ICONOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

EL INSTANTE POÉTICO: LUGAR DEL PLACER COMO GOCE SUBLIMADO Y ACTO AUTONARATIVO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y ESTUDIOS DE LA CULTURA

PRESENTA:

ESTHER GURRIÓN DEL VALLE

ASESOR: DRA. VIVIAN ROMEU ALDAYA

MÉXICO, D. F. **2013**

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 2005627 DE FECHA 22 DE SEPTIEMBRE DE 2005. CLAVE 2004

I. Introducción

Existen testimonios de momentos inefables donde lo excepcional se manifiesta al momento de ejecutar una pieza musical, en los cuales, de forma insospechada, un estado placentero se apodera del intérprete. En mi reciente quehacer como cantante de ópera y concierto he encontrado tanto a colegas, como a mí misma, sorprendidos por la consecución inexplicable de este estado.

El intérprete musical se ve intervenido por un inadvertido estado hedónico al momento de ejecutar una obra en un concierto. Por estado hedónico hemos de comprender un momento placentero generado por la consecución de cierto objeto que el sujeto intérprete apetece de manera inconsciente.

Podemos dar cuenta que el momento inenarrable de delectación, aquel que posiblemente, para varios intérpretes musicales, es la razón del mismo quehacer artístico. Sin embargo, esta dimensión del disfrute, se ha quedado en un espacio puramente cotidiano y carente de explicaciones probadas. No hay suficientes datos fuera de la especulación y lo romántico al respecto, y por ende, se desconoce qué produce aquel estado hedónico en el sujeto intérprete.

Hay un camino andado en el estudio del placer, esto a partir del análisis de otros escenarios que lo detonan: el onírico, el sensual, el gustativo, el invocante y el escópico. El estudio de estos fenómenos ha sido, en gran medida, labor del psicoanálisis y de la fenomenología, mismos que hacen especial énfasis en el acto de goce del desciframiento. Estudiar el placer que un intérprete musical experimenta a partir de lo anterior podría ampliar las explicaciones de su dinámica.

Este trabajo está dirigido a estudiosos del arte, estetas, musicólogos, intérpretes musicales y cualquier académico en el área de las humanidades y los estudios culturales interesados en establecer un diálogo, desde la óptica de la fenomenología del placer, sobre el estado hedónico que puede suscitar una interpretación musical.

La presente investigación tiene como objetivo general identificar los procesos mentales que intervienen en torno al placer dentro de la interpretación musical, a partir del cotejo

de que el hecho musical escénico es una plataforma favorable para la consecución del deleite. Además, este trabajo ofrece un símil categórico, el cual se ejemplifica mediante apoyo empírico, lo anterior con el fin los estados sensibles acontecidos en un concierto.

A partir de lo enunciado en el párrafo previo, de la mano de categorías del Psicoanálisis estructural de Jaques Lacan y la Hermenéutica narrativa de Paul Ricoeur, afirmamos que dentro del proceso interpretativo del hecho musical escénico, el sujeto-intérprete experimenta un estado hedónico al que puede denominarse como placer. Dicho placer es el resultado de un proceso que tiene lugar en la mente del intérprete durante la ejecución musical misma. De forma tal que esta investigación sustenta como hipótesis, que la concreción de un estado hedónico se debe a que, al ejecutar una obra, el sujeto descifra algún objeto inconsciente de su apetencia y se consigue, como Gaston Bachelard lo define, en un instante poético.

Esta investigación está conformada por tres capítulos. En el primer capítulo se revisa el estado de la cuestión. Consideramos que existe un nicho poco escrutado dentro del estudio del placer en la música escénica, es justamente el proceso que vive el intérprete. En el presente capítulo respondemos la primera pregunta que el trabajo pone sobre la mesa: ¿Qué investigaciones existen en torno al placer que puede suscitar la interpretación musical desde la óptica de la fenomenología? La hipótesis que se respalda en este primer capítulo plantea que, si bien existen trabajos en torno a la música y placer, hay una ausencia reflexiva en torno al placer que suscita la interpretación musical desde la óptica de la fenomenología, donde el ejecutante musical funja como sujeto de la experiencia hedónica.

El segundo capítulo establece la selección de las categorías que nos conducen a construir un símil, a partir de la fenomenología del placer, que otorga el desciframiento y aquel que data la interpretación musical. Por lo anterior, en esta sección se discute la segunda pregunta de investigación: ¿Qué elementos interpretativos, narrativos y psicológicos constituyen a la interpretación musical como un fenómeno hedónico?

La hipótesis que responde a la cuestión debatida en el segundo capítulo afirma que la interpretación musical es una plataforma manifiesta del placer, ya que en ella el sujeto

intérprete encuentra, mediante la interpretación de una obra musical, la posibilidad de autonarrarse; mediante la construcción de un nuevo objeto “a” de goce que sublima, metaforiza y legitima dentro de un tiempo vertical y poético, que es un espacio temporal donde diferentes elementos confluyen dando como resultado nuevas estructuras que permiten al sujeto narrarse y generar éxtasis, y de esa forma experimentar un estado placentero.

Por lo tanto, en este capítulo se analizan los autores que han abordado la temática del placer desde la perspectiva hermenéutica-fenomenológica. Primeramente desde la Hermenéutica narrativa de Paul Ricoeur, donde las categorías de narración del sujeto y metáfora explican al fenómeno interpretativo musical como una vivencia narrativa que dota de completitud al sujeto-intérprete y puede generarle placer. La dinámica del placer será estudiada desde el psicoanálisis estructuralista de Jaques Lacan. Privilegiamos al Lacan tardío al tomar como marco teórico la dinámica del goce, donde la música puede legitimar la construcción de un objeto ‘a’ a nivel socio-simbólico, de forma tal que el goce se vuelve sublimación. Un goce sublimado es un goce legítimo, y se convierte en placer legítimo también. Lo anterior será analizado mediante la visión del tiempo de Gaston Bachelard como un instante poético.

Finalmente, en el tercer capítulo, nos cuestionamos la última pregunta: ¿Cómo en la dimensión empírica de la interpretación musical, las categorías de interpretación y placer describen al hecho musical en su plataforma hedónica? En esta sección exponemos los resultados de la comprobación empírica. Ofrecemos también la ejemplificación de la aplicación teórica mediante una matriz categórica y una tabla de resultados que cotejan el trabajo de campo con la propuesta que anunciamos en el marco teórico.

Invitamos al lector a ser copartícipe del debate que se expone a continuación y a encontrar nuevas herramientas que favorezcan el estudio de la fenomenología del placer, que por esta ocasión, es percibida desde la lente de la interpretación musical; pero que también abre nuevos diálogos alrededor de cualquier otro fenómeno dentro de la cultura que suscite un estado hedónico.

CAPÍTULO PRIMERO

PROLEGÓMENOS EN TORNO AL PLACER EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

En el presente capítulo, como su nombre lo indica, se aborda de forma más o menos amplia el preámbulo, la justificación y la información de partida pertinentes a la investigación. En primera instancia, a partir de testimonios recopilados de un blog de temática musical interpretativa, se puede hacer notorio el problema empírico del cual parte este trabajo. Es decir, la existencia de un estado que genera bienestar al momento de ejecutar una obra musical, que puede ser placer. Por lo cual en este apartado, se define el objeto empírico, además de sus antecedentes referenciales e históricos.

Posteriormente, dada la ambigüedad que este concepto puede evocar, procedemos a delimitar la definición del hecho musical escénico interpretativo pertinente a nuestra investigación, además de explicar la mirilla apta desde donde se contempla el término placer. Sumado a esto, revisamos las disquisiciones previas sobre la conceptualización de la experiencia artística como placentera.

Una vez expuesto el objeto empírico del trabajo, discutiremos, de la mano del filósofo y musicólogo Theodor Adorno la pertinencia del estudio de la fenomenología del placer en la interpretación musical, la cual recae en la necesidad de estudiar este fenómeno desde la mirada del intérprete musical como sujeto de la experiencia hedónica.

En último lugar, realizamos un recorrido teórico sobre los trabajos previos, relacionados y conexos al tema tocante de esta pesquisa. La búsqueda referencial sobre los antecedentes investigativos ha sido organizada en seis rubros temáticos: el primero aportaciones de la hermenéutica al estudio de la música, la música y el placer en los estudios de recepción, la música desde el psicoanálisis, la música y el placer vistos desde la Fenomenología, la música en los estudios semióticos y finalmente la música y el placer como objeto de estudios para las teorías cognitivas.

1.1 Construcción del objeto empírico: el placer en el hecho musical escénico de exposición

Una definición más o menos precisa del concepto hecho musical escénico es una faena compleja. Sin embargo, dado que el arte musical tiene varios momentos creativos, interpretativos, comunicativos y de asimilación, es conveniente y necesario para este trabajo discutir qué parte de la música nos interesa analizar. No obstante, la música no es sólo uno de estos sucesos creativo-musicales o vertientes momentáneas, sino la conjunción de todos los anteriores en un momento dinámico, manifiesto en el espacio escénico temporal.

Dicho de otra manera: el arte musical es una práctica de interpretación en el tiempo. Si bien comienza con el suceso ingenioso dado por la historia, la técnica, la concepción y revelación estética (entre otros factores) del compositor, tiene diversos momentos posteriores de exégesis, desde la edición, el paso por las manos –y el ser mismo- del ejecutante de la música.

Probablemente el término hecho musical escénico temporal evoque solamente el instante del concierto o recital, y que invite a descartar como parte constitutiva de este el resto de los momentos de la música. Por eso la insistencia en no dejar de aclarar que, aunque la dinámica de este se consolide en un escenario, las demás situaciones creativas y de interpretación de la música, corren con la misma importancia y protagonismo.

La música posee un proceso extensamente exegético, esta recorre varios filtros interpretativos (compositores, editores, musicólogos, directores musicales, etc.) antes de llegar al intérprete final. En términos de la Filosofía Hermenéutica[1], podríamos aseverar que la música presenta varios movimientos espiral, de tipo interpretativo, para la comprensión del objeto inicial, que es la partitura. La suma de la composición misma, la edición, el estudio y las diferentes versiones del ejecutante musical constituyen un proceso hermenéutico.

[1] Dentro de la Filosofía de Hans-Georg Gadamer, se expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad. Por lo anterior, se sostiene que la interpretación

Entonces, con el fin de aclarar lo anterior, definimos al hecho musical escénico como el momento -a veces más duradero que otras- en donde a través de los músicos, sus afectos, la técnica y su historia; la partitura y la historia del compositor impregnada en ella, sumado a las interpretaciones simbólicas y la naciente necesitad emocional e intrínseca de saciar un probable “ello”, que el ejecutante desconoce y se realiza y lleva a cabo una confabulación con fines comunicativos, estéticos y de realización de un deseo desconocido, la saciedad placentera, aunque sea momentáneamente, de un anhelo faltante.

Ahora bien, ya que existen muchas acepciones referentes al placer, es pertinente delimitar este concepto desde la óptica de la presente investigación. Según la vigésimo segunda edición de la Real Academia de la Lengua española, la palabra placer se deriva de la raíz latina *placēre,* que significa satisfacción, sensación agradable producida por la realización o suscepción de algo que gusta o complace (RAE 2001).

De esta primera definición cabe señalar el aspecto susceptible, el cual indica la acción de recibir algo o alguien en sí mismo, es decir, otro que finalmente complace. La aquiescencia de un algo fuera de sí mismo que produzca agrado, inspira la relación con la óptica lacaniana. Para Jaques Lacan, el placer es opuesto al goce, es decir, establece una distinción alusiva al *genust* (goce) y *lust* (placer) hegelianos, premisa que en el capítulo siguiente estudiaremos con detenimiento. (Dylan Evans *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* 1996 102).

La palabra placer también tiene conexión con la raíz catalana *placel,* la cual connota plano, extensión, terreno o casa. Este alcance complementa la definición de placer pertinente para la presente investigación, el placer, además de ser un estado de satisfacción instigado por algo fuera de uno mismo, requiere de una morada, de un escenario. Lo anterior conduce a cuestionar si el hecho musical escénico ese espacio requisitorio para el advenimiento del suceso hedónico, además de preguntar qué otras características del placer fungen como indicios compatibles con el de la experiencia interpretativa musical.

Por otra parte, existe el antecedente filosófico que vincula el arte con la experiencia de placer estético. En el libro *Verdad y Método I*, el hermeneuta Georg-Hans Gadamer refiere la premisa de Kant sobre el principio subjetivo del gusto. Este principio sostiene

que la belleza de los objetos es atribuida a estos mediante el sentimiento de placer en el sujeto. El libre juego de imaginación y entendimiento representan el fundamento del placer que se experimenta ante el objeto. Según Kant, el placer estético deriva menos de la intensidad y la diversidad de sensaciones que de la manera, en apariencia espontánea, por la cual ellas manifiestan una profunda unidad, sensible en su reflejo, pero no conceptualizable. (Gadamer *Verdad y Método I* 2007 76)

Kant se refiere a la representación como una manera de utilizar la imaginación respecto al sentimiento de placer o dolor. Su juicio pues, no es lógico, es estético, entendiendo que su base determinante no puede ser más que subjetiva. Es decir, se debe tener conciencia de la representación del objeto, y unirla a la sensación de deleite, para lo cual, no hace falta el conocimiento del tal objeto.

Para calificar un objeto como bello importa la contemplación que le damos y la satisfacción que esto provoca. Dicho de otra manera, para determinar si algo es bello es suficiente con identificar si la representación del objeto va acompañada de satisfacción. Desde Kant, lo placentero es lo que agrada a los sentidos en la sensación. Cuando un objeto es declarado agradable, expresa un interés mediante la sensación. La satisfacción proporcionada por lo agradable presupone entonces, la relación de su existencia con la afectación que pueda dar a quien le agrada. (Immanuel Kant *La crítica del juicio* 2003 251)

Según el autor, tanto lo bueno como lo agradable se relacionan con el interés y el deseo. Es decir, no sólo la representación del objeto genera placer, sino también la existencia de éste, mientras que en el juicio de lo bello sólo importa la contemplación, y si el objeto representado existe o no, no importa porque aún así sigue satisfaciendo. Partimos de esta visión como fundamento, al considerar que la interpretación musical ofrece la experiencia estética placentera mediante la satisfacción de la necesidad del sujeto, y tras detectar la concurrencia de inquietudes en torno al placer que suscita la interpretación musical; he ahí el problema empírico.

Estas sospechas han sido fundamentadas en datos y narraciones recopilados en el año 2012 en un diario de campo, además de testimonios tomados del blog de la compañía una compañía productora de ópera. Esta página de internet es un espacio donde artistas escénicos generan un diálogo a partir de su experiencia en el escenario.

L.S., cantante de ópera y concierto, mezzosoprano perteneciente a la compañía mencionada y miembro del ensamble de solistas del ensamble del INBA compartió su experiencia en la entrada del mes de marzo.

> … existen momentos durante el desarrollo de una actividad hecha frente a un público, donde lo excepcional se manifiesta mágicamente, donde lo innato y lo adquirido son llevados a un nivel insospechado, incluso para el mismo ejecutante, quien a veces no puede ocultar su sorpresa cuando se da cuenta de lo que acaba de realizar. ¿Qué pasa por la mente del artista en esos momentos? Lo más referido por ellos es que no tienen memoria de como lo hicieron, [...] no saben cómo llegar a realizarlo de nuevo o incluso, no recuerdan haberlo hecho… (E.E. Blog “La memoria de lo sublime” Marzo 2013).

La declaración de la artista, además de confirmar la existencia de situaciones placenteras dentro un concierto, señala la imposibilidad de representar o explicar lo acaecido dentro de este. Al mismo tiempo da cuenta del deseo de saber en qué consiste la inenarrable sublimidad de la interpretación musical. Por otro lado, JC, tenor solista, testificó:

> Crear un efecto para ser visto, escuchado, pensado y ensombrecer toda interpretación con una existencia inadecuada para la realidad aceptada -inexistencia en el mundo de la apariencia- luchar por no ser y ponerse en manos de las circunstancias. Y estando allí, fundirse con cosas, luces, aire, sonidos, gestos, oscuridad, luz, sombra, otros, lamentos, risas, ilusiones, enfermedad, hambre, ridículo, violencia, muerte, renacimiento…. Aceptar lo que es, es libertad, para construir mundos, presupuesto contra el miedo, que conlleva a la consecución del placer en escena. (E.E. Blog Feb. 12)

Hemos podido observar, con base en esta información, que dentro de la experiencia interpretativa de la música de concierto, existe una vivencia estética sucedida cuando se desentierra “ese algo al que invocamos” mediante el manejo de los sonidos. Dicha experiencia es frecuentemente mencionada, pero poco ahondada. Probablemente, las ocasiones en las que la formación musical formal permite ahondar en esta parte intrínseca del ejercicio escénico son insuficientes. Meditar acerca de dicha experiencia inenarrable como intérprete musical es, para muchos, una faena individual. De forma tal que esta inquietud, pese a que la introspección continuamente forma parte del ánimo del artista, no ha estado provista de suficientes herramientas dentro de la formación académica.

1.2 Antecedentes históricos y referenciales sobre el placer en la música

La diferenciación entre las Bellas Artes, además de su clasificación y agrupación, ha sido una actividad llevada a cabo desde tiempos pretéritos. Existen muchas tipificaciones de ellas, sin embargo, para esta investigación, nos concentramos en repasar únicamente aquellas que establecen una clara disociación de la música respecto a otras artes hermanas.

Es importante hacer una revisión breve de cómo se percibe la distinción del arte musical a través de la historia, esto, para dar cuenta que suele ser dispar a las demás musas. De manera que la percepción de ciertas disimilitudes nos conduzca a extraer y exacerbar las peculiaridades del hecho musical escénico, y encontrar otras que probablemente lo asocien a una experiencia hedónica sublime.

En la Antigua Grecia, las artes eran clasificadas jerárquicamente por su superioridad moral y de acuerdo a los sentidos encargados de la percepción de las obras. Las artes menores solían ser las que se huelen, saborean o tocan, por el contrario, las artes superiores, las que se ven, escuchan o interpretan. En ese sentido, la música era considerada como un arte superior.

Con base en su utilidad o preponderancia moral, la música, en un contexto escénico, representaba un papel sumo, ya que estaba fundamentada en la tragedia griega y

podía, mediante la catarsis, regular el *ethos* del pueblo. Por otra parte, los sofistas presocráticos dividían a las artes en útiles y placenteras, las primeras obedecían a la fabricación de utensilios y las segundas al entretenimiento; la música, arte placentero desde tiempos helénicos, formó parte de las segundas.

Por otra parte, Cicerón dividió a las artes en mayores, como la política; medianas, tales como las ciencias, poesía y retórica; y finalmente, en menores, en donde se encontraba la interpretación, la hermenéutica y la música. Resulta interesante que se hiciera hincapié en ese entonces en la familiaridad de la música con la exégesis. Es importante hacer notar que la música puede llegar a ser la más interpretativa de las artes, de forma tal, que se atisba la necesidad de estudiar el carácter exegético de ella. (Tatarkiewicks Wladyslaw *Historia de la estética I: la estética antigua* 320 2000).

