



Workshop: *The Second Person and the Emotions*

Instituto de Investigaciones
Filosóficas

Sociedad Argentina de Análisis
Filosófico

www.sadaf.org.ar/

El centro compartido en la performance musical

Una aproximación intersubjetiva de Segunda Persona

Matías Tanco

Desde una perspectiva fenomenológica, la experiencia sitúa al cuerpo como el “punto cero” o “espacialidad cero” como punto de partida para conocer el mundo. Las orientaciones espaciales y temporales en la experiencia se realizan a partir de la posición del cuerpo como centro, alrededor del cual y en relación al cual el espacio se despliega (Zahavi, 1994). Además, la fenomenología de la música considera al sonido, cumpliendo un rol fundamental en las interacciones y la percepción de la centralidad corporal (Burrows, 1990). En la performance musical de un dúo de piano, ambos centros se repelen y se atraen, como dos polos de fuerza magnética. La idea de centro corporeizado es vista aquí como una metáfora espacial, a partir de la cual se produce el encuentro con los otros en la vida social. En esta presentación, hipotetizamos que, desde una perspectiva fenomenológica, la interacción de los músicos en la atribución de estados mentales y emocionales para la expresión musical implica la coconstrucción de un centro común de segunda persona. Las atribuciones de segunda persona se realizan mediante gestos la interacción corporal para la coordinación expresiva, en donde sonido y movimiento son considerados como una unidad sonoro-kinética.

Introducción

Desde una perspectiva fenomenológica, la experiencia sitúa al cuerpo como el “punto cero” o “espacialidad cero” como punto de partida para conocer el mundo. Las orientaciones espaciales y temporales en la experiencia se realizan a partir de la posición del cuerpo como centro, alrededor del cual y en relación al cual el espacio se despliega (Zahavi, 1994). La experiencia desde el cuerpo como un centro se sustenta en la percepción del espacio, en donde no es percibido desde sus envoltura exterior, sino como vivenciado desde adentro de él, ya que el mundo “*está a mi alrededor*” (Merleau-Ponty, 1964; p.178).

El cuerpo *en el mundo*, sujeto a la ley de gravedad, alcanza su centro en el balance de sus partes en el eje vertical. La idea de centro es la de una inmovilidad momentánea, ya que siempre estamos en constante movimiento, realizando balanceos alrededor del centro (Pierce y Pierce, 1989). Como consecuencia, el centro en el movimiento no adquiere una ubicación espacio-temporal única, y se concibe como una construcción dinámica.

El centro en la experiencia de la música como movimiento

Las acciones centrípetas y centrífugas de movimiento organizan el mundo interior del cuerpo en sí mismo en

un esquema de centro-periferia. Entendiendo a la vida como una irradiación alrededor de un centro, la fenomenología de la música considera al sonido, el habla y el pensamiento en relación al cuerpo viviente como un centro (Burrows, 1990), es decir, que el sonido cumple un rol fundamental en las interacciones y la percepción de la centralidad corporal.

En la experiencia musical, el cuerpo del músico se constituye en las acciones físicas para la producción y percepción del sonido como música, donde el eventual uso de un instrumento inanimado re-significa el esquema corporal del músico, determinando sus posibilidades de movimiento en el espacio. Además, la producción sonora implica empujar hacia afuera un cúmulo de energía: una parte repercute en el espacio externo como energía sonora mientras que otra parte se percibe internamente como una devolución del instrumento que se halla en contacto físico con el músico. Al considerar la percepción táctil de la energía sonora y el esquema corporal en la adecuación ergonómica con el instrumento, el músico puede experimentarse y ser experimentado por los otros como una continuidad o totalidad interactuando con el sonido en el espacio (Tanco, 2013).

Centros en interacción social

La idea de centro corporeizado es vista aquí como una metáfora espacial basada en las orientaciones temporales de

movimiento en el espacio, a partir de las cuales se constituye fenomenológicamente el *ser*. A partir de esta subjetividad, el encuentro con los otros en la vida social es entendido como la superposición de esquemas de centro individuales articulados, como es el caso de una familia, un colectivo o un pueblo. El ser aquí se define cuando la fuerza centrífuga de las energías radiantes del centro personal se encuentra con la “resistencia del otro” (Burrows, 1990).

