
9. HERRERA, D. (2010). *Husserl y el mundo de la vida*. Universidad de San Buenaventura.
10. HINDRICH, G. (2020). *La autonomía del sonido. Una filosofía de la música*. Sígueme. <https://www.sigueme.es/docs/libros/la-autonomia-del-sonido-web.pdf>
11. JARAMILLO, L. (2012). Deshilachando sobre suelo resbaladizo. *Nómaditas*, (37), 130-145.
12. LÓPEZ-CANO, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. *Revista Transcultural de Música*, (9). <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200911.pdf>
13. MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.
14. MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
15. MEYER, L. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Alianza.
16. PEÑALBA, A. (2008). *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. UVaDOC. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>
17. RAMÍREZ, A. y Jaramillo, L. (2024). *El sentido en cuanto sonido-vivido: formación musical en estudiantes universitarios*. Universidad del Cauca.
18. SAN MARTÍN, J. (2010). El contenido del cuerpo. *Investigaciones Fenomenológicas*, (2), 169-188.
19. VAN MANEN, M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida*. Idea Books.
20. VAN MANEN, M. (2016). *Fenomenología de la práctica: Métodos de donación de sentido en la investigación y la escritura fenomenológica* (J. C. Aguirre y L. G. Jaramillo, Trads.). Universidad del Cauca.
21. VERANO, L. (2025). La expresión de la carne en Merleau-Ponty. *Daimon*, (95), 177-191.
22. WEINTRAUB, M. (2016). *Música y emociones: una mirada integral del intérprete de música*. Videla.



DE LA SERIE: NUEVO DORADO. John Nomesqui, 2012.