Según Raúl Angulo Diaz, catedrático en Filosofía de la música, esta resulta peculiar respecto a la pintura o la escultura, y en contraparte, comparte algunas características con la arquitectura. La pintura y la escultura son artes monofásicos, el pintor o el escultor terminan su trabajo al producir un objeto acabado, empero, la música y arquitectura percibidas fenomenológicamente, al ser artes bifásicos. (Angulo “La música: arte interpretativo” 2004 12).

Lo anterior puede ejemplificarse de otra manera: es factible percibir *La Gioconda* de Da Vinci tal como fue plasmada en su momento creativo. Pese a intervenciones restaurativas, la creación no sufre grandes mediaciones interpretativas que varíen el mensaje o las intenciones iniciales. Contrariamente, la misión del compositor finaliza cuando está acabada con la partitura, pero que aún no constituye ningún objeto sonoro. Para llegar a serlo se requiere de un segundo episodio, y esto es precisamente el ejercicio del intérprete o ejecutante de la música.

Angulo añade que en el paso de la primera fase (notación y/o escritura) a la segunda fase (objeto sonoro), el intérprete tiene la peripecia de realizar múltiples cambios. El límite de las modificaciones sería la conservación de la semejanza de la obra original, ya que lo ideal de la ejecución es dar vida, lo más cercanamente posible, a lo que está en la partitura.

Por otro lado, Nelson Goodman en Angulo, califica a la pintura y escultura como artes autográficas, es decir, un arte en donde surge un vínculo directo entre original y copia,

y no precisamente entre obra y demanda. Por idéntico que un pintor reproduzca *Los nenúfares* de Monet, no sería esta ejecución más que una copia. La música, por el contrario, es un arte alográfico, ya que en él la relación genuina no tan importante, las copias en la música, por esbozarlo de alguna manera comparativa con el arte pictórico, son ejemplares de la obra misma (Angulo 13).

En las artes alográficas, una reproducción debe ser idéntica en todas sus propiedades para considerarse un ejemplar. En cambio la música es autográfica debido a que no se necesita una reproducción literal para que algo sea un ejemplar de una sinfonía. Por ejemplo, puede que una orquesta estudiantil ejecute la quinta sinfonía de Beethoven, pese a que tenga reducciones de orquestación, cambios de *tempo* o fraseo continúa siendo la misma obra. A lo que Angulo añade:

> La música es un arte bifásico, en el que se inserta, entre las dos fases, un agente que tiene la posibilidad de añadir, quitar o alterar algunas de las propiedades de la obra musical y, con todo, el producto de su acción será un ejemplar de la obra. Respecto a las copias, las interpretaciones musicales serán instancias de la misma obra, y respecto a las reproducciones fieles, dos interpretaciones no se parecerán entre sí […] (2004 15).

La clasificación anterior se ha traído a colación en este trabajo porque es importante apuntar, una vez más, el carácter interpretativo del arte musical. Cabe aclarar que tal interpretación no es en el sentido romántico, el cual radica en la exacerbación de afectos personales, sino en sentido hermenéutico, donde además de los prejuicios personales – como el hermeneuta Hans-Georg Gadamer los categoriza en su *Verdad y Método I* - existe un tema de autoridad y búsqueda de sentido fehaciente.

El hecho de que nuestro arte en cuestión, expreso y consumado en el hecho musical escénico, sea sujeto de exégesis, evoca el vínculo tanto con la hermenéutica ricoeriana del sí mismo, como con la teoría psicoanalítica del sujeto en falta de Lacan y la epistemología de lo sublime bachelardiana. Podemos relacionar lo anterior con la siguiente declaración de Paul Ricoeur en su texto *Freud: Una interpretación de la*

cultura: “Si la interpretación del sueño puede servir de paradigma a cualquier interpretación, es porque el sueño mismo es paradigma de todas las artimañas del deseo…” (Paul Ricoeur *Freud: una interpretación de la cultura* 2002 75). El hecho musical escénico al ser objeto de interpretación y sujeto de exégesis, al igual que el sueño, se convierte en arquetipo hermenéutico.

Por otro lado, Arthur Schopenhauer habla de la música como disposición en su texto *El mundo como voluntad y representación I.* El autor la refiere no como la copia de las ideas, sino como la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las primeras. El carácter intencional y la peculiaridad de interpretación intrínseca e irresoluta convierten al hecho musical escénico en inefable. Más adelante, en el mismo apartado y texto, el autor enuncia lo siguiente referente a una inenarrable satisfacción que vivía mediante la música:

> Cuando yo abandonaba mi alma a la impresión del arte y volvía luego a la reflexión, recordando el curso de las ideas desarrolladas en esta obra, encontraba pronto un rayo de luz sobre la esencia secreta y sobre la índole de sus relaciones imitativas con el mundo, supuestas por analogía, pero para comunicar yo mismo esta explicación es absolutamente imposible. En efecto, lo anterior supone una explicación de la música como representación y la considera como imitación de un modelo que no puede ser representado inmediatamente (Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación* 1998 49).

El hecho musical escénico, sin partitura, sin grabación, ya no representa la realidad, sino que se convierte, a partir de lo declarado por el filósofo, en quintaesencia de esta. Por eso es un suceso inefable. Dicho de otra manera, el hecho musical escénico es el instante que está siendo. Es la suma de interpretaciones y requerimientos, instigados por algún impulso, sucedidos en el momento preciso.

Probablemente el hecho musical escénico puede tener correlación con otros episodios donde se devela un objeto de apetencia de forma inconsciente: los sueños, chistes y actos fallidos, según Freud. Podemos, a partir de esta reflexión inicial, relacionar al

hecho musical escénico con cualquier otro escenario cuyo desciframiento conduzca al placer. Jaques Lacan menciona en el tomo dieciséis de *El seminario:*

> El sueño se presenta como algo alucinatorio ¿Qué significa esto sino que el sueño ya es en sí mismo interpretación? Ciertamente salvaje pero interpretación […] ¿Qué significa esto sino que a cada uno de estos términos que son significantes de un punto diacrónico que se instituye en su articulación, el sueño, por su función de placer, da una traducción de imágenes que solo subsiste por articularse en significantes? ¿Qué hacemos nosotros al sustituir esta interpretación salvaje por nuestra interrelación razonada? (Lacan *De un Otro al otro* 2008 182).

En la cita anterior convergen los puntos que confirman que la ejecución de la música sucede como una interpretación salvaje. Al igual que el sueño, la diacronía del hecho musical escénico lo hace inefable y susceptible de un encuentro con el placer. Se prevé el papel del sujeto-intérprete de la música como un ser que debe conocer. Schopenhauer, en el texto mencionado con anterioridad, señala que dentro de la música existen movimientos de voluntad transportados al dominio de la mera representación, ya que las artes reclaman que la voluntad misma quede fuera, de forma tal que nos mantenemos como meros sujetos cognoscentes. (Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación II* 2012 435)

Lo dicho sugiere que la música puede ser, al igual que el sueño, una plataforma interpretativa, inenarrable, efímera y diacrónica. Dentro del arte en discusión no hay control de la voluntad, es decir la vivencia interna (que puede ser placer) es inconsciente. El camino andado, expuesto hasta este punto, da cuenta que podemos contemplar al hecho musical interpretativo como un escenario hedónico factible.

1.3 Propuesta de un trabajo de investigación

Theodor Adorno en su ensayo *Sobre el carácter fetichista de la música* asevera:

> Los lamentos por la decadencia del gusto musical no son mucho más recientes que la contradictoria experiencia que puso a la humanidad en el umbral de una época histórica: que la música representa al mismo tiempo la inmediata manifestación del deseo y la solicitud de su aplacamiento al igual que el sueño. La música despierta al mismo tiempo la danza de las ménades, resuena en la embelesadora flauta de pan. Pero suena igualmente en la lira órfica, en torno a la cual se congregan las formas del impulso. Siempre que su sosiego parece perturbado por emociones báquicas se habla de la decadencia del gusto… (Adorno *Sobre el carácter fetichista de la música* 2000 15).

Más allá de este posicionamiento, el hedonismo intrínseco en la música se ha indagado poco. Adorno cuestiona en su texto la creencia prevaleciente de que la satisfacción del deseo, a partir de ver la música a manera de fetiche, es decir, como un objeto de placer, ha provocado una decadencia de gusto. Los conceptos de adecuado y no adecuado, las aproximaciones de lo correcto e incorrecto están de alguna manera presentes en el juicio de la música; sin embargo, además de eso, no se plantean muchas más cuestiones. Casi nadie suele exigir la justificación subjetiva y parcial de la convención. Adorno afirma que es precisamente la necesidad del sujeto quien debe validar las predilecciones referentes a la música.

Entonces, el autor pone sobre la mesa dos ideas a discutir. ¿Por qué necesariamente la visión fetichista de la música, como aplacadora del deseo, conduciría a la decadencia de gusto musical? Y ¿por qué se sostiene la acusación anterior, si realmente no ha habido una profundización en la comprensión de las predilecciones musicales a partir del deseo del mismo sujeto y no de solamente, a partir de juicios sobre lo correcto e incorrecto?

La analogía que presenta el ensayista en el fragmento citado es sumamente reveladora: la música que despierta al mismo tiempo la danza de las ménades suena igualmente en la lira órfica. Dicho de otra manera, la música evoca un estado sublime, casi divino; pero también consume los más profundos y ocultos deseos. La música también puede ser apaciguadora, reveladora de apetitos profundos y objeto de placer.

La declaración de que la música ostenta llegar a tener una función de fetiche pasional de alguna manera le coarta lo elevado, existe la negación que aquella distinguida no puede ser la que sacie el deseo, y por ello se cree que debe haber alguna otra, cierta predilecta y basada en un gusto decaído, un poco más vil y desatada, que sí lo sosiegue. Según esta visión lo apolíneo no puede ser dionisíaco. Sin embargo, en el arte musical el deseo manifiesto en el éxtasis de la interpretación convive con la pulcritud de la forma y la notación.

El establecimiento de este pensamiento respecto al deseo se ha llevado a cabo a partir de un criterio que lo deja fuera. No se puede examinar la mecánica del impulso que interviene en la música si no es a partir de sus mismos cánones. Al parecer, no ha sucedido una ampliación en el conocimiento de las inclinaciones musicales desde la necesidad del mismo sujeto que la interpreta. Hasta ahora las expresiones se han erigido, en su mayoría, a partir de formalidades sobre lo impecable o aceptable, de lo técnico o lo requisitoriamente bueno.

De manera que, si de alguna manera intuitiva se atisba, o de forma verde se asimila que la música personifica la inmediata expresión del deseo, la petición de su aquietamiento y la consecución de un sosiego placentero, es importante ahondar en el análisis de lo subjetivo de este, a partir del camino andado en el estudio de la fenomenología del placer. Es sustancial también explorar las características específicas que asientan al hecho musical escénico como lugar factible para consumar la delectación.

Los comentarios tomados del blog de la compañía productora de ópera citada, develan un problema práctico: dentro del proceso interpretativo del hecho musical escénico se experimenta placer. Sin embargo, se desconoce qué produce dicho estado hedónico en el sujeto intérprete. El placer se suscita por diversos procesos mentales y sensibles,

empero, no se ha indagado y ejemplificado de manera empírica la parte mental que denota un evento sensible que conlleva a aquél.

Lo anterior nos ha conducido a cuestionar qué elementos interpretativos, narrativos, epistemológicos y psicológicos constituyen a la interpretación musical como algo placentero desde la óptica de la fenomenología y la hermenéutica. Además de cuestionar cómo, en la dimensión empírica de la interpretación musical, las categorías de interpretación, placer e instante pueden describir la dinámica hedónica sucedida en la ejecución de la música.

Dada la evidencia de que existen testimonios alusivos a un estado hedónico experimentado por intérpretes musicales al ejecutar una obra, el hecho musical escénico se circunscribe como una plataforma ideal de placer. Además, nos hemos topado con una ausencia reflexiva, desde la perspectiva de la fenomenología del placer, que explique los procesos mentales que detonan la experiencia hedónica dentro de este contexto.

Por lo anterior, la presente investigación parte de la necesidad de indagar reflexivamente sobre los procesos mentales que intervienen en torno al placer dentro de la interpretación musical, desde el punto de vista de un sujeto ejecutante de un concierto. Ciertamente hay algunos registros de antecedentes con referencia al problema empírico, pero pocas referencias relacionadas con el enfoque que proponemos. El problema empírico ha sido visto, con más frecuencia, desde un terreno metafísico o bien, desde la posición creativa del compositor.

Este trabajo es pertinente ya que establece un esquema conceptual que permite explicar el placer que la interpretación musical suscita, además de ejemplificarlo mediante apoyo empírico; lo que contribuye en ampliar las herramientas para comprender los estados sensibles que producen delectación, no sólo dentro del hecho musical escénico, sino en otros terrenos que involucren interpretación y desciframiento.

La consecución de nuevos instrumentos para acrecentar el entendimiento del placer será un apoyo importante para el campo del arte en general, y de forma específica, para el terreno de la interpretación musical. Esta tesis puede ser artefacto para mejorar el desenvolvimiento del ejecutante, proveyendo una relación empática de los partícipes del momento que desencadena un estado hedónico.

En otras palabras, con esta pesquisa se propone incentivar nuevos diálogos sistémicos e interdisciplinarios dentro la comunidad artística, el campo de las humanidades y los estudios de la cultura. La información proporcionada tiene como finalidad generar un ejercicio del arte musical más consciente, además de incentivar intercambios constructivos de saberes dentro de las diversas comunidades involucradas y para la sociedad misma.

De manera tal que, el objeto de estudio de la presente investigación comprende la indagación dentro del quehacer interpretativo actual musical, enmarcado en el fenómeno musical de exposición. Se trabaja directamente con intérpretes musicales activos en el año 2013. Esto dentro del quehacer académico interpretativo de la música en un escenario de tipo occidental, dentro de la Ciudad de México. Para la aplicación empírica, participan artistas músicos intérpretes con formación académica de concierto, los cuales pertenecen a compañías independientes del área metropolitana mexicana.

1.4 Estado de la cuestión

Para la elaboración de esta investigación hemos realizado una búsqueda de trabajos precursores, tanto teóricos como empíricos, referentes al papel que juegan los procesos mentales y ciertos estados sensibles en la interpretación musical. Dada la naturaleza de este trabajo, se ha efectuado una fase exploratoria preliminar, la cual ha consistido en un compendio de 30 fuentes. Esta muestra comprende 19 libros de texto, nueve artículos especializados, un ensayo crítico, una tesis doctoral y dos portales de centros de investigación neurobiológica.

En lo general, la indagación arrojó que la musicología, en sus distintas vertientes, se ha encargado de revisar y generar críticas, comentarios y estudios tocantes a la música, el ser humano y la inmersión de ambos en un entorno social e histórico. La musicología histórica ha revisado el desarrollo de ciertos movimientos creativo-musicales en el tiempo mediante el estudio físico de manuscritos, iconografía y el apoyo de la teoría misma.

Marcelo Zigarán en el artículo “Música y Psicoanálisis, ese Otro al que invocamos”, publicando en la revista e-Claves Musicales, sostiene que análisis convencional de la música, ya sea de la forma musical, armonía, contrapunto, etc., nunca satisface la pregunta de por qué la música puede producir un profundo impacto en quien la escucha, toca o compone. Porque la música -mientras tocamos- nos hace sentir algo que casi nos hace preguntar: ¿qué es esto que se siente que parece llevarme a otro mundo?

Este texto refiere a la arraigada costumbre de los músicos al análisis, a la búsqueda de una racionalidad musical. A ideas tales como las de que entender o captar una obra musical es “comprender” el conjunto de relaciones sonoras de su unidad. Se aprehende por inteligibilidad y no por sensibilidad. Por lo cual en su artículo plantea que es crucial investigar una nueva dimensión del cuerpo, un acercamiento a la especificidad de lo sensible y de la sensación. Nuestra investigación pretende abonar en ese sentido, no obstante la búsqueda de trabajos bajo este esquema se ha dificultado debido a la poca o casi nula información al respecto.

Para ordenar nuestra búsqueda sobre el estado de la cuestión, hemos decidido organizar nuestros hallazgos en seis rubros temáticos. El primero referente a las aportaciones de la hermenéutica al estudio de la música; el segundo, sobre la música y el placer en los estudios de recepción; el tercero revisa la música desde el psicoanálisis. Posteriormente exploramos la música y el placer vistos desde la Fenomenología; después, encontramos una repaso pertinente a la música en los estudios semióticos y finalmente sobre la música y el placer como objeto de estudios para las teorías cognitivas

La pesquisa se realizó con el apoyo de buscadores académicos y metabuscadores tales como EBSCO y Google Scholar, portales de centros de investigación, además de las Bibliotecas digitales de la UDLAP e ICONOS, la localización y adquisición de fuentes impresas. A continuación se describe el contenido de las principales fuentes tocantes a nuestro tema de investigación.

1.4.1 La hermenéutica y sus aportaciones al estudio de la música

Raúl Angulo Díaz, catedrático en Filosofía de la Música, se ha encargado de estudiar el objeto del arte musical. Menciona que en el paso de la primera fase (notación y/o escritura) a la segunda fase (objeto sonoro), el intérprete tiene la peripecia de realizar múltiples cambios. El límite de las modificaciones sería la conservación de la semejanza de la obra original, ya que lo ideal de la ejecución es dar vida, lo más cercanamente posible, a lo que está en la partitura.

En el texto *La música como arte interpretativo,* Angulo sostiene que la música es un arte bifásico, insertada entre las dos fases un agente que tiene la posibilidad de añadir, quitar o alterar algunas de las propiedades de la obra musical y, con todo, el producto de su acción será un ejemplar de la obra. Respecto a las copias, las interpretaciones musicales serán instancias de la misma obra, y respecto a las reproducciones fieles, dos interpretaciones no se parecerán entre sí. La mayoría de sus estudios comprende temáticas alrededor de la exégesis que la partitura como objeto musical sufre tras pasar por manos del intérprete. (Angulo *La música como arte interpretativo* 2004 15).

Los estudios de Paul Ricoeur abarcan terrenos de la interpretación, el deseo y de alguna manera el goce. En su texto *Freud: Una interpretación de la cultura* evidencia las ventajas, desventajas, alcances y limitaciones de la aplicación del psicoanálisis a la exégesis de la Cultura. Importante es su énfasis en que el valor de esta aplicación es meramente analógica, que contradice la idea de análisis tópico y prácticamente totalitario de cada fenómeno cultural que Freud propuso. Es decir, según Ricoeur, el psicoanálisis es útil como mero modelo y/o comparación para interpretar la cultura, sin embargo no todos los fenómenos culturales son cabalmente abarcados con el medio interpretativo de la neurosis o el sueño; estos pues son puros referentes paradigmáticos en cuanto a la hermenéutica del deseo se refiere.

En principio, la analogía onírica de la cultura permite, a través del deseo reprimido en el sueño, la visualización de la cultura como un problema unitario; donde la interpretación parte del principio del placer, y desde ahí se desplaza en círculos concéntricos para la comprensión de los fenómenos culturales. La interpretación de la cultura a partir del sueño, de la implicación del deseo reprimido, conlleva una hermenéutica del

desciframiento. Esta interpretación forzosamente incluye lucidez y conciencia exegética.