Dos músicos tocando el piano realizan una performance intersubjetiva en adaptación mutua de timing y expresión para la narrativa temporal de la comunicación musical. Ambos son entendidos como centros en el esquema corporal que se completa con el instrumento físico (piano), que a su vez es el receptor de la energía kinética que resulta en la energía sonora que envuelve el esquema corporal común.

Durante la performance ambos centros se repelen y se atraen, como dos polos de fuerza magnética. A pesar de tocar diferentes “partes” de la obra musical, sus acciones son coordinadas en un mismo acto en el despliegue temporal de la obra. Sin embargo, a pesar de formar parte del mismo esquema corporal no pueden concretar dicha unión debido a la materialidad de sus cuerpos. Del mismo modo, podemos entender que cada uno de los músicos es una subjetividad en sí mismo y que al llevar a cabo dicha performance se ven envueltos en un acto intersubjetivo que requiere de cierta unificación para la comunicación de la obra.

El centro compartido en las interacciones de segunda persona

Desde una perspectiva de tercera persona, la coordinación entre los cuerpos de los dos músicos es entendida al atribuir los gestos de balanceo en torno a cada centro individual, mientras que en la perspectiva de primera persona los músicos entienden los estados del centro de un “otro” en una atribución a partir de su centro personal.

A partir de lo anteriormente mencionado, hipotetizamos que, desde una perspectiva fenomenológica, la interacción de los músicos en la atribución de estados mentales y emocionales para la expresión musical implica la co-construcción de un centro común de segunda persona.

Según Merleau-Ponty, el cuerpo es esencialmente un espacio expresivo, cuando el movimiento de expresión proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar. Al describir el ensayo de un músico organista, dice que sus gestos “*tienden unos vectores afectivos, descubren fuentes*

emocionales, crean un espacio expresivo...” (Merleau-Ponty, 1945; p. 168). De esta manera, el cuerpo en movimiento puede ser entendido desde el gesto, ya que su sentido no está detrás del gesto mismo, sino que dicho sentido es exhibido sobre el mismo gesto, mientras que en la expresión el cuerpo manifiesta la subjetividad.

Durante la performance de los músicos, las atribuciones de segunda persona se realizan mediante la interacción corporal para la coordinación expresiva, en donde sonido y movimiento son considerados como una unidad sonoro-kinética. Las interacciones corporales incluyen tanto los movimientos específicos de la producción sonora como los gestos y movimientos que los músicos realizan para la intercomunicación, que incluyen las expresiones faciales y el contacto visual a través de la mirada. La energía sonora percibida a través del instrumento genera en los músicos la unión de los movimientos y expresiones corporales en el gesto sonoro-kinético para la dinámica expresiva de la obra. Es entonces que la atribución mutua de los estados mentales y emocionales que se requieren para la coordinación de los gestos sonoro-kinéticos de los músicos durante la performance se produce en la interacción de segunda persona.

Referencias

- Burrows, D. (1990). *Sound, Speech and Music*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. [Phenomenology of Perception (C. Smith, trad.) London y New York: Routledge, 2002]. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Evanston IL: Northwestern University Press.
- Pierce, A. y Pierce, R. (1989). *Expressive Movement: Posture and Action in Daily Life, Sports, and the Performing Arts*. Cambridge, MA: Perseus Publishing.
- Tanco, M. (2013). El cuerpo como identidad del músico. Energía, movimiento y esquema corporal en la percepción multimodal de la performance. En Favio Shifres, María de la Paz Jacquier, Daniel Gonnet, María Inés Burcet y Romina Herrera (Eds.). *Actas de ECCoM. Vol. 1 N°1, “Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11° ECCoM”*; 307-314. Buenos Aires: SACCoM.
- Zahavi, D. (1994). 'Husserl's Phenomenology of the Body', *Etudes Phenomenologiques*, 19: 63-84.