El sueño como patrón también es útil en tanto tiene un sentido y significación. El sueño es poseedor de una articulación triple, la triple articulación del lenguaje onírico está primeramente en lo formal (regreso a la imagen), lo cronológico (vuelta a la infancia) y lo tópico (vuelta al corto circuito del deseo y placer). Un lenguaje triplemente articulado es útil como modelo de significación y como localizador de sentido en los fenómenos de la cultura.

1.4.2 La música y el placer en los estudios de recepción

La nueva musicología se ampara en las teorías de la recepción y se caracteriza por la utilización de recursos intertextuales para crear redes semióticas enfocadas a retener el conocimiento colectivo y formalizar las líneas de pensamientos personales. Dichas reflexiones son reflejadas principalmente en textos como *Filosofía de la nueva música*, *Monografías musicales* y *Sobre la Música*. (Adorno *Sobre la música* 2001).

No obstante, existen otros acercamientos al estudio del arte musical escénico desde las diferentes teorías de la estética de la recepción, provenientes principalmente de la escuela jaussiana, que han sido utilizadas para el estudio de las artes histriónicas y musicales, además también concretamente de conciertos, aunque estos esfuerzos privilegian al escucha de estos como protagonista de sus trabajos, ahondando bastante poco en el papel del intérprete musical.

Leopoldo Hurtado, a partir de Jauss, ofrece esta visión en su texto *Introducción a la estética de la Música*, proponiendo diálogos de corte breve que toman el concepto de horizonte de expectativas para hablar aplicarlo a las mismas del compositor de una obra musical. Lo anterior va en función naturalmente de su formación artística, pero no siempre se mantiene inmutable. En música al menos, algunos autores pueden componer dentro de muy diferentes estilos y formas, quizás intentándose acomodar en muchas ocasiones al gusto social o al menos variando su primitivo estilo para buscar por ellos mismos nuevas sensaciones. Los trabajos que retoman la obra de Iser

compaginan la obra literaria con la obra musical, el receptor en general con el de la obra musical.

1.4.3 La música desde el Psicoanálisis

La indagación del placer en la música comienza un recorrido joven, pero bastante prometedor. Según la muestra sondeada hay textos breves, en su mayoría artículos y ensayos, pero bastante concretos respecto a los enfoques posibles que se pueden contemplar para abordar el objeto empírico. François Regnault hace un acercamiento entre la música y el psicoanálisis, en su artículo “Música y psicoanálisis”; el autor estuvo instigado a conocer este tema por la amusia de Sigmund Freud y el poco interés en el arte musical de Jaques Lacan. Al adentrarse en sus teorías encuentra que estas no están tan alejadas de una aplicación al arte en cuestión.

El autor propone que la música es un ejercicio de curación del cual nuestra conciencia no puede dar cuenta en su totalidad. Escuchamos música sin que esto implique una comprensión racional de tales actos, aún si determinan nuestra subjetividad. Por lo tanto, para Regnault, la música es inconsciente, como lo es la estructura que determina nuestra vida psíquica.

En adición, el autor Phillip Ball en *El instinto musical: Escuchar, pensar y sentir la música* presenta un análisis de la música desde el punto de vista biológico: por qué nuestro cerebro la entiende y la necesita. Analiza los ritmos y los estilos musicales desde una perspectiva científica, como un lenguaje más, común a todas las culturas y todas las épocas. Un festín para músicos, melómanos e interesados en la divulgación científica en general, una lectura fascinante. El libro recoge de una forma integrada y accesible, todo lo que sabemos, y aún desconocemos, sobre cómo funciona la música. Por qué somos capaces de entenderla y descodificarla, por qué nos genera emociones, por qué hacemos música y qué papel cumple en la cultura y en la sociedad.

Guillermo Delahanty en su artículo “Visión del mundo de Freud a Mahler” discute que no hay muchas reflexiones en torno a la música y el psicoanálisis, al menos no tanto como en el caso de la literatura o de la plástica. Si hay algo, ya proviene de una

posición anterior, como pueda ser la llamada musicoterapia. O, en palabras del autor tal como pasa con el resto del arte, proviene de una pretensión de sentar en el diván un libro, un cuadro, una partitura, siquiera la voz si ésta lo que hace es cantar y no hablar.

Alain Didier-Weill en *El objeto de arte en psicoanálisis. Incidencias freudianas*, "La nota azul: acerca de los cuatro tiempos subjetivantes en la música" presenta la voz y sus derivados, objeto que Lacan destaco en la pulsión invocante. Su reflexión articula el tiempo de engendramiento del objeto del goce en la intersección del sujeto y el Otro en la experiencia musical.

En el texto que suscribimos, el verso una forma donde el goce se indica bordeada por un hilo de letras. Que no se inhibe para hacer de la escritura la instancia de una mirada, que se hace presente en la imagen poética, rompiendo la intuición que la pone reservada al espacio donde la plástica impera. Texto suma de textos, expone las inquietantes preguntas que a cada autor acuciaron; las que soportan en su inicio aquello que las acerca: el enigma que el objeto del arte indica y vela de nuestro ser y del goce.

Por su parte Oliver Sacks, en su libro *Musicofilia: Relatos de la Música y el cerebro* afirma que "somos una especie tan lingüística como musical", y aunque el fenómeno de la música sea complejo y se extienda a diversas zonas del cerebro, también es susceptible de enfermedades y síntomas. El autor sostiene la tesis de que la música no sólo nos eleva a grandes alturas emocionales o actúa de acicate de la memoria, sino que puede sumirnos en la depresión o empujarnos a percepciones y comportamientos patológicos.

Iván Ruiz, autor del artículo "Encuentros en el margen entre la música y el psicoanálisis" propone un diálogo entre la música y el psicoanálisis, pero planteado como conversación marginal, ya que tanto Freud como Lacan nunca se introdujeron realmente en esta temática. Retoma importantes categorías del psicoanálisis y las aplica directamente al fenómeno musical, de las más importantes la del "otro lacaniano" y el nudo Borromeo como discurso de ese otro.

Aunado a las posturas anteriores, Sandor Ferenczi, en el libro *Problemas y métodos del psicoanálisis* escribe el apartado "Sobre la interpretación de las melodías que vienen a la mente"; donde plantea un conjunto de interesantes reflexiones sobre la

música y las palabras, interrogándose sobre si las melodías que vienen a la mente estarían o no determinadas por ciertas asociaciones psíquicas. En este sentido, el autor al constatar que existirían melodías sin palabras se interroga sobre cuál sería la cadena asociativa subyacente a ella, planteando que sería posible asignarle un sentido con algún elemento concreto cargado de significado que se vincularía a esa súbita idea representada por la música.

Posteriormente, propone que las leyes de la asociación musical sólo podrían ser dilucidadas por un músico con formación analítica, el autor sugiere que existe una correspondencia indesmentible entre el ritmo y el grado de alegría o de tristeza evocado. Así, cada concepto, palabra, y situación, despertarían un sentimiento determinado, al que le correspondería, un proceso neurofísico asociado a la vibración.

En conclusión, Ferenczi propone en la primera parte del artículo, que la música representaría formaciones acústicas mediante combinaciones de sonidos y cadenas de sucesiones tonales vinculadas a las mismas relaciones cuantitativas que las vibraciones nerviosas; por ello. Hacia el final del texto, el autor comenta haber abandonado estas elucubraciones, considerando que la música se compone de representaciones o imitaciones directas o indirectas de sonidos naturales y de ruidos, y que son potencialmente evocadoras de estados de ánimo e ideas.

Otro texto que presenta un amplio panorama de algunas de las elaboraciones más importantes que se han publicado para vincular el psicoanálisis (en su vertiente freudiana y lacaniana) con la música es el artículo “Música y Psicoanálisis: Tres Interpretaciones” de Gibrán Larrauri. Esta fuente ofrece un reporte crítico de tres textos importantes: *El objeto musical* de Clément Rosset*, Música y psicoanálisis* de François Regnault *y Music in youth cultura* de Jan Jagodzinski. Por su parte Arnoldo Lieberman, como indica el título de su libro, *La música, el amor y el psicoanálisis,* realiza una búsqueda y debate sobre la intersección de éstas pasiones y disciplinas; además, describe de manera poética describe de cómo se entretejen estas fuerzas..

En lo referente al psicoanálisis y al placer, Jaques Lacan trata de pensarlo a partir de la pulsión de muerte propuesta por Freud y la compara al orden simbólico. De ello deriva los efectos de eliminación de goce, de muerte-mortificación. Además, en este texto establece una relación de la pulsión de muerte con la cultura y la traslada lo simbólico,

esto estableciendo cierta equiparación referente a un intento de reducción del goce al significante.

En “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo del inconsciente freudiano” el autor procura formular el goce en términos de significante y significado, evocando a los lingüistas estructurales. De esta manera, a partir de la premisa “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”, Lacan establece la solicitud del Otro como la fórmula de la pulsión, es decir, propone asentar su trascripción en términos simbólicos.

1.4.4 La música y el placer vistos desde la Fenomenología

Theodor Adorno en su ensayo *Sobre el carácter fetichista de la música* (2000) ha discutido sobre el placer que esta puede generar como objeto, recurre a términos como lo correcto e incorrecto, al poner en tela de juicio si el sentir placer puede demeritar lo elevado del arte musical.

Sumado a esta cuestión revisamos también la tesis doctoral de José Bravo Armada el cual estudia la poética de la ensoñación de Gastón Bachelard. En este trabajo sostiene que la poética del imaginar de Bachelard es propedéutica de la ensoñación literaria, además califa al autor como un fenomenólogo de la imagen poética. Bravo argumenta alrededor del carácter heurístico de la lengua que Bachelard demuestra en sus textos. Bravo sostiene que Bachelard funge como precursor de un nuevo “poéticoanalisis”.

El texto *Brevarios* del Fondo de Cultura Económica es un compendio de las principales categorías y premisas concernientes a los libros *La intuición del Instante* y la *Poética de la ensoñación* de Gaston Bachelard. Las premisas principales se desarrollan a partir de la concepción de que el instante poético sucede en un tiempo epifánico del cual existe cierta resonancia.

1.4.5 La música en los estudios semióticos

Yuri Lotman en Cultura y explosión en el capítulo “El sueño: ventana semiótica” confirma la presencia de estas características en la cultura narrativa del sueño y lo correlaciona con la música: “Contar un sueño es tan difícil como contar verbalmente una composición musical. Esta inenarrabilidad del sueño convierte cada recuerdo en algo transformado que solo aproximadamente expresa su esencia…” (Lotman Cultura y explosión 1999 197).

En este texto Lotman caracteriza a la música como objeto, al igual que el sueño, de inenarrabilidad e interpretación; además su suceso implica una conversión del tiempo horizontal. El sueño ha sido por excelencia un escenario de placer intrínseco, su equiparabilidad con el suceso escénico de la música nos insta a revisar, a partir de lo inefable, qué otras características lo instauran como escenario de placer a través del desciframiento.

Por su parte Roland Barthes en su trabajo *El grano obtuso de la voz* estudia el placer que la guturalidad vocal puede estimular al cuerpo, sostiene la premisa de que la voz en la música , hace escuchar su grano, que es la materialización del cuerpo que emana de la garganta. En este libro, Barthes formula que somos transportados por la voz que canta, ese espacio tan preciso donde la lengua encuentra una voz y hace escuchar, a quien sabe escucharla, lo que se puede llamar su “grano”: la voz no es la expiración, es la materialización del cuerpo, que emana de la garganta, espacio donde el metal fónico adquiere consistencia y se recorta.

El argumento principal en el texto de autoría del semiólogo francés sostiene que la voz se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en ese intervalo, la escucha puede tener lugar por parte de aquel que oye con la atención abierta a este intervalo entre el cuerpo y el discurso, y que no se ata ni a la impresión ejercida por la voz ni a la expresión del discurso. Cuando Barthes intenta definir el goce del grano de la voz por la lengua, que no quiere decir nada –es pura voluptuosidad de letras-, acentúa la importancia del placer, ya que con este se canta y se goza del canto, en el cuerpo mismo y no en el alma.

1.4.6 La música y el placer como objeto de estudios para las teorías cognitivas

En su texto *El mundo como voluntad y representación I,* Arthur Schopenhauer habla de la música como disposición al referirse a ésta no como la copia de las ideas, sino como la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por ideas. El carácter intencional y la peculiaridad de interpretación intrínseca e irresoluta convierten al hecho musical escénico en inenarrable. Schopenhauer menciona en este mismo texto que la canción muestra el querer del sujeto, es decir, que llena la conciencia del que canta de manera que suscita el placer. La metafísica de Schopenhauer atisba que el sujeto interviene como aquel que conoce, sin embargo, sus siguientes páginas están en blanco.

El trabajo de Schopenhauer sirve de antecedente para trazar un camino en los estudios de la música y del placer desde las teorías del conocimiento. Dentro de este rubro haremos mención a un par de discusiones provenientes de centros de investigación. Por una parte existen estudios sobre modelos de cognición musical y amusia, que comprenden a su vez investigaciones en torno a la percepción musical y neurociencia de este arte. Peretz y Coltheart generaron un modelo de arquitectura funcional que explica el procesamiento de la música a partir de estudios con pacientes con daño cerebral.

Además Valerie Salimpoor, neurocientífica de la Universidad de MCGil de Montreal ha realizado estudios alrededor del placer, neurociencia y cognición presentes en la música. La tesis principal de estos trabajos sostiene que el placer es suscitado tras seguir las melodías, anticipar lo que viene después, confirmarlo o sorprenderse más los demás matices cognitivos.

Finalmente, Lakoff y Johnson en su texto *Metáfora de la vida cotidiana* sostienen la tesis central de que las metáforas suceden como estructurante de lo que percibimos, de manera tal que nuestro sistema conceptual se estructura metafóricamente, al igual que nuestro pensamiento y experiencias.

Como indica la revisión anterior existen importantes estudios, tesis y reflexiones que comprenden, de alguna u otra manera, temas cercanos al del papel de la cognición y los procesos mentales que juegan en la interpretación musical. Sin embargo podemos apreciar que aunque refieren el tema, algunos hablan del placer musical a partir de

procesos mentales pero no en un contexto interpretativo, o bien del placer interpretativo pero no musical. También mencionamos fuentes que revisan la relación de los estados sensibles con el placer musical pero desde la perspectiva del escucha. La mayoría de los textos revisados que intersectan el placer, procesos mentales y música privilegian al escucha sin mencionar al intérprete de este arte.

Los trabajos más cercanos a nuestra propuesta toman categorías pertinentes al psicoanálisis lacaniano para referirse a los procesos mentales que experimenta un intérprete musical, pero la propuesta no rebasa una comparación de premisas. No hay aplicación empírica de las categorías mencionadas. De forma tal que no se encuentran datos que demuestren qué estructura simbólica, de acuerdo a la perspectiva del psicoanálisis, configura la interpretación musical, que desmenucen el ello que suscita el placer. Los estudios empíricos encontrados privilegian a la neurobiología y dejan fuera el psicoanálisis, además de tener como sujeto de estudio al escucha.

Por lo tanto, si bien existen trabajos en torno a la música y placer, consideramos que hay una ausencia reflexiva entorno al placer que suscita la interpretación musical desde la óptica de la fenomenología, donde el ejecutante musical funja como sujeto de la experiencia hedónica.

CAPÍTULO SEGUNDO
MARCO TEÓRICO: LOS AUTORES DEL PLACER EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Como hemos revisado en el estado de la cuestión, existen varios acercamientos teóricos que hacen referencia o bien, al papel del psicoanálisis en la música, al placer en esta o a la interpretación y procesos mentales como elementos aislados. Este trabajo propone reflexionar, desde el punto de vista del intérprete musical, qué procesos mentales lo conducen a la consecución del placer. Por lo anterior, es primordial establecer el marco teórico que delimitará y explicará las aristas desde donde expondremos cada uno de los elementos que conforman esta investigación.

En primer lugar, revisaremos la interpretación desde la hermenéutica fenomenológica y narrativa de Paul Ricoeur, de forma tal que partiremos de la premisa de que el intérprete funge como un sujeto autonarrativo regido por la instancia de poiesis. Una vez articuladas las categorías ricoerianas pertinentes a este trabajo, establecemos el vínculo de la hermenéutica narrativa con la interpretación musical.

Posteriormente, nos adentramos en los terrenos de la experiencia hedónica mediante el psicoanálisis estructural de Jaques Lacan, esto a partir de su noción de sujeto y los tres registros de la teoría psicoanalítica lacaniana. Lacan habla de la oposición entre el placer y el goce al argumentar que el sujeto está siempre en falta al no poder alcanzar un objeto “a”. Nuestra propuesta consiste en discutir la posibilidad de legitimación del goce, al construir un fantasma que alcance al objeto “a” mediante la autonarración del sujeto. Para finalizar esta sección relacionamos la interpretación musical y el placer con el psicoanálisis lacaniano.

Finalmente, este capítulo ofrece la argumentación de que la legitimación del goce puede ocurrir, en términos de Bachelard, como un instante poético, un tiempo vertical epifánico donde el placer ocurre como goce sublimado. Estas discusiones se sintetizan en un esquema sinóptico y una matriz conceptual al final del capítulo.

2.1 La interpretación desde la hermenéutica fenomenológica y narrativa de Paul Ricoeur

Paul Ricoeur ofrece las bases teóricas referentes a la interpretación, ya que es de nuestro interés analizar al sujeto de la ejecución musical como un intérprete auto poético .El trabajo filosófico de Paul Ricoeur ha atravesado diversas etapas, la primera abarca la filosofía como reflexión, en una segunda instancia la de la filosofía como fenomenología y como tercera, la filosofía a través de la interpretación de los textos. Dentro de la tercera etapa se encuentra una de las aportaciones más valoradas del autor, se considera que la intersección de la hermenéutica filosófica tradicional y la fenomenología ha sido un gran logro dentro del campo de las humanidades. La alianza de ambas escuelas proviene de su formación herencia doctrinaria tanto de Husserl, Heidegger y Gadamer. (Ricoeur, Paul “Narratividad, fenomenología y hermenéutica” 2000 189-207).

Este punto de encuentro, al que reconocemos como Hermenéutica narrativa, es precisamente de donde parten las categorías que fungirán como elementos fundamentales en la construcción de la tesis presente. Los conceptos clave a partir de lo anterior son la metáfora, su función proveedora de objetividad y la instancia de *poiesis* o creación que aquella implica. Estos elementos y correspondientes aplicaciones son útiles al revisar el papel que ejerce el sujeto intérprete, y atisbar de qué manera la ejecución musical puede conducir al placer.

La fenomenología de la interpretación en Ricoeur plantea a esta como una experiencia constructiva a partir de la propia naturaleza del comprender humano. El comprender humano es típicamente interpretativo y por ende, de naturaleza constructiva. De esta manera, el objeto central de la hermenéutica fenomenológica consiste en explicar lo que ocurre en esta operación humana fundamental del comprender interpretativo como experimento de la realidad, distinguiéndola como una experiencia dialógica.

La hermenéutica de Paul Ricoeur explica al sujeto a partir de la narración de un sí mismo, el cual escoge entre el torrente de sus vivencias recordadas aquellas que pueden configurar un relato. De manera tal que el sujeto se encuentra imposibilitado para aprehenderse a sí mismo si no es a través de la autonarración. Ricoeur constituye

a la interpretación como la conciencia que el sujeto establece sobre sí mismo y a partir de la cual configura su relato.

Dentro de la hermenéutica ricoeuriana, el sujeto se encuentra anclado a una dimensión temporal donde el Yo se interroga sobre sí mismo, construye una unidad estructurada y verosímil a partir de la intersección de los hechos de un devenir y los elementos impredecibles de un porvenir con el que establece cierta identificación. A partir de lo anterior, se establece que la narración es la configuración creativa de un relato mediada por el lenguaje donde el sujeto se construye a sí mismo, es decir, según Lodoño en su texto *Narratividad e identidad*, una autocomprensión hermenéutica. (Londoño "Narratividad e identidad" 2010)

Dado que el propósito de la narración es crear discurso, la configuración creativa juega un papel determinante en la interpretación, ya que esta funge como un proceso donde el sujeto no solamente construye el objeto interpretado a partir de sí mismo, sino que a partir de ella se narra y completa. Para Ricoeur la instancia de *poiesis* es el fundamento de la acción humana, que configura un devenir porque genera a partir de sí misma un nuevo sentido, es la poética que designa la brecha de novedad que la imaginación creadora abre. (Begué *Ricoeur: La poética del sí mismo* 2003 239-245).

En relación a lo anterior, el autor enuncia en *Tiempo y narración I* que la imaginación es la estructura que hace posible la creatividad; la *poiesis* no habla de estructura sino de estructuración, ya que es la creación de sentido. En esta estructuración verosímil sucede la completud semántica y narrativa del sujeto. Debido a lo anterior, mediante la estructuración lógica de lo interno, el intérprete tiene la posibilidad de crear una narrativa bajo su lógica, es decir, de construir un mundo de sentido de-para sí. (Ricoeur *Tiempo y narración I* 111).

Vinculado con lo anterior, se encuentra el concepto de metáfora, clave dentro de la hermenéutica narrativa de Ricoeur. En términos del autor, la metáfora es definida como la aparición de una nueva semántica a partir de las ruinas de la pertinencia semántica literal; la referencia metafórica no presenta total correspondencia entre lo expresado y lo referido, sino que se da una relación del *ser como* (semejanza). La metáfora implica una tensión frente a la realidad, en tanto que ésta no corresponde en su totalidad a lo

que dice el enunciado metafórico, sino que se asemeja a este, de forma que instaura un nuevo sentido.

La metáfora es un tipo de estructuración que genera sentido en los textos poéticos que conducen al conocimiento. Dicha estructuración se encuentra mediada por el sujeto, mismo que a su vez está regido por el lenguaje. La metáfora provee al sujeto de posibilidades de creación y de estructuración de nuevas objetividades mediante la transformación simbólica que este efectúa sobre los objetos del discurso. (Ricoeur. *La Metáfora Viva* 2001 150-164).

La interpretación, según Londoño (citado en Romeu, 2009) explica en palabras de Ricoeur, el acceso a la metáfora; a esa posibilidad de crear nuevas estructuras simbólicas que completen la identidad narrativa del sujeto. Por su parte Romeu (2009) señala que el sujeto reinterpreta su historia y se conoce (Romeu *Indeterminación y construcción identitaria* 2009) de manera que la metáfora permite pensar lo narrativo. Entonces la metáfora surge como la oportunidad creativa de nuevos significados, tanto de los eventos del mundo que el intérprete experimenta, como de él mismo.

Este proceso de resolución de la metáfora por medio del cual el intérprete o sujeto completa el sentido ofreciendo un sentido nuevo o en promoción, según Ricoeur causa placer. Ricoeur asevera que la metáfora está cargada de catarsis, ya que esta ofrece al sujeto la posibilidad de estribar la transformación en placer de la pena inherente. La alquimia que la metáfora ofrece se da mediante la mímesis que el sujeto experimenta mediante el relato de sí.

Podemos observar que el placer, desde el planteamiento del filósofo francés, se construye en la obra y se efectúa fuera de la obra a la vez, en la articulación correcta, a partir del sujeto, de lo interior con lo exterior. El placer de la interpretación consiste en generar completud a un relato, de forma tal que el intérprete puede descubrirse a sí mismo mediante este. (Paul Ricoeur *Tiempo y narración I* 2013 108-111).

La música otorga al individuo la posibilidad de recrear significados. El ejecutante musical puede descubrirse a sí mismo mediante los nuevos significados que la metáfora promueve a través de la interpretación. Como antes señalado, el arte musical posee un proceso exegético, esta recorre varios filtros interpretativos antes de llegar al intérprete final. En términos hermenéuticos, podríamos aseverar que la música

presenta varios momentos interpretativos para la comprensión del objeto inicial, que es la partitura. La composición misma, la edición, el estudio, las diferentes versiones del ejecutante musical es un proceso hermenéutico.

El músico reinterpreta los códigos musicales dados por la partitura o por los sonidos interpretados en el tiempo, y es esta reinterpretación la que le permite construir una estructura de sentido que sirve de orientación para construir un relato. A partir de dicho relato, el intérprete musical intenta transmitir el mensaje que pretende. Esta interpretación dialoga con su historia personal para lograr un horizonte de creación, de forma tal que la dinámica interpretativa ocurre en forma de diálogo.

Gadamer fundamenta la estructura de su hermenéutica en la dialéctica hegeliana, es decir, en el diálogo mantenemos nuestra comprensión de la cosa-texto abierta para enriquecerla y corregirla. Además, este autor considera algunos supuestos de mediación, ya que ésta se presenta y manifiesta en todos los contenidos, pero se interpreta como comprensión en nuestro mundo y en nuestra historia. El diálogo se establece entre un texto independiente con personalidad propia y el intérprete con precomprensiones, prejuicios diversos dados por su momento histórico.

La práctica y relación hermenéutica radica en la experiencia dialógica de interrogaciones y réplicas entre los horizontes de que congregan. Por lo tanto la comprensión es finita e histórica pero con una dialógica móvil que aumenta inagotablemente. Podemos vincular lo anterior con la definición de interpretación de Paul Ricoeur, quien sostiene que aquella es extraer el ser en el mundo que se halla en el texto. (G. Gadamer *Verdad y método I* 337).

Lo anterior también puede ser aplicado a la interpretación musical, ya que el ejecutante establece un diálogo con la partitura, los sonidos y su historia personal para generar nuevas respuestas y construcción de sentido nuevos. Tal glosa da parte de la alteridad texto- intérprete, ello-yo, pasado-presente. La intersección de lo que sucede fuera y dentro de la obra es la que la construye, la articula y la completa. El sujeto-intérprete musical hace, a partir de la interpretación, su experiencia de vida.

El intérprete musical es el único responsable de este vaivén de exégesis, ya que este resignifica el material sonoro a partir de disquisiciones previas. La música ejecutada es reinterpretación de su propio discurso. De manera que, al ser un proceso de

interpretación continua y de dinámica fluctuante, se convierte en un hecho dinámico, ilimitado e inconcluso. Por ello, interpretar una parte del mundo, como puede ser la representación de este en un texto musical, la construcción de nuevos significados es potencialmente inagotable y por ende, también la construcción de la identidad misma del intérprete, solamente acotada por el momento concreto en que este vive. La naturaleza creativa del sujeto permite instaurar nuevos sentidos que completen su identidad, y en alguna instancia este proceso de completud, según Ricoeur, ocurre placenteramente.

2.2 El placer desde el psicoanálisis estructural de Jaques Lacan

Jaques Lacan, con su mancuerna psicoanalítica y estructuralista, es el teórico elegido para conducirnos dentro del terreno del estudio del placer, la mente y el desciframiento. De la mano de los estudios lacanianos sobre el placer y el goce, sumados a la definición del intérprete mediante la hermenéutica narrativa de Ricoeur, podemos comenzar a describir los factores del proceso que conduce al estado hedónico.

Lacan, como el mismo mencionaba, sugiere sus aportaciones como un retorno a Freud bajo un nuevo esquema interpretativo: retoma la su teoría psicoanalítica para desarrollarla incorporando elementos del estructuralismo lingüístico (Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson), de la filosofía (Kojève, Sartre), de la fenomenología (Husserl), de corrientes existencialistas y hermenéuticas (Martin Heidegger, Karl Jaspers, Maurice Merleau-Ponty), de la antropología (Lévi-Strauss) así como elementos de las matemáticas, la teoría de los nudos, la geometría, la teoría de juegos y la teoría de números.

Para la investigación actual, el autor ofrece un punto de arranque a partir de la visión ontogenética de la experiencia del sujeto. Lacan postula una dinámica de las pulsiones: toda pulsión es originada por una falta original. Lacan retoma la tipificación de pulsiones expuesta por Freud (*Eros y Tánatos*) y añade dos más, la pulsión escópica (la mirada) y la pulsión invocante (voz/escucha) (Evans *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* 1999).

La pulsión invocante, relacionada con la voz (por eso en este trabajo es la pulsión en la que nos centraremos) es aquella que oscila entre el goce de hacerse oír y escuchar aquello que no conduce a la delectación; es decir, entre el placer de que otros nos escuchen y el displacer que provoca la voz interna que queremos acallar porque no queremos dar cuenta de lo que dice. Esto último está estrechamente relacionado con el *objeto a*, objeto que expresa la falta, la carencia del ser humano, de manera que el *objeto a* se vuelve al mismo tiempo objeto de placer y displacer. De esa manera, según Lacan, cuando la persona descifra el objeto a, experimenta un goce que él denomina goce de desciframiento. En la pulsión invocante, el llamado goce del desciframiento, clave importante de nuestro trabajo, es el deseo de un "objeto a" (objeto no fijo) que escolta a aquel.

Lo anterior adquiere mayor sentido, si revisamos la noción de sujeto propuesta por Lacan, quien parte de la premisa de que el sujeto es un sujeto dividido, es decir, un sujeto que no está completo, un sujeto en falta. Esto hace que en el sujeto siempre haya un resto, un algo que no puede ser explicado y que es consecuencia de la inserción del sujeto en el mundo del lenguaje. De esa manera, el lenguaje es, según Lacan, la fuente o causa de la incompletud del sujeto, pero al mismo tiempo es también lo que lo hace persona. El sujeto entonces nace persona porque nace inserto en el lenguaje, y el resto, aquello de lo que no quiere saber es lo que no ha podido insertarse en ese mundo del sentido del cual es parte irremediablemente.

Es así que el subjetivismo, desde Lacan, responde a la experiencia del sujeto sobre el objeto, apela a la relatividad y variabilidad, de manera que encontrar una constante a partir de la subjetividad resulta complejo. El psicoanalista francés define la subjetividad como un sistema organizado de símbolos que aspiran a abarcar la totalidad de una experiencia, animarla y darle su sentido, pero que, sin embargo, tras la mediación del lenguaje, siempre queda una parte fuera.

De esa manera la subjetividad adquiere sentido a partir de la simbolización del sujeto, el intérprete es quien da estructura a mundos simbólicos, y que son develados en el gran Otro (el mundo del lenguaje, de lo simbólico), es decir, el sujeto construye su identidad y sentido a partir de la cultura y el lenguaje. En la música el intérprete funge como sujeto de simbolización, inmerso en un universo lingüístico-musical, y es factible

que, en tanto se identifica simbólicamente como sujeto con lo imaginario, pueda apelar a la estructuración de ese espacio desplazado mediante el arte musical.

Lacan también habla de que nuestra cultura se desarrolla en tres zonas: lo Simbólico (el lenguaje), lo Imaginario (nuestras fantasías, la imagen propia y la conciencia) y lo Real, que es lo que existe y no puede atravesar por lo simbólico (el resto, el lugar del *objeto a*). Estos tres registros se encuentran relacionados conformando una tópica, la cual constituye una estructura que representa la unión de estos elementos mediante lo que Lacan denomina nudo borromeo. Según Lacan, los tres registros posibilitan conjuntamente el funcionamiento psíquico, de modo que cualquier entidad, proceso o mecanismo de lo psíquico puede ser enfocado y analizado en sus aspectos imaginario, real y simbólico.

Para Jaques Lacan, el placer está relacionado en oposición al goce, una distinción que alude al *genust* (goce) y *lust* (placer) hegelianos. El goce es antecedente al placer (o sea, el goce es en esencia displacer porque es lo que se goza con culpa por no estar legitimado en la cultura) y el placer sucede como el sosiego casi inexplicable de este, el goce sucede como displacer dada la imposibilidad de alcanzar el objeto deseado de forma legítima dentro del gran Otro. (Dylan Evans *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* 1996 102). En El *Seminario 16* se introduce el plus de gozar, dando una lógica a la pérdida de goce mediante un exceso. “Por apertura del juego del organismo, el objeto puede asumir la figura de estas entidades evanescentes cuya lista, que va del seno a la deyección y de la voz a la mirada [...] otras tantas fabricaciones del discurso de la renuncia al goce. El resorte de esta fabricación es el siguiente, en torno de ellos puede producirse el plus de gozar.” (Lacan *El seminario 16: De un Otro al otro* 2008 323)

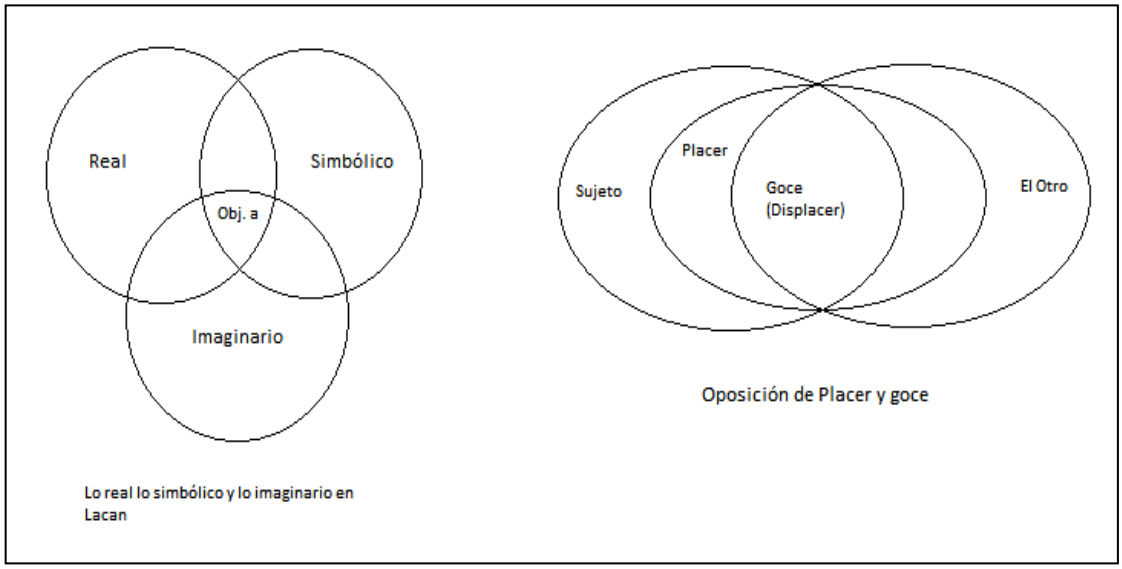
Lo anterior especifica la renuncia al placer: todo plus de gozar no es más que un modo de renuncia a lo simbólico. Pero este plus de gozar puede darse por la pérdida de un fragmento del cuerpo, por ese borde que resta vacío, y que cuando es llenado, se pierde nuevamente. Desde la óptica de lo metafísico, el placer es inefable, de forma tal que es difícil de narrar mediante las palabras, es también efímero. La dificultad de la explicación del placer por medio de lo nombrable es algo que Lacan pone sobre la

mesa en el segundo tomo de *El Seminario* la dificultad de entender, por más que se rememore, lo que satisface al sujeto:

> Dejo abierta la pregunta ¿Cuál es la naturaleza del principio del placer que regula de que se vale decir el sujeto? ¿Es este asimilable, reductible, simbolizable? ¿Es algo o bien no puede ser nombrado ni aprehendido, sino únicamente estructurado? (Lacan *El seminario: El Yo en la Teoría de Freud* 2010 101)

De manera tal que, Lacan establece que ese hueco que el sujeto experimenta al salir del símbolo, tiene posibilidades de ser alcanzado bajo la construcción de nuevos relatos y estructuras. Espacio en donde el sujeto ya no simboliza dentro del gran Otro, sino que estructura a nivel metafórico.

En el Seminario de *La Angustia*, Lacan ubica el objeto “a” en los objetos pulsionales. Aquí vemos ya una referencia al cuerpo, a los pedacitos de cuerpo, que captan algo del goce pulsional. El objeto “a” es una parte suelta, algo del cuerpo que se pierde, lo cual ocasiona un cuerpo fragmentado. Y tiene así una función de resto, de no significante. A lo largo de este seminario el autor menciona que el objeto alcanza su valor erótico separado de cualquier función comunicativa. El objeto “a” en tanto voz se presenta en la fragmentación del cuerpo como resto, es decir, sin simbolización. (Iglesias *Encuentros y desencuentros con el objeto “a”* 2013).



Matrices: Lo real lo, simbólico y lo imaginario / Oposición placer y goce

Fuente: Elaboración propia

Sumado a lo anterior, el autor francés identifica la voz y la mirada como objetos de una pulsión. Él estableció cuatro pulsiones diferentes: la oral, la anal, la escópica y la invocante. Nuestra psico-sexualidad es un suplemento de la necesidad biológica de procrear y el resultado de la interrelación de las pulsiones, que siempre son parciales y nunca satisfacen totalmente. La pulsión es la estructura de la cual la sexualidad participa de la vida psíquica para adaptarse a la "falta" o vacío estructural que el inconsciente presenta. Es decir, la pulsión es el "fantasma" que construimos para completar, de manera momentánea, la necesidad de cubrir en lo real del cuerpo ese resto no dicho. En el caso de la música, nos atañe la pulsión invocante. Lacan define la pulsión invocante como la dirigida a la voz de palabra inteligible, de este modo el deseo del Otro llega al sujeto principalmente mediante el soporte de la voz.

En el *Seminario de la Angustia* (28) Lacan ejemplifica, a partir de un caso clínico sobre la pulsión invocante y elabora las siguientes preguntas: "¿Podemos pensar que la música remite, de algún modo, a esos pedacitos ausentes del cuerpo, a ese borde? De lo contrario, lo que hacemos es hacer callar el objeto voz (…) tal es el caso de una

mujer joven, que para acallar el 'vozarrón' materno que la lleva siempre a lo peor … se dedica a tocar el piano y tomar clases de armonía musical como modo de ordenarse la vida." (Jacques Lacan *La angustia* 28 2008).

Al respecto, el mismo Jacques Alain Miller alega que si tanto se ha hablado dentro de coloquios, si tanto cantan como escuchan cantantes, si hacemos música y si la escuchamos, la tesis de Lacan, comporta que todo se hace para hacer callar a aquello que merece llamarse la voz como objeto "a" (Jacques-Alain Miller, "Jacques Lacan y la voz" 1994). De forma tal que la estructura, lo simbolizable de la música equivale a lo real, y ésta es, algo que sobrepasa a la conciencia del que ejecuta, es algo que brota y escapa pese a sí mismo.

Según Regnault, cuando el compositor o el intérprete de la música la componen o ejecutan, no saben exactamente lo que hacen, la estructura de lo que escribe no se le revela de manera consciente, tal y como pasa con cualquier sujeto en su relación al lenguaje: uno habla y habla aunque se le escapen las leyes de lo que enuncia. El discurso de la música, funge como "el ello que habla de esta", es su parte simbólica, sus palabras en sentido metafórico. Los afectos que produce la música, los cuales Regnault siguiendo a Badiou reduce a que no son más que el gozo y la tristeza, son la parte imaginaria de la música, imaginaria no en tanto que no existan sino en tanto son del orden de la percepción.

El autor enuncia en su artículo que, desde el punto de vista del psicoanálisis, hay entonces la triple relación siguiente (con la música): de analogía con la estructura, de alusión al discurso, de catarsis en los afectos. Finalmente Regnault propone dos definiciones psicoanalíticas de la música, una "estructural" y otra "subjetiva", o lo que es para él lo mismo: una definición teórica y otra clínica. La primera versa así: "la música es el ejercicio del psicoanálisis inconsciente del sujeto que no sabe que goza del desciframiento." La segunda: "la música es un ejercicio inconsciente de una cura donde el sujeto no sabe que se cura." (Regnault Francois "Psicoanálisis y Música" *Musique en Jeu* 1972)[2]

[2] Regnault establece el vínculo que la música tiene con la teoría lacaniana, y como un paso avante, establece que la música es un ejercicio de curación clínica, empero no trasciende al terreno de lo empírico. Esta investigación pretende continuar el camino trazado, en primera instancia, incorporando nociones de la oposición de goce y placer; la inscripción en el cuerpo y el objeto "a" son elementos que

Lo anterior nos lleva a concluir que la interpretación musical puede ofrecer un espacio de construcción creativa que permite al sujeto calmar, momentáneamente su hiancia, su incompletud. La interpretación musical puede surgir como síntoma, pero finalmente también como cura al vacío no nombrable que embarga al sujeto como un ser incompleto.

2.3 El placer como instante poético planteado por Gaston Bachelard

Gaston Bachelard, epistemólogo francés, literato y científico, es el tercer eje teórico para esta investigación. Bachelard realizó aportaciones diversas a la epistemología en la ciencia y paralelamente realizó estudios alrededor de la imaginación en la poesía. Dentro de la rama de la primera es reconocido por su teorización acerca de cierta revolución dentro del pensamiento científico, la cual consistía en superar la oposición entre empirismo y racionalismo. Para Bachelard el acceso al conocimiento está segmentado, por lo que la ciencia no puede producir verdad, sino buscar mejores maneras de hacer preguntas a partir de rectificaciones. La manera de conocer, de acuerdo con el epistemólogo, está anclada en el tiempo, como obra temporal por excelencia; de forma tal que el sustancialismo de la realidad se da por medio de la intuición directa de experiencias novedosas.

En la segunda rama, la de crítico literario, destaca su obra sobre la imaginación poética. José Bravo Armada en su tesis doctoral *La poética del imaginar de Gaston Bachelard: Una propedéutica de la ensoñación literaria*, califica la labor de Bachelard como el de un fenomenólogo de la imagen poética, que propone una revisión heurística de la lengua. Bravo Armada define a la obra bachelardiana como tajante y revocadora de muchos de los principios que sustentan los estudios tradicionales literarios, ya que su trazo sucede de forma heurística y favorecedora de la parte sinuosa y vertiente

---

explican la dinámica del placer momentáneo que la música puede otorgar al sujeto, como hiancia sintomática, del hueco del goce. En segundo plano, esta investigación se apuntala en la aplicación de los antecedentes teóricos en el campo empírico.

onírica de la lengua. Bachelard somete a las disciplinas y sus métodos tradicionales a un forcejeo en su Poética.

Armada sugiere la obra de Bachelard como un "poeticoanálisis", ya que justamente la ensoñación poética procura la indagación de ciertas regiones remotas de la psique donde se encuentra la misma "ontología del ser parlante" y el "primer impulso expresivo verbal". (Bravo Armada "*El establo y las estrellas: centro de recursos del imaginario"* 2011-2012)

Para entender el momento de convergencia, en donde puede detonarse el placer, tomaremos como categoría teórica la de instante poético. Bachelard define el instante poético como aquel tiempo vertical, un instante abstracto, un tiempo total que todo lo condensa en la intensidad de un solo momento. Al ser un tiempo convergente, el instante poético reúne dicotomías, contrarios y conceptos yuxtapuestos por medio de antítesis sucesivas; y es a través de múltiples contradicciones que se llega al misterio y después al éxtasis. (Yáñez *Instante poético: la poesía como intuición del instante* UNAM 2013 14).

En su ensayo *La intución del Instante,* Bachelard desarrolla ampliamente la noción de instante poético. El instante poético implica, como antes se ha mencionado, la relación armónica de opuestos y la conciencia de ambivalencia. A diferencia de la teoría bergsoniana sobre la duración del espacio del tiempo, es decir, el tiempo lineal, Bachelard reconoce el tiempo como un lapso relativo, en donde no hay una duración única (2002 27). El autor argumenta que el tiempo debe ser contemplado a partir del acto y la experiencia, lo que implica concebirlo de forma fenomenológica:

> … indiquemos tan sólo aquí el carácter psicológico del problema. Démonos cuenta entonces de que la experiencia inmediata del tiempo no es la experiencia tan fugaz., tan difícil, y tan docta de la duración, sino antes bien la experiencia despreocupada del instante, aprehendido siempre en su movilidad. Todo lo que es simple, todo lo que en nosotros es fuerte, todo lo que incluso es durable, es el don de un instante (…) Se recuerda haber sido, pero no se recuerda haber durado (31).

De manera tal que, desde la perspectiva fenomenológica, la duración es un número cuya unidad es el instante, por lo que el fenómeno es más importante que la medida. El tiempo poético, es decir, el de la creación, es un tiempo vertical con altura, el cual se eleva al consuelo. También es un tiempo con profundidad que se hunde en penas; de forma que está colmado de simultaneidades. Es justamente esta convivencia de opuestos constituye ese instante en el que los sentimientos contrarios se experimentan juntos, inmovilizando el tiempo y provocando éxtasis.

A partir de la definición de Bachelard de tiempo convergente, consumado en un instante poético, donde los contrarios conducen al misterio y después a un éxtasis consumado, podemos establecer el vínculo con la interpretación musical. En relación con la música, Nieves Gutiérrez en su artículo "Gisele Brélet y el tiempo musical", retoma premisas de la autora en su libro *Estética y creación musical,* para sostener que la música no quiere ser más que ella misma. Esto con la finalidad de realizarse en su pureza y en su plenitud, no debe conocer más que la esencia activa del tiempo: su forma, expresión de la actividad, debe actualizar las virtudes y los poderes del tiempo. (Gutiérrez *Gisele Brélet y el tiempo musical* 2006).

Aunque existe una notación progresiva de la música, la cita de Gutiérrez nos permite corroborar que la interpretación musical es un fenómeno incompatible con la noción de tiempo medible, sino que más bien se consolida en el acto creativo. Ello podemos relacionarlo con el tratamiento del tiempo y del instante que Bachelard establece con la música. El autor mismo hace analogías de su pensamiento con este quehacer. En el ensayo citado menciona que es precisamente el alma de un músico quien guía la mano, y que por lo tanto, es preciso captar el hábito (de tocar un instrumento) en su crecimiento para captarlo en su esencia; de modo tal que surja un instante fecundo que irrumpa con novedad y genere éxtasis.

La música también sucede en un tiempo afín. El tiempo en el que acontece el hecho musical escénico no es sucesivo ni lineal, si no convergente. Este tipo de temporalidad se fundamenta en los conceptos de *tempus fugit* y *kairós* griego. El *tempus fugit* describe el paso irremisible del tiempo, aquel que se fuga. La frase latina de dominio común que explica el concepto expresa lo siguiente: "*Sed fugit interea, fugit irreparabile*

tempus, singula dum capti circumvectamur amore." Traducido al español, remite que el tiempo huye irreparablemente, mientras nosotros, atrapados por el deseo, damos vueltas una y otra vez a las mismas cosas de una en una[3].

La conjetura anterior, es precisamente el vínculo con el hecho musical escénico. El tiempo en él no es consecutivo, sino de alguna manera discontinuo. En este sentido, la temporalidad se relaciona con el carácter hermenéutico del objeto musical. El tiempo es inasible en el suceso manifiesto de la música, pero la constante es la manifestación de una convivencia de contrarios, de choques, que a partir de la *poiesis,* pueden habitar en un mismo instante. El instante poético permite la convivencia de opuestos. En este sentido, podemos entender como opuestos tanto la oposición goce y placer lacanianos como la tensión de sentido que provoca la presencia de la metáfora según Ricoeur. Así, ambos casos, podrían ser legitimados mediante el hecho poético que la experiencia interpretativo-musical puede otorgar.

2.4 Propuesta teórica para abordar el estudio del placer en la interpretación música

A medida de que tenemos en cuenta las aportaciones teóricas que sobre el placer han realizado los tres autores elegidos en este trabajo, a continuación exponemos la propuesta teórica concreta que nos permitirá abordar el tema y problema de investigación que aquí se presenta. En ese sentido, nuestra propuesta radica en establecer que un sujeto intérprete puede experimentar un estado hedónico dentro de un instante poético, o sea, lo que llamamos un tiempo epifánico que, al sublimar por medio del arte su goce, lo convierte en placer legítimo dentro de la cultura. Sumado a esto, relacionamos al objeto "a" de Lacan con un acto de autonarración, ya que esta, desde Ricoeur, construye la identidad del sujeto. A partir de lo anterior, sostenemos que el hecho musical escénico también es un evento artístico que legitima el goce y

[3] El tópico literario del término procede del libro III de las Geórgicas, obra del poeta latino Publio Virgilio Marón, autor también de la Eneida y Las Bucólicas (IES, *ídem*).

que además completa al sujeto por un instante, por eso creemos que ~~y~~ ocurre en un tiempo poético.

Mercedes Iglesias en su artículo “Encuentros y desencuentros del objeto a” manifiesta que para Lacan hay distintos momentos o estados de este. En uno de esos estados se describe al objeto *a* como imagen, es decir, formando parte de una relación imaginaria con el otro. Iglesias menciona que la música de alguna forma u otra, presenta la tendencia de enlazar de forma imaginaria al sujeto con otros. El objeto a, al ser imagen referencial de otro, permite al sujeto percibirse de forma tal que su identidad se ve completa. (Iglesias 2013).

El dominio que la imagen ejerce, al verse el sujeto reflejado como un cuerpo completo mediante el otro, le proporciona un relato de completud, que es donde según Ricoeur el intérprete reúne y ajusta lo interpretado, creando así una narración de sí mismo. Esto se relaciona con la afirmación que Bachelard elabora en su ensayo *La intuición del instante*

> Un individuo considerado según la suma de sus cualidades y de su devenir, corresponde a una armonía de ritmos temporales. En efecto, mediante el ritmo se comprenderá mejor que es por la continuidad de lo discontinuo, que ahora nos es preciso establecer, que se vinculan las cimas del ser y dibujan su unidad (…) el ritmo franquea el silencio, así como el ser franquea el vacío temporal que separa los instantes (Bachelard 2002 63).

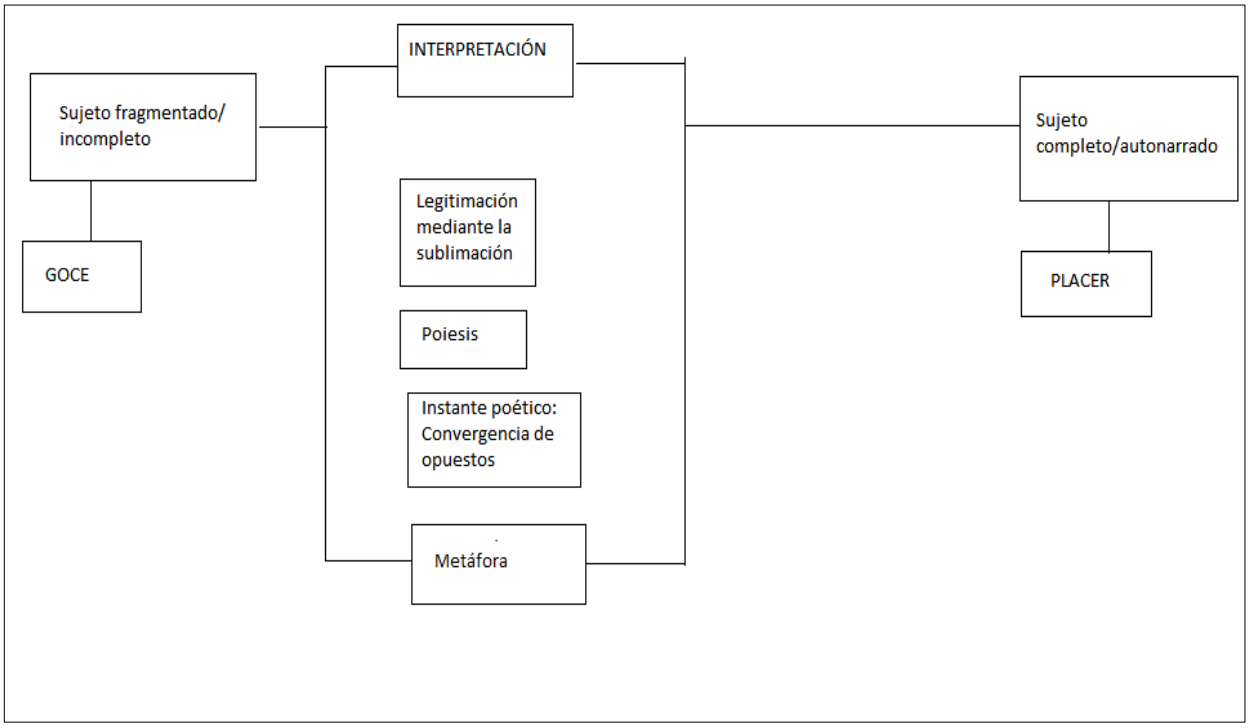
La cita anterior promueve un vínculo con la teoría lacaniana. Según Lacan el goce es opuesto al placer, parte de esa hiancia nunca saciable y por lo tanto es displicente. El placer y el goce son opuestos que no pueden confluir, empero, Bachelard otorga la posibilidad de pensar un tiempo en donde los contrarios suceden y se legitiman por medio de la *poiesis*. A partir de lo mencionado, podemos aseverar que, por medio de la sublimación de la creación, el sujeto puede alcanzar el placer y menguar su goce por un instante. El ser tiene la posibilidad de dibujar su unidad mediante la convergencia de los opuestos, que en el caso del placer son el goce dolente o displacer, y la concreción

de aquel. El vacío temporal que se separa en instantes, es unificado mediante la confluencia de aquellos.

Por otra parte, la insaciabilidad del objeto “a” se debe a la inaceptabilidad del placer en términos culturales. El lenguaje siempre dejará un resto fuera del alcance del individuo. Sin embargo, la *poiesis* estética del arte interpretativo musical ofrece una posibilidad de sublimar el goce, haciéndolo permisible en términos culturales, de manera tal que puede ser apaciguado. La creación estética, en un tiempo vertical, convergente de opuestos, surge como ese fantasma del que Lacan habla, pero un fantasma que ya no yace como síntoma inaceptable culturalmente, sino legítimo tras la sublimación en el arte. En ese instante, en el acto donde ocurre la reunión de lo que se desea y se obtiene legítimamente, es decir, sin culpas porque la cultura lo permite (tal y como sucede con el arte), el ser se completa, y en la completud se narra a sí mismo por un instante, se conoce tal cual es en su unidad. Ese conocimiento, que puede ser entendido como un descubrimiento instantáneo del sí mismo es lo que gesta placer.

A partir de lo anterior podemos decir que la interpretación musical, mediante la exégesis que un sujeto realiza sobre un objeto, ofrece la posibilidad de construir nuevos relatos y estructurar sistemas de construcción de conocimiento. De manera tal que la construcción de un nuevo relato crea completud al individuo, y a partir de ello, este genera patrones nuevos de conocimiento sobre sí mismo; de esta manera, el saberse más, puede producir una condición placentera.

Dado lo anterior, podemos aseverar que la interpretación musical es una plataforma manifiesta del placer, ya que en ella el sujeto intérprete encuentra, mediante la interpretación de una obra musical, la posibilidad de autonarrarse; de manera que construye un objeto “a” de goce que sublima, metaforiza y legitima en un tiempo vertical y ambivalente, de forma que experimenta un estado placentero. Lo anterior puede ser ejemplificado en el esquema siguiente.

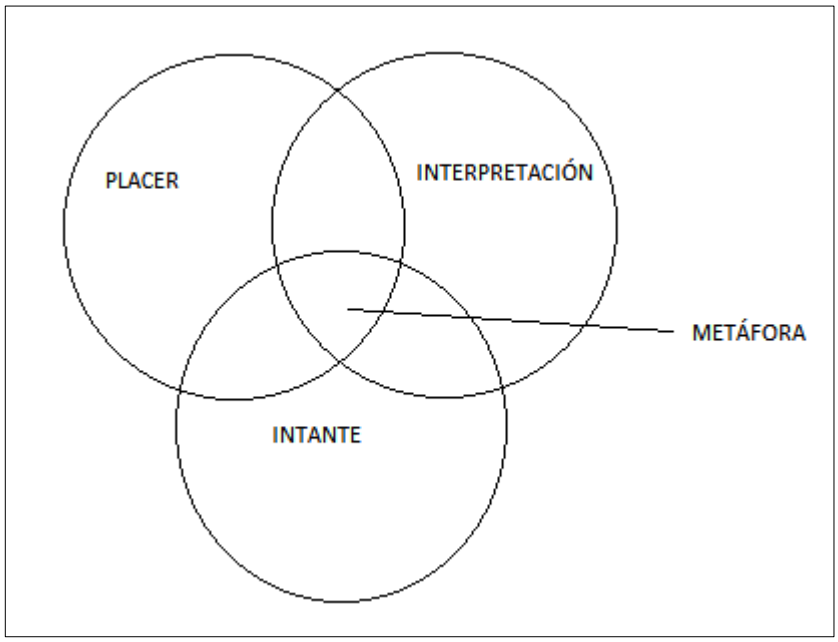


Esquema Placer

Fuente: Elaboración propia

En resumen, a partir de lo anterior, podemos concluir que, para que un sujeto intérprete consiga una experiencia hedónica al ejecutar una pieza musical, debe experimentar una instancia de *poiesis* que le genere una nueva narrativa de sí mismo, mediante la cual tiene la posibilidad de mitigar su goce de forma sublimada que es lo mismo que decir que tiene la oportunidad de cubrir sin culpas su falta, de forma breve, pero efectiva, mediante la concreción en un instante poético, del encuentro entre su displacer y su placer, o sea, del momento en que su *objeto a* como resto o pulsión se satisface mediante la convergencia de un tiempo vertical, alto y profundo, que le ofrece una visión de sí mismo consoladora y atroz simultáneamente, que se corresponde en términos lacanianos con la forma en que se obtiene placer del displacer y viceversa. Esa es la puesta en marcha de los contrarios en una estructura tensional (metafórica) que termina por apaciguarse, es decir, por encontrar solución creativa. La metáfora, así entendida, es la instancia de creación que surge como el engrane o intersección del placer, la interpretación y el instante. Se trata de una metáfora del sí mismo, de un

momento de tensión en la narración del sujeto donde cobra sentido el sí mismo, donde el sujeto experimenta placer al percibirse narrativamente en toda su completud porque ha podido vislumbrar por un instante a su *objeto a*. Podemos sintetizar lo precedente en la matriz a continuación.



Matriz Placer-Interpretación- Instante

Fuente: Elaboración propia

Una vez comprendida la dinámica de la interpretación, el placer y el instante dentro del hecho musical escénico estudiados mediante la hermenéutica ricoeuriana, el psicoanálisis lacaniano y la epistemología poética de Bachelard, en el tercer y último capítulo daremos cuenta de los procesos mentales que intervienen en la consecución del placer durante el hecho musical escénico en el campo de la investigación. Para ello hemos entrevistado a 12 intérpretes musicales y/o autoridades del ejercicio musical escénico; la metodología, técnicas, instrumentos e informantes pertinentes a este trabajo se detallan en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO TERCERO
DEL MARCO TEÓRICO AL CAMPO

3.1 Metodología: métodos, técnicas, informantes e instrumentos

Esta investigación comprende la aplicación de categorías conceptuales que se amparan en las teorías abordadas en el marco teórico, y aterrizadas en el quehacer investigativo actual del fenómeno musical de exposición, es decir, de concierto. La metodología será aplicada a la ejecución académico musical en el marco escénico de tipo occidental- europeo.

Como lo que se busca es dar cuenta desde la perspectiva hermenéutica-fenomenológica de los procesos mentales que intervienen en la consecución del placer durante el hecho musical escénico, la metodología a elegir debe ser tal que pueda dar voz a los sujetos que refieran haber experimentado placer en esa situación, que son aquellos intérpretes musicales escénicos, activos en el año 2013 y con una trayectoria mínima de 5 años, de residencia actual en el área metropolitana de México.

Por esa razón, hemos elegido la metodología cualitativa como la pertinente para esta investigación, dado que esta nos permite tener un acercamiento a las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos de los informantes. Con esta metodología, a partir de la información recabada sobre todo en lo que respecta a sus sentimientos y emociones durante la interpretación musical, podremos conocer no sólo si el ejecutante ha experimentado placer mientras canta, sino también cómo ocurre el placer en sí.

De todas las técnicas que se desprenden de la metodología cualitativa, hemos seleccionado la entrevista semidirigida, ya que dicha técnica nos posibilita la búsqueda de la colaboración con el entrevistado, además de conseguir la información y la interpretación más adecuada para comprender los procesos evaluados. Para motivos de este trabajo, aplicamos un total de 12 entrevistas semidirigidas. Consideramos que esta técnica proporciona, en gran medida, mayor autenticidad en la articulación de las respuestas; es decir, que será de apoyo para una comprensión más profunda sobre

nuestro tema de investigación. La entrevista semidirigida, a diferencia de la estructurada, permite tener un proceso de mayor flexibilidad en la interacción con el informante, y no autoclasificarlo de inmediato.

La entrevista semidirigida, también llamada entrevista semiestructurada, permite la obtención informativa en las palabras y enfoques de los entrevistados, pero a diferencia de una entrevista abierta, suele ser más puntual en cuanto a los objetivos de información. Frente a la técnica del grupo de discusión, la entrevista semiestructurada puede preferirse por su intimidad. Esta técnica proporciona la oportunidad de clarificación y seguimiento de preguntas y respuestas en un marco de interacción más directo, personalizado, pero mucho más flexible y espontáneo que la encuesta.

No obstante, conocemos las desventajas de una técnica como esta en lo que respecta al presente trabajo. Una de los inconvenientes considerados es el tiempo, ya que, comparada con el ritmo de la encuesta o del grupo de discusión, la entrevista toma un lapso mayor por entrevistado, tanto en su realización como en el tratamiento de los resultados. Además, existe la desventaja de que la información no sea extraída desde el lugar de los hechos.

El desarrollo del instrumento se arma a partir de tópicos detonantes ya que esto nos permite dar libertad al/la entrevistado/a, sin correr el riesgo de sesgar el resultado debido a una pregunta mal formulada. Los indicadores o categorías conceptuales que servirán de guía para la elaboración de esos tópicos serán seis. A continuación una descripción.

De la hermenéutica ricoeuriana partimos del indicador siguiente:

- Autonarración y completud. Con este indicador pretendemos saber si el sujeto que siente placer ejecutando mediante su voz/instrumento una pieza musical se percibe como un ser completo en la medida en que la ejecución, a través del proceso de interpretación que subyace en ella, le permite crearse una historia sobre sí mismo que a su vez lo completa como ser.

Del psicoanálisis lacaniano, construimos los siguientes indicadores:

- Sujeto fragmentado y objeto “a”. Con este indicador deseamos saber si el sujeto que siente placer ejecutando mediante su voz/ instrumento se sentiría ~~forma~~ incompleto de no poder hacerlo. Además de percibir si el sujeto concibe que hay algo del placer en la interpretación musical que no puede expresar mediante las palabras.
- Placer y goce, legitimación del objeto “a” como autonarración. Con este indicador pretendemos identificar si la interpretación musical permite al individuo que ejecuta percibirse completo por un instante y conocerse tal cual es en su unidad, mitigando su falta o incompletud.
- Legitimación del goce o el placer como goce sublimado. Con este indicador queremos reconocer si el sujeto, al ejecutar una pieza musical, justifica la censura cultural del placer. Es decir, si este encuentra en su interpretación musical artística un placer sin culpas, permitido por la cultura al sublimarlo.

De la epistemología poética de Bachelard, nos amparamos en el indicador de Instante poético. Con este indicador queremos identificar si el sujeto experimenta un momento inefable, es decir, un tiempo donde siente emociones y pensamientos opuestos y contrarios, que a su vez, le ofrece una visión de sí mismo, consoladora y atroz simultáneamente.

Con vistas a hacer más claro el diseño del instrumento metodológico a aplicar, a continuación, elaboramos un recuadro con los indicadores y las preguntas guía que nos permitirán recabar la información que necesitamos.

Indicadores	Tópicos	Preguntas de respaldo
Autonarración y completud	Implicaciones y significados de cantar/ ejecutar un pieza	• ¿Qué es para ti cantar o interpretar una obra musical? • Narra cómo abordas emotivamente el proceso interpretativo musical

		• ¿Qué emociones, sensaciones, ideas y pensamientos experimentas?
Sujeto fragmentado / objeto “a”	Implicaciones de no poder cantar/ejecutar una pieza musical	• ¿Qué sucedería si ya no pudieras cantar interpretar música más? • ¿Qué sentimientos y pensamientos evoca la imposibilidad de interpretar la música?
Placer y goce, legitimación del objeto “a” como autonarración.	Estar completo/ Sentirse pleno mediante la interpretación musical	• ¿Qué significa para ti interpretar una pieza a nivel personal y emocional?
Legitimación del goce o el placer como goce sublimado.	Placer sin culpas mediante la interpretación musical artística	• ¿Qué significa para ti sentir placer? • ¿Es permitido, es juzgado? • ¿Y en la música?
Instante poético	Experimentar paz y equilibrio en un momento inefable	• Dicen que hay un momento durante la interpretación de una pieza donde se experimenta algo indescriptible. ¿Qué crees tú de eso? ¿Te ha pasado? • ¿Cómo calificarías ese momento y experiencia?

Cuadro 3.1 Indicadores, tópicos y preguntas de respaldo

3.2 Resultados: exposición, síntesis e interpretación

Hemos realizado un total de 12 entrevistas con la finalidad de hacer saber sobre los procesos mentales y emocionales alrededor del placer que suscita la interpretación musical. A continuación sintetizamos los resultados arrojados a partir de comentarios recurrentes de los informantes, además de declaraciones alusivas al placer en la interpretación musical, mismos que ilustramos con palabras de los músicos. Para una revisión directa de las entrevistas hemos elaborado una tabla organizativa de la información obtenida, instrumento en donde hemos relacionado los resultados obtenidos por informante con los tópicos pertinentes a esta investigación. (Ver los *Anexos 1 al 13*).

A partir del análisis de las entrevistas, podemos dar cuenta que los informantes mencionan que el hecho musical es un evento donde experimentan placer por un momento. Sobre el tópico las *implicaciones y significados de cantar/ ejecutar un pieza,* la respuesta coincidente enuncia que la interpretación musical es una búsqueda personal, pero hay un encuentro dentro de esta búsqueda, es decir, existe un hallazgo de sí mismo a partir de un ejercicio de honestidad. Tras buscar y encontrarse honestamente al ejecutar la música, los entrevistados aseveran sentirse plenos. Al respecto, el informante 5, productor musical y ejecutivo de ópera, con 7 años de experiencia, sexo masculino y alrededor de los 40 años de edad ha enunciado lo siguiente: “El trabajo del intérprete es como el de un auto-cuentacuentos. La interpretación nace desde la intuición, sabes que muy dentro hay algo que siempre has querido escuchar de ti mismo”.

Por su parte, el informante 7, productor musical, licenciado en música, compositor y artista sonoro de sexo masculino, alrededor de 30 años y con más de diez años de experiencia en el área, sostiene lo siguiente: “En la música se juntan las aristas en un momento de plenitud musical, e incluso, de plenitud personal”. Complementario a lo anterior, el informante 3, femenino de 33 años, soprano con más de 10 años de experiencia en escenarios nacionales e internacionales ha dicho que para ella, la interpretación musical tiene un efecto de "caja de Pandora" que abren situaciones personales no resueltas o sentimientos que intento ocultar. “La música me cuestiona

directamente, conoce mis secretos, y me enfrenta a ellos, al cantar. Hay veces que me ayuda a hacer catarsis, en otras ocasiones, me hace reconciliarme conmigo misma" afirma la solista cantante.

Por lo anterior, la respuesta coincidente sobre este tópico refiere que la interpretación musical es una búsqueda personal que conlleva un hallazgo de sí mismo a partir de un ejercicio de honestidad, además de un sentimiento de plenitud. Esta respuesta es conexa con el indicador de autonarración y completud, perteneciente a la hermenéutica interpretativa de Paul Ricoeur.

La coincidencia en que la interpretación musical les provee plenitud a partir de ser un "auto cuenta-cuentos" -como uno de los informantes califica su experiencia musical-, de inmediato sugiere la explicación teórica desde la noción del sí mismo propuesta por el hermeneuta francés. El sujeto se encuentra anclado a una dimensión temporal donde se interroga sobre sí mismo, construye una unidad estructurada y verosímil a partir de la intersección de los hechos de un devenir, y los elementos impredecibles de un porvenir, con el que establece cierta identificación. De esta forma, la creación del relato, ese "cuento" que el intérprete musical se dice a sí mismo, le genera plenitud. El ejecutante musical a partir de sí, constituye mediante la música esa instancia que le permite narrarse y completarse como sujeto. Como ha sugerido uno de nuestros informantes: "En la interpretación musical te conviertes en otra persona, que finalmente repercute en la plenitud de quien eres en realidad"; la interpretación de la música provee la posibilidad de completud a partir de la narración del sí mismo.

Por otra parte, en referencia al tópico sobre las *implicaciones de no poder cantar/ejecutar una pieza musical,* los informantes también coinciden en la percepción de un espacio vacío tras la imposibilidad de interpretar música. Los entrevistados concuerdan en que si por alguna razón u otra no pudieran cantar, tocar o dirigir música, los embargaría un sentimiento de incapacidad o de carencia. La música les permite conseguir un sentido adicional a un espacio que confiesan no poder entender y hablar del todo. Podemos ilustrar lo anterior a partir de la revelación del informante 7: "Sin el arte, la escena o la música te quedas "mocho", te quedas corto…hay espacios que nunca descubres en tu vida cotidiana".

A lo anterior, el informante 8, director concertador con más de 15 años de experiencia profesional en la música, sexo masculino, de más de 30 años de edad añade: “Interpretar música es una necesidad, si no pudiera coartaría mi ser. Quizá sería militar o científico, algo que me genere nuevas estructuras”. Podemos relacionar lo anterior con lo enunciado por el informante 9, tenor de amplia trayectoria nacional y en el extranjero de 32 años de edad, quien asegura que definitivamente la música de arte llena vacíos.

El tópico sobre las *implicaciones de no poder cantar/ejecutar una pieza musical* ha sido respondido con la afirmación de que existe un sentimiento de incapacidad o de carencia tras la imposibilidad de interpretar música, además de que esta promueve un sentido trascendental para los que la ejecutan. En relación a este tópico encontramos el indicador de sujeto fragmentado / objeto “a” pertenecientes al psicoanálisis estructural de Jacques Lacan. El señalamiento por parte de los intérpretes sobre una ausencia que es difícil de explicar con palabras, aunado a la sensación de que la música les otorga la posibilidad de llenar un vacío que les permite crear estructuras, remite a la falta lacaniana. Recordemos que para el psicoanalista Jacques Lacan el sujeto está en falta, ya que siempre habrá un resto que queda fuera del mundo del lenguaje. De forma tal que el sujeto construye su identidad y sentido a partir de la cultura y el lenguaje.

A partir de los hallazgos en las declaraciones de los informantes, podemos sostener que en la música el intérprete funge como sujeto de simbolización, de forma tal que se identifica con lo imaginario, y apela a la estructuración de ese espacio desplazado mediante el arte musical. Uno de los informantes ilustra esta parte simbolizable al decir que si no pudiera hacer música haría cualquier otra actividad que le permitiera crear nuevas estructuras.

En lo que concierne al tópico *estar completo/ sentirse pleno mediante la interpretación musical* , podemos generalizar que los músicos entrevistados consideran que la ejecución de este arte les permite dejar de juzgarse con severidad y más bien, permitirse ser y sentir diversas emociones mientras ejecutan. El segundo informante, joven director concertador con más de 8 años de experiencia en los principales recintos del país, de sexo masculino y quién además es productor de ópera, sostiene al

respecto lo siguiente: “La música nos hace sentir completos, como si esta fuera un pedazo prestado de algo divino para completarnos.”. Podemos sumar, con el fin de ilustrar este resultado, la afirmación del séptimo informante: “Todo está lleno de altibajos, de placer y dolor. Comulgas con un todo, te adjudicas la ficción, tomas la encomienda del arte. En el escenario te legitimas como personaje”. De forma complementaria, la informante número 1, pianista, con más de 15 años de trayectoria como solista y como miembro de los principales grupos artísticos musicales del país, comenta que para ella la interpretación musical suscita algo que no se puede describir con palabras, que a su vez, le permite conectarse consigo.

Las respuestas generalizan que la ejecución de este arte permite al intérprete dejar de juzgarse y más bien, logra darse licencia de sentir diversas emociones y sensaciones mientras ejecutan, entre ellas el placer. Esta respuesta al tópico mencionado, está vinculada al indicador categórico de placer- goce y legitimación del objeto “a” como autonarración, indicador tomado del vínculo que hemos establecido para este trabajo del psicoanálisis lacaniano y la hermenéutica narrativa ricoeuriana.

En referencia al tópico *placer sin culpas mediante la interpretación musical artística,* encontramos otro punto coincidente en las respuestas de los informantes; estos sostienen que pese a que el sentir placer es visto de forma censurada dentro de la sociedad, en la interpretación musical perciben que las normas sociales se modifican, de forma que el placer de la música no es mal visto ni juzgado. “Cuando alguno de tus sentidos disfruta de alguna experiencia es un momento, en total plenitud. Muchas veces se tiende a juzgar dependiendo del entorno en el que te hayas criado. En la música, es donde he aprendido a sentir mis emociones a flor de piel, a fluir, liberarme y por su puesto a sentir placer.” Señala al respecto una de las sopranos informantes, joven menor de 30 años, ganadora de premios internacionales por su reconocida labor como cantante, licenciada en canto y con amplia trayectoria escénica. Con el objeto de reafirmar lo anterior, citamos a la informante 4, mezzosoprano con más de 5 años de trayectora profesional, de más de 30 años de edad:

> Interpretar es como si te metieras en la mente del músico y ser su psicólogo. Empezar a analizar, no a juzgar, a ser objetivo, a ver desde

> afuera para interpretar desde adentro de nosotros, sin dejar a un lado, claro, la idea misma de la música. La perspectiva con la que miras, observas, analizas e investigas debe ser, según mi forma de interpretar, muy profunda. Con profundo quiero decir, desde la base, ¿cómo?, es como las matemáticas, es importante saber sumar, restar, dividir, etc para llegar a álgebra y más. Entonces en la música hay que sentirla, desde la buena respiración, relajación y dejar fluir. Permitirte ser sin inhibiciones, sin juzgar. Para mí eso es interpretar una pieza a nivel emocional y personal. Sentir placer es ser feliz, dejar que suceda, el momento, la situación y claro, no todo el tiempo sentimos placer.

Sumado a lo anterior, si la respuesta coincidente en torno al tópico *placer sin culpas mediante la interpretación musical artística* es que en la interpretación musical perciben que las normas sociales se modifican, de forma que el placer de la música no es mal visto ni juzgado, podemos relacionar esta sentencia con el indicador de legitimación del goce como este sublimado, proveniente de la teoría lacaniana. Podemos relacionar lo anterior con las palabras de uno de nuestros informantes, que también es director concertador:

> La interpretación musical es una búsqueda… buscamos un sonido ideal, nos buscamos a nosotros mismos y buscamos comunicar algo mucho más trascendente. (…) hay que trabajar arduamente para llegar a encontrar algo satisfactorio, en todos los sentidos: personal y artístico. Una vez estando en el escenario, es el momento de la música, hay que permitirnos lo que sea que ella nos evoque o nos exija, sentir placer, miedo, tristeza, alegría. Ya no es momento de juicios o de pensar en lo precedente, sólo hay que dejarse llevar, como si la música te poseyera y te transformara. De esta manera se logra ese punto mágico, donde te permites ser por completo fuera de prejuicios, es una reacción a partir de lograr el resultado de tu trabajo que viene impregnada de una gran satisfacción. Esta satisfacción, lo placentero de disfrutarte en plenitud por medio de la música, debe ser el motor de nuestra vocación. Sin embargo,

> parte del trabajo, del sacrificio, de la pasión y del dolor, es como hacer ejercicio, duele, pero cuando terminas la rutina y se libera toda esa serotonina te satisface.
>
> El músico haciendo música es otro, se transforma, ya no eres tú en el día a día, sino que estás al servicio del discurso de la música, solo permitiéndote fluir. Creo que somos recreadores, resignificadores de algo que no puede decirse. Somos moderadores de un debate entre lo indecible y lo tangible. Como director modero ideas acerca de algo que no se puede explicar, pero que cobra vida con el momento de la música. Todo esto apela a nuestra necesidad de algo más, de sentirnos llenos. De buscar algo fuera de nosotros. La música nos hace sentir completos, es decir, como si esta fuera un pedazo prestado de algo divino para completarnos.

Podemos resaltar de la cita anterior varias frases que vinculan con la propuesta teórica. En primer lugar, el entrevistado habla de la satisfacción a partir de una dicotomía de dolor y placer, lo cual se puede explicar desde la oposición del goce-placer de Lacan. En segunda instancia, destacamos la mención de la resignificación de algo que no puede decirse, a partir de un algo que nos completa, lo cual se vincula con la posibilidad de completud, es decir, cubrir momentáneamente el resto, mediante la *poiesis* que la música conlleva. Finalmente, el informante ha comentado que en la música el placer ya no debe ser juzgado, sino que se está al servicio de la misma esto vincula con la legitimidad del placer mediante la sublimación del arte.

Recordemos que la insaciabilidad del objeto “a” se debe al rechazo del placer en términos culturales y/o sociales. Sin embargo, la *poiesis* estética del arte interpretativo musical ofrece una posibilidad de sublimar el goce, haciéndolo permisible, de manera tal que este puede ser satisfecho. La creación estética sublima este goce censurado mediante el arte. En ese instante, en el acto donde ocurre la reunión de lo que se desea y se obtiene legítimamente.

Y finalmente, en la parte relativa al tópico *experimentar paz y equilibrio en un momento inefable*, los intérpretes musicales con los que hemos conversado consideran, coincidentemente, que dentro de la interpretación musical han experimentado un momento inefable, que aunque es muy difícil de describir con palabras, sienten una conexión de sentimientos e identifican una sensación de placer. A continuación enunciamos una de las solistas entrevistadas ha dicho al respecto:

> Ese momento es por el cual nos volvemos adictos a la música. Es un momento en el cual pareciera como si el tiempo se detuviera y al finalizar no recordaras que sucedió, solo sabes que disfrutaste mucho y tu público también. Hay una conexión y comunión demasiado especial entre tu instrumento y tu alma. Como una manifestación de arte, extrema belleza y completa honestidad.

A lo que uno de los informantes, que además de poseer experiencia interpretativa es compositor musical añade:

> "Todo empieza por la intuición. La música tiene que ver con intuición. El proceso de montaje se aborda intuitivamente, sí se tienen ciertas referencias, pero se intuye que la música se debe escuchar y sentir de cierta forma en el momento y no de otra. No sé si es un inconsciente o qué tan adrede, por las referencias de otras interpretaciones o el estudio de las obras, pero normalmente generas expectativas y anhelos. Sin embargo, en el momento algo pasa, algo sucede que todo se conecta. De repente hay claridad física, mental y emocional, una lucidez que se nota. Alguien que está experimentando esto no puede mentir, es reflejo de su propio bagaje cultural. Algo pasa que todo lo necesario se cruza, se juntan las aristas en un momento de plenitud musical, e incluso de plenitud personal. Cuando sucede ese *cliché* de la piel chinita, pero que siempre tiene que estar respaldado por la técnica y la estética, de haber abordado lo mejor posible la pieza para estar satisfechos"

Finalmente, en la parte relativa al tópico *experimentar paz y equilibrio en un momento inefable*, los intérpretes musicales con los que hemos conversado consideran, coincidentemente, que dentro de la interpretación musical han percibido un momento inefable, que aunque es muy difícil de describir con palabras, sienten una conexión de sentimientos e identifican una sensación de placer. Este momento puede ser conectado con el instante poético del que el fenomenólogo francés Gaston Bachelard hace referencia en su texto *La Intuición del Instante.* El instante poético implica, como antes se ha mencionado, la relación armónica de opuestos y la conciencia de ambivalencia. En un tiempo poético todo lo que es simple, todo lo que en nosotros es fuerte, todo lo que incluso es durable, es el don de un instante. Se recuerda haber sido, pero no se recuerda haber durado. El tiempo poético está colmado de simultaneidades. En este instante en el que los sentimientos contrarios se experimentan juntos, inmovilizando el tiempo y provocando éxtasis. Podemos rectificar lo siguiente con las afirmaciones de los informantes que a continuación presentamos.

El informante 12, barítono con más de 8 años de trayectoria profesional, sostiene que cantar en escena es un momento único e inigualable, ya que siempre es de una manera diferente.. En añadidura, la informante 1, soprano de 26 años, licenciada en música, intérprete de ópera, música de concierto, cabaret y vernácula, confirma que en la interpretación musical existe un momento inefable, al señalar que ha experimentado esos segundos en los cuales el mundo desaparece, pierdes el control del tiempo; en donde el músico experimenta un gozo inexplicable físico, mental, emocional y visceral.

De forma tal que, a partir de las ilustraciones anteriores, podemos sintetizar que los intérpretes musicales se sienten plenos, satisfechos, complacidos y no juzgados en ciertos momentos de su ejercicio musical. Por lo tanto, basados en elementos interpretativos, narrativos, epistemológicos y psicológicos que constituyen a la interpretación musical como un fenómeno hedónico, afirmamos que la interpretación musical es una plataforma manifiesta del placer, ya que en ella el sujeto intérprete encuentra, mediante la interpretación de una obra musical, la posibilidad de autonarrarse; mediante la construcción de un nuevo objeto “a” de goce que sublima, metaforiza y legitima dentro de un tiempo vertical y poético, que es un espacio temporal

donde diferentes elementos confluyen dando como resultado nuevas estructuras que permiten al sujeto narrarse y generar éxtasis, y de esa forma experimentar un estado placentero.

Es decir, para que un sujeto intérprete sienta placer al ejecutar una pieza musical, experimenta una instancia de poiesis que le genere una nueva narrativa de sí mismo, mediante la cual tiene la posibilidad de mitigar su goce de forma sublimada al cubrir su falta, brevemente, en un instante poético donde su displacer se encuentre con el placer mediante la convergencia que un tiempo vertical, que le ofrece una visión de sí mismo consoladora y atroz simultáneamente, que se corresponde en términos lacanianos con la forma en que se obtiene placer del displacer y viceversa.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha sido inducida a partir de comentarios recurrentes sobre cierta experiencia placentera dentro del proceso interpretativo del hecho musical escénico, además de la necesidad de acrecentar el entendimiento de los procesos mentales y sensibles por los que se suscita dicho placer. Sin embargo, no encontrábamos respuesta en referencia a qué denota un evento sensible que conlleva al placer dentro de la interpretación musical y explicara cómo puede detonarse la experiencia hedónica dentro de este contexto.

Lo anterior nos condujo a preguntarnos qué elementos interpretativos, narrativos, epistemológicos y psicológicos constituyen a la interpretación musical como algo placentero. Dado que consideramos importante examinar la mecánica del impulso que interviene en la música a partir de sus mismos cánones, es decir de la interpretación; hemos dado cuenta desde la perspectiva hermenéutica-fenomenológica de los procesos mentales que intervienen en la consecución del placer durante el hecho musical escénico.

El placer ha sido un tema poco ahondado, por lo que en esta investigación nos hemos dado a la tarea de demostrar empíricamente lo que los teóricos por años han repetido sin validar, de forma tal, que fuera posible dar un paso más adelante de la y perspectiva metafísica sobre el arte y en particular de la interpretación musical. De manera tal que este trabajo ha explicado desde el psicoanálisis y la hermenéutica cómo se da el placer. Consideramos que la conjunción de los autores propuestos es novedosa pues permite poner la interpretación musical más allá de un evento psicológico, y situarlo como un evento identitario y epistémico.

La hermenéutica ricoeuriana, a partir de los conceptos de autonarración y completud explica que el sujeto que siente placer ejecutando mediante su instrumento una pieza musical se percibe como un ser completo. Esto sucede en la medida en que la ejecución, se crea una historia sobre sí mismo que a su vez lo completa como ser.

Sumado a esto, a partir del psicoanálisis lacaniano, las categorías de sujeto fragmentado y objeto “a” aclaran la falta que el sujeto intérprete padece al no poder

tocar música. Además explica esa parte del placer en el que el sujeto percibe que hay un algo más dentro de sí, pero que no puede decir mediante el lenguaje.

Al intersectar las categorías de los párrafos anteriores, concluimos que el objeto "a" se puede legitimar como autonarración. Es decir, en la medida que un individuo, mediante la música, se percibe completo por un instante y se conoce tal cual es en su unidad, mitiga su falta y goza. A su vez, el goce, mediante el arte, se sublima. Destacamos que el sujeto, al ejecutar una pieza musical, justifica la censura cultural de aquel.

Bachelard ha aportado a nuestro trabajo, a partir de su Epistemología poética, el elemento de Instante poético. Ya que hemos notado que el intérprete musical experimenta un momento inefable, donde siente emociones y pensamientos opuestos y contrarios, que a su vez, que le ofrece una visión de sí mismo, podemos comprender que el placer en la música sucede en un tiempo vertical y poético.

Consideramos que esta investigación ha contribuido a ampliar las herramientas para comprender los estados sensibles que produce placer, no sólo dentro del hecho musical escénico, sino en más áreas que involucren interpretación. Entender el placer desde la perspectiva de la hermenéutica, fenomenología y psicoanalítica es una aportación para el campo del arte en general. Concretamente en el arte musical, este trabajo ofrece la posibilidad de conocer el ejercicio musical como un espacio de placer, lo cual suma al desenvolvimiento del ejecutante, haciendo más consiente su ejercicio.

Hay muchos puntos de vista desde donde se puede estudiar el placer en la interpretación, ya sea musical o en cualquier proceso exegético. La neurobiología, la semiótica y la lingüística se ofertan como perspectivas interesantes para continuar la indagación sobre los procesos mentales del placer. La invitación de este trabajo consiste en seguir estudiando un proceso tan interesante como lo es el placer, y que a su vez, el entendimiento de la satisfacción manifiesta en ciertos espacios, retribuya gratamente al músico, al hermeneuta, estudioso de la cultura o investigador a nivel personal, dentro de su entorno académico y social.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. *Disonancias: introducción a la sociología de la musical.* "Sobre el carácter fetichista de la música". Madrid: Ediciones Akal. 2000. PDF.

Adorno, Theodor. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

Angulo "La música: arte interpretativo".*El Catoblepas,* Junio 2004: 12. En línea.

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. PDF.

Begué, Marie- France*. Ricoeur: La poética del sí mismo*. Buenos Aires: Biblos, 2003. PDF.

Bravo Armada, José. "El establo y las estrellas: centro de recursos del imaginario" Sinopsis de proyecto de tesis doctoral. Departamento de Filología Románica de la Universitat de Barcelona Doctorat EEES: Llengües i literaturas comparades a l´ámbit románic 2011-2012. En línea.

Chávez, Guadalupe, Covarrubias, et al. *Metodología de investigación en ciencias sociales: aplicaciones prácticas.* Colima: En Buen Plan, 2013. Impreso.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. 2001.

Didier-Weill, Alain., "La nota azul. Acerca de los cuatro tiempos subjetivantes en la música", El objeto de arte en psicoanálisis. Incidencias freudianas, Ediciones Nueva Visión, Colección Freud - Lacan, Buenos Aires, 1988. En línea.

Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1999. PDF

Ferenczi, Sandor. *Problemas y métodos del psicoanálisis*. "Sobre la interpretación de las melodías que vienen a la mente". Barcelona: Paidós, 1966. PDF.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método I.* Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007. Impreso.

Gutiérrez, Nieves. "Giselle Brélet y el tiempo musical". España: Sinfonía Virtual No 1. 2006. En línea.

Iglesias, Mercedes. Encuentros y desencuentros con el objeto "a". México: Nueva Escuela Lacaniana del Campo freudiano, 2013. PDF.

Immanuel Kant *La crítica del juicio I.* “De la unión del sentimiento del placer con el concepto de la finalidad de la naturaleza”. Madrid: Editorial del cardo, 2003. PDF.

Lacan, Jacques. *El seminario 16: De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

Lacan, Jacques. *El seminario II: El Yo en la Teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica.* Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.

Lacan, Jacques. *El seminario X: La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

Lacan, Jaques*. Escritos I*. “El tiempo lógico y el aserto de incertidumbre anticipada, un nuevo sofisma.” México: Siglo XXI, 1999. Impreso.

Lacan, Jacques. *Escritos II*. México DF: Siglo XXI editores, 2009. ImpresoMiller, Jacques-Alain. “Jacques Lacan y la voz” Quarto: revista de la Escuela de la Causa freudiana, N°54, 1994. En línea.

Londoño “Narratividad e identidad” Revista Desafíos. Número 2. Volumen 22. Universidad del Rosario. 2010. PDF.

Lotman, Yuri. *Cultura y Explosión*. “El sueño como ventana semiótica”. Barcelona: Gedisa, 1999. PDF.

Regnault, Francois. “Música y psicoanálisis”. Revista electrónica de psicoanálisis Consecuencias. Instituto Clínico de Buenos Aires. 2007. Fecha de recuperación: 14 de junio 2007. En línea.

Ricoeur, Paul. *La Metáfora Viva.* Madrid: Ediciones cristiandad, 2001. Impreso

Ricoeur, Paul “Narratividad, fenomenología y hermenéutica” Análisi 25 Quaderns de comunicació i cultura 2000 189-207. En línea.

Ricoeur, Paul. *Freud: Una interpretación de la cultura*. México DF: Siglo XXI editores, 2002. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI Editores, 2013. Impreso.

Romeu, Vivian. *Indeterminación y construcción identitaria*. *Reflexiones sobre lo estético como dimensión dialógica de lo sensible*. Barcelona: Análisi 39 Quaderns de comunicació i cultura, 2009. En línea.

Orozco, Guillermo. Una coartada metodológica: abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias. México: Brújula, 2011. Impreso.

Schenquerman, Norberto. *La trama sonora de la interpretación*. Madrid: Ediciones PubliKar, 1999. PDF.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación II.* México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.

Tatarkiewicks, Wladyslaw. Historia *de la estética I: la estética antigua*. Madrid: Akal, 2000. PDF.

Yáñez, Adriana. *Instante poético: la poesía como intuición del instante*. UNAM. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2013. En línea.

Zigarán, Marcelo. “Música y Psicoanálisis, ese Otro al que invocamos”. Revista e-Claves Musicales. 2009. Paginas Musicales. 14 de junio 2012. En línea.

ANEXOS

Anexo 1. Entrevista a informante 1: pianista solista y pianista acompañante de solistas de ópera y concierto

E. ¿Qué implica para ti interpretar música?

"Para mí interpretar una pieza musical significa convertirme en el medio o en el "instrumento" a través del cual se expresen las emociones, ideas musicales, y el sentir del compositor que haya escrito esa pieza. Hay que tratar de conectarse con las emociones de ese compositor. Y también significa, a la par, conectarme con mis emociones, para tratar de transmitir y expresar a través de un lenguaje que es musical. En el mundo del arte, a veces suele haber intérpretes que sólo buscan lucir su ego a la hora de cantar o tocar, o que sólo buscan aplausos, pero me parece que la función del arte y de la música no debería ser esa, sino expresar desde el alma. Como dijo el Maestro chileno Claudio Arrau: "el prejuicio, el ego y la soberbia son los enemigos más grandes de la música y el arte". Se suele decir que la música es un lenguaje: alguien que exprese un mensaje (autores, compositores), alguien o varios (ensamble) que dé a conocer ese mensaje (músicos, intérpretes) y los receptores de ese mensaje (público). Por otro lado, no es lo mismo interpretar una pieza que otra, siempre hay piezas que nos gusta interpretar más que otras, así que algunas veces, una obra puede ser un reto, otra pieza puede ser una catarsis, otra un recuerdo o evocación, etc; sin embargo, me parece que en todas las piezas tenemos la responsabilidad y el gusto de involucrar una expresión sincera.

Los prejuicios tienen que ver con la educación y con el entorno social. Considero que el placer debe ser permitido, porque es sano, y porque es contrario al dolor. Depende de qué tipo de placer se trate, pero también a lo largo de la Historia de la Humanidad se ha juzgado y **se juzga el placer.** Pero hay placeres que a corto plazo pueden ser agradables, pero a largo plazo pueden resultar fatales: por ejemplo, alguien que siente placer al fumar, pero si lo hace en forma exagerada, a la larga puede resultar en alguna

enfermedad grave de sus pulmones y cuerpo. De alguna manera a veces el placer está ligado a su contrario el dolor.”

E. ¿Y en la música?

“Me parece que en la música todos debemos darnos **permiso de sentir placer** tanto de escuchar música, y también de interpretar música y compartirla. Por ejemplo alguien que no haya estudiado la carrera de músico, eso no es impedimento para sentir placer de escuchar música.

Algunas Escuelas o maestros de música han cometido el error de enfocarse sólo en la parte “teórica” de la música. Esto lo comento, porque recuerdo que un maestro de Historia de la música nos decía algo como: “A veces los músicos somos los que menos disfrutamos la música, porque siempre estamos analizando qué grado armónico, o analizando cerebralmente lo que estamos oyendo”. Por otro lado, hay algunos músicos o compositores contemporáneos que juzgan a quienes sienten placer al escuchar música “tonal” o “antigua”, por decirlo así. Así que lamentablemente también se dan los casos en los que se juzga a los músicos de acuerdo al género o estilo que interpretan o de lo que algunos consideran como la última moda en la música.

Creo que para quienes nos dedicamos a la música, hay que tratar de conservar el placer de nuestro quehacer, manteniendo un equilibrio: es decir, está bien buscar ser profesionistas de excelencia, pero sin llegar a tener un grado de autoexigencia insano que quite el placer de hacer música. Por otro lado, cuando se trabaja en equipo con otros seres humanos que también gustan de su oficio, hay que tener cuidado y tener respeto por todos los miembros del grupo, para conservar ese placer de la música en equipo y en ensamble.”

E. Dicen que hay un momento durante la interpretación de una pieza donde se experimenta algo indescriptible. ¿Qué crees tú de eso? ¿Te ha pasado?

“Claro que me ha pasado, y precisamente por ser algo “indescriptible”, es algo difícil **describirlo de forma precisa con palabras**. Pero es algo como sentir el placer

(hablando de placer, justamente) de la interacción entre las emociones plasmadas por el compositor, las emociones al tocar, y las del público. Y cuando es en grupo, es el placer de interaccionar con otras almas que también aman la música y aman hacer música juntos y compartirla. Es también el **momento "mágico"** de sentir la emoción de los oyentes, y la retroalimentación entre ambas partes. También momentos indescriptibles con diferentes tipos de emociones. Lo considero como un momento especial y emotivo."

Anexo 2. Entrevista a informante 2: director concertador, director y productor musical de ópera

E. ¿Qué implica para ti interpretar música?

"Creo que la interpretación musical es una gran responsabilidad. Una responsabilidad contigo mismo y con los demás, los músicos que están a tu cargo e incluso el público. Es una búsqueda… buscamos un sonido ideal, **nos buscamos a nosotros mismos** y buscamos comunicar algo mucho más trascendente. Sí definitivamente para mí la interpretación musical es una búsqueda constante. Hay que trabajar arduamente para llegar a encontrar algo satisfactorio, en todos los sentidos: personal y artístico. Una vez estando en el escenario, es el momento de la música, hay que permitirnos lo que sea que ella nos evoque o nos exija, sentir placer, miedo, tristeza, alegría. **Ya no es momento de juicios** o de pensar en lo precedente, sólo hay que dejarse llevar, como si la música te poseyera y te transformara. De esta manera se logra ese punto mágico, donde te permites ser por completo fuera de prejuicios, es una reacción a partir de lograr el resultado de tu trabajo que viene impregnada de una gran satisfacción. Esta satisfacción, **lo placentero de disfrutarte en plenitud por medio de la música**, debe ser el motor de nuestra vocación. Sin embargo, parte del trabajo, del sacrificio, de la pasión y del dolor, es como hacer ejercicio, duele, pero cuando terminas la rutina y se libera toda esa serotonina te satisface.

El músico haciendo música es otro, se transforma, ya no eres tú en el día al día, sino que estás al servicio del discurso de la música, solo permitiéndote fluir. Creo que somos recreadores, resignificadores de algo que no puede decirse. Somos moderadores de un debate entre lo indecible y lo tangible. Como director modero ideas acerca de algo que no se puede explicar, pero que cobra vida con el momento de la música. Todo esto apela a nuestra necesidad de algo más, de sentirnos llenos. **De buscar algo fuera de nosotros. La música nos hace sentir completos, es decir, como si esta fuera un pedazo prestado de algo divino para completarnos."**

Anexo 3. Entrevista a informante 3: soprano, cantante de ópera y música de concierto

E. ¿Qué implica para ti interpretar música?

“Qué significa para mí interpretar una pieza a nivel personal y emocional… Depende, hay piezas que a mí no me dicen nada, (y que la gente me dice que les hace sentir cosas positivas) hay otras, que tienen un efecto "caja de Pandora" que me abren situaciones personales no resueltas o sentimientos que intento ocultar. La música me cuestiona directamente, conoce mis secretos, y me enfrenta a ellos, al cantar. Hay veces que me ayuda a hacer catarsis, en otras ocasiones, me hace reconciliarme conmigo misma. Pero siempre, me conecta con Dios.”

E. ¿Qué significa sentir placer para ti?
“El placer y el dolor son muy cercanos, y me gusta jugar con ellos. No me explico el placer sin su contraparte, el dolor. Para mí el placer significa estar viva...siempre que lo siento, agradezco tener la oportunidad de experimentarlo. No me pregunto si es juzgado, simplemente lo disfruto.”

E. ¿Y en la música?
“El placer es intrínseco. Incluso cuando lo que escuchas es triste, violento, alegre, marcial. El escuchar en vivo la música o tocar un instrumento o una voz, es entrar en conexión con ese otro ser humano como público o tú mismo.”

E. Dicen que hay un momento durante la interpretación de una pieza donde se experimenta algo indescriptible ¿qué crees tú de eso? ¿Te ha pasado?

“Yo tengo la firme teoría que los músicos y cantantes, estamos como pintando un cuadro...mojamos el pincel en los distintos colores de nuestras emociones, y le damos matices a los sentimientos. Es indescriptible porque te entra por los oídos, te acelera el

corazón y te saca las lágrimas. Son almas comunicándose con otras almas, en un lenguaje universal.

Para mí, cantar es un don de Dios. Es un momento que hay que abordar desde la humildad, no desde la vanidad de estar sobre un escenario para recibir aplausos. Quien hace música, tiene la oportunidad de sanarse a sí mismo y a su vez, de procurar bienestar a quien le escucha. Quien hace música, está en oración. Yo te puedo decir que en ese momento, me siento un instrumento, que mi vida tiene propósito porque Dios canta a través de mi. Antes de salir a cantar, le pido al Espíritu Santo que me ilumine, y a mis 3 ángeles guardianes les pido me presten, la gracia, la inteligencia y la voz.”

Anexo 4. Entrevista a informante 4: mezzosoprano, cantante de ópera y música de concierto

E. ¿Qué implica para ti interpretar música?

“Para mí interpretar una pieza es expresar las emociones que erizan la piel al escuchar la música, lo plasmado en ella, lo que el texto describe significa ¿qué pasó por la mente del compositor, del poeta en el momento de plasmar las notas, las palabras? Es transportarte a la época, al lugar, al momento. Como si te **metieras en la mente del músico y ser su psicólogo**, sí tal cual. Empezar a analizar, no a juzgar, a ser objetivo, a ver desde afuera para interpretar desde adentro de nosotros, sin dejar a un lado, claro, la idea misma de la música. La perspectiva con la que miras, observas, analizas e investigas debe ser, según mi forma de interpretar, muy profunda. Con profundo quiero decir, desde la base, ¿cómo?, es como las matemáticas, es importante saber sumar, restar, dividir, etc para llegar a álgebra y más. Entonces en la música hay que sentirla, desde la buena respiración, relajación y dejar fluir. **Permitirte ser sin inhibiciones**, sin juzgar. Para mí eso es interpretar una pieza a nivel emocional y personal. Sentir placer es ser feliz, dejar que **suceda, el momento, la situación** y claro, no todo el tiempo sentimos placer, por cuestiones de ¿cómo vivimos, el estrés, el día a día, los deberes, el estudio, etc. pero es tan importante que todos los días nos sintamos plenos, agradeciendo todo lo que tenemos y no enfocarnos en lo que no tenemos o quisiéramos tener. Sentir placer es explorar nuestro **cuerpo, permitir esas sensaciones** sin temor, dejar que nuestro yo interno salga sin preocuparnos ¿qué va a pasar?. Disfrutarlo, hacerlo con placer. Placer es igual a amor, felicidad, tranquilidad, gusto, dejarte llevar... sin embargo veces es juzgado, por nuestra cultura, por la sociedad, por cómo nos criaron, pero considero que es juzgado por nosotros mismos. Debemos quitarnos esa barrera, dar el paso sin pensar en ¿qué dirán, estará bien o mal, es bueno o malo?, nosotros tenemos el poder de no permitir ser juzgado, siempre y cuando disfrutes lo que haces. Finalmente tú decides.”

E. ¿Y concretamente en la música?

“Para mí no es juzgado en la música, es permitido y debe serlo pues es la única forma de sentir placer. Yo prefiero que se sienta exagerado a ser algo falso y esto se trabaja, es decir. No es fácil, en la música es como estar desnudo, sin nada encima y creer y dejar fluir sensaciones profundas para que se expresen de manera natural, depende mucho de la música que estás trabajando, ¿de qué época es? ¿qué pasaba en esos momentos? y aunque parezca que no, vemos en el arte, desde el renacimiento, pinturas de mujeres desnudas, de una pareja desnuda y esto antes se hacía, ahora en la música es lo mismo sólo que nosotros tenemos la obligación de permitirlo, a nuestro cuerpo a nuestra voz o nuestras manos si es para tocar un instrumento. Como había comentado dejarte llevar por el **momento** de la música…es cuando ya no piensas en el texto, el personaje, etc. Ya solo te dejas ir. Es no permitir que el monstruito que llevamos dentro empiece con el rollo de: apoya, respira bien, ahí viene el agudo, bla, bla ,bla...NO es tener la convicción de que la música ya está resuelta, CREER en que SÍ PUEDES. Pero como lo cité anteriormente, hay que TRABAJARLO, todos los días, como ejercitarse para una carrera, y mentalmente, como meditar. Y creo que entonces estás permitiendo sentimientos, entre ellos puede ser placer, gozo, alegría, tristeza, depende de la interpretación, de la música. Es indescriptible porque cada artista lo siente diferente, es decir, el momento en que dejas de ser tú y eres la sensación, es el hambre de llegar a tocar, primero tu corazón y después el del público. Si tú sientes amor, el público lo va a sentir, si tú sientes placer o tristeza, eso se reflejará, es confiar. Y no es actuar de más, no , no es eso. Es como ser la niña de 5 ó 6 años cuando te tomaban fotos y te reías y no pensabas en poses, no pensabas en el qué dirán, no pensabas más que en hacerlo, es eso, esa inocencia que teníamos, hay que llevarla a la interpretación, siendo honestos, no fingir, solo dejarte llevar. Sí me ha pasado, solo unos momentos de la interpretación.: Es como el clímax, sonará a jalada pero es como hacer el amor y tener un orgasmo y a la vez con miedo, como si fuera la primera vez que lo hayas hecho. En fin, es una experiencia única que no se repite pues cada momento, cada vez que se interpreta es diferente, se encuentran sensaciones y experiencias, y eso es lo padre, dejarte llevar, explorar nuevas sensaciones y como digo, difícil, sí pero no imposible."

Anexo 5. Entrevista a informante 5: productor de ópera, director de escena operística con trayectoria de trabajo escénico e interpretativo con cantantes ópera

E. Desde tu perspectiva, ¿Qué implica la interpretación musical?

“Creo que interpretar es una cuestión de entrega. Interpretar la música es como volver a ser niños y jugar sin juzgarse. Es un acto comunicativo supremo, que si no estás conectado en el **aquí y en el ahora** simplemente las cosas nunca suceden. No se entiende, no se comunica, no pasa nada. Se trata de ceder al momento para que suceda cierta **magia, te digas algo a ti mismo** y después al público. Que se pueda contar una historia, no sólo a los demás, los colegas y el público, sino a ti mismo. Pero una historia verosímil, congruente, trabajada, para sólo después dejarte ir con la lógica de la ficción y permitirte ser y sentir de forma honesta y sin juicios…

La interpretación musical es como un juego con y sin reglas, **Las normas toman nuevos significados**, como cuando los niños juegan a estar en sociedad, pero cambian de roles: “Ahora tú eres el papá, tú la maestra; ahora al revés” Te permites ser muchos otros en un solo momento y espacio lúdico, de complicidad contigo mismo. A veces siento el trabajo del intérprete como el de un mago o cuentacuentos, somos **auto cuentacuentos** primero que nada. Algo que nace desde la intuición, sabes que muy dentro **hay algo que siempre has querido escuchar de ti mismo”.**

E. ¿Qué significa para ti sentir placer?

“Tiene que ver con las **expectativas del momento**. Expectativas a nivel emocional y necesidades físicas. Es una negociación entre el qué espero y que consigo, hasta ponerse de acuerdo, lo que en la escena se le llama al sí mágico, a confiar creyendo qué conseguiré lo que quiero y necesito, incluso aunque no sepa, a nivel emocional no técnico, exactamente qué es. Si no se rompe con los **prejuicios y se permiten no hay satisfacción**”

E. ¿Qué te genera pensar ella imposibilidad de interpretar, o qué implicaciones crees que esto tenga?

“Es simple. Sin el arte, la escena o la música te quedas “**mocho”, te quedas corto**…hay espacios que nunca descubres en tu vida cotidiana. Pero bueno, si no pudiera hacer esto, ya me las ingeniaría **inventándome** algo más”

Anexo 6. Entrevista a informante 6: Licenciado en canto, director concertador y director artístico

E. ¿Qué implica interpretar música para ti?

"Para mí interpretar música, ya sea dirigiéndola o cantando, es una necesidad orgánica vital. Como comer, como respirar. Un ejercicio físico totalmente necesario. Creo que la interpretación musical es como un acto de entrega al momento. Pero como una relación de pareja, implica compromiso para sentir bienestar. Es un ejercicio de reciprocidad. Todo lo técnico, el compromiso de dominar la partitura, tiene que estar resuelto. La obra está bien plasmada que los pensamientos concuerden. Entonces una vez dominado todo esto, **la música se apodera de ti, es como si te poseyera y de repente se entra en éxtasis**. Algunos consideran cliché esta experiencia, pero creo que es incluso una necesidad básica… Un acto físico como comer con hambre y sentir **saciedad.** Equilibrio entre flexibilidad y disciplina para que lo **metafísico** ocurra. Creo que el acto interpretativo musical es de alguna manera **narcisista, te retribuyes a ti mismo, te contestas a ti mismo**. El cantante es narcisista, es hedonista también. Considero que la música es un objeto con vida propia, que a veces los sujetos cambian de posición o lugar. El sujeto le atribuye cualidades que cobran vida. Es como un trauma, pero a la vez puede ser un **fetiche** o una curación".

E. ¿Fetiche relacionado con el placer?

"Definitivamente. El placer es una búsqueda que el músico debe de efectuar. De entrada se supone que el artista escénico toma la decisión vocacional por el gusto de hacerlo. En esto no sucede como algo malo. La experiencia de **placer** pasa a muchos niveles en la música y simultáneamente: es orgánico estético, anímico, hay placer en la realización personal y espiritual. Creo que puede ser metafísico pero también a partir de lo pragmático. Como una causa y efecto. Yo he sentido en éxtasis dirigiendo.

Con el arte **te permites más cosas sentir otro tipo de cosas, cosas que no harías quizá en lo cotidiano**. Te inventas un **personaje** al servicio de la música. Creo que los artistas deberíamos de ser medidos con otra vara. La música nos hace más sensuales

en todos los sentidos. La sensibilidad música puede ser tanto apolínea como dionisiaca **simultáneamente**, es como un fetiche, pero a la vez una imagen de reverencia. La mayoría piensa que toda la música “clásica “es buena, entonces **no censuran**. La música también es sufrida en el sentido pasional, un **pathos que desborda sensibilidad y también se siente bien.** La música es muy abstracta, transmite lo no simbolizable, cómo la abstraemos, quién sabe, no sabemos qué es cuando la abstraemos, quizá sea algo inconsciente. Como los fallidos. “

E. ¿Qué implicaría para ti no poder interpretar música?
“Qué haría si no pudiera hacer música… No lo sé…Interpretar música es una necesidad, Quizá un hábito, hago música desde que tengo 4 años. No hago otra cosa en la vida. **Cuartaría mi ser.** Quizá sería militar o científico algo que me genere **nuevas estructuras.”**

Anexo 7. Entrevista a informante 7: Licenciado en Música, compositor y artista sonoro con estudios en guitarra, piano, flauta y voz

E. ¿Cómo abordas el proceso interpretativo musical?

"Considero que el momento en el que estás tocando una pieza parte de cierta claridad y entendimiento de la música. Debe haber un gran trabajo previo para que al momento de interpretar no haya estorbos y todo fluya de forma más orgánica. Es decir, creo que debe haber congruencia con lo que se ha estudiado, pensado, **deseado** y lo que está sucediendo al momento de tocar. Es como cuando platicas con alguien y hay tal empatía que ya sabes que te va a decir.

Pero también pienso que cuando estás tocando en un concierto hay cierto grado de **tensión** a partir del factor sorpresa. A veces surgen **elementos inesperados**, sentimientos, el mismo público, estímulos. Pero todo se da con organicidad y naturalmente.

Todo empieza por la **intuición**. La música tiene que ver con intuición. El proceso de montaje se aborda intuitivamente, si se tiene ciertas referencias, pero se intuye que la música se debe escuchar y sentir de cierta forma en el **momento** y no de otra. No sé si es un inconsciente o qué tan adrede, por las referencias de otras interpretaciones o el estudio de las obras, pero normalmente generas expectativas y anhelos.

Sin embargo, en **el momento algo pasa, algo sucede que todo se conecta. De repente hay claridad física, mental y emocional, una lucidez que se nota**. Alguien que está experimentando esto no puede mentir, es reflejo de su propio bagaje cultural. Algo pasa que todo **lo necesario se cruza, se juntan las aristas en un momento de plenitud musical, e incluso de plenitud personal.** Cuando sucede ese *cliché* de la piel chinita, pero que siempre tiene que estar respaldado por la técnica y la estética, de haber abordado lo mejor posible la pieza para estar satisfechos. Por ejemplo, hubo una experiencia al cantar música coral de Debussy, sucedió esta parte muy emocionante, pero respaldada por meses de trabajo sobre el discurso musical.

También es importante, además del momento, el espacio. El espacio se conjuga. Me parece un proceso como meditación, un ritual religioso o un partido de futbol en el estadio. Yo me avoco tanto a la música y al arte como una religión.
¿Sabes que también considero importante? Que haya credibilidad en el discurso que das. Es decir, **verosimilitud de la historia que creas**. **Comulgas con un todo, te adjudicas la ficción**, tomas la encomienda del arte mismo arte. En el escenario **te legitimas como personaje**. Incluso si no estás representando a ninguno, sino a tu otro yo, algo que normalmente no haces **en la vida cotidiana, porque socialmente no es aceptado. Cambia el contexto, y lo que no harías en escena, ahí se vuelven permisibles**. Es como ver a una mujer en la calle y una en un cuadro, en el arte no se ve como malo".

E. ¿Qué implicaría para ti no poder interpretar música?

"Sin música me sentiría decepcionado, frustrado, incapaz. Un fracaso como humano. En general sin arte, **sin arte eres un humano incompleto**, sin sensibilidad. El placer es como la vida. La escena refleja la vida. Incluso leí que la música son olas de tensión y relajación. **Todo está lleno de altibajos, de placer y dolor.**"

Anexo 8. Entrevista a informante 8: Tenor, docente de canto lírico y director artístico

E. ¿Qué implica para ti interpretar música?

“La interpretación musical significa muchas cosas, creo que se puede visualizar desde diferentes puntos de vista. Por una parte, considero que es una oportunidad para conectarte **contigo mismo**. Muchos dicen que cuando haces música tienes que concentrarte y dejar fuera tus asuntos personales, pero al contrario, en el escenario sale lo que somos realmente. Nos conectamos con el **verdadero yo**, mostramos nuestra esencia, por así decirlo. Pero eso en lugar de vulnerarte, te da fuerza. Me sorprende como la música apela a sentimientos perennes. Un autor de hace siglos sigue compartiendo las mismas cuestiones existenciales que un intérprete de hoy en día. A pesar de las épocas, en lo más íntimo, seguimos siendo los mismos seres humanos con la necesidad de **trascender.**

Por otro lado, creo que tu personalidad mortal, en días comunes es una y como artista, arriba del escenario, es otra. No somos la misma persona porque el arte te exige modificar tu esencia… te conviertes en alguien que tal vez eres, pero que normalmente nunca mostrarías. Te vuelves en un **ser sensual**, visceral o depresivo, si así lo pide el arte. El escenario pone todas las pasiones al límite. Por ejemplo, la música te vuelve muy sensual, toda música tiene que ver con ello, en todos los ámbitos involucra las sensaciones y los sentidos. Te sensibiliza en todas las formas. Es lo sublime porque toca los sentidos y puede llegar hasta la excitación El arte musical te desconecta de ti y te conecta a otra dimensión en la cual muestras otra verdad. Esta entrega te da permiso de lo que sea. La música de arte **rellena espacios vacios**, por eso la gente lo necesita, rellena ese hueco de necesidad para reír, excitarse… con la música, lo llena… te trasciende, te nutre. No hay necesidad de palabras sólo de quitar apariencias. ”

Anexo 9. Entrevista a informante 9: soprano, productora ejecutiva de ópera y coordinadora artística

E. ¿Qué significa para ti interpretar una pieza a nivel personal y emocional?

Para mí es una forma de expresión muy importante, el cantar me permite compartir una parte de mí. Es la expresión del alma. Emocionalmente me ha ayudado a crecer como persona, a liberar emociones y bloqueos que tenía guardados y que muchas veces no sabía que los tenía. El canto te permite verte de manera transparente, la música pone en evidencia todo lo que sientes y lo que eres, incluso aquello de lo que no estás totalmente consciente. Cantar es delicioso, es un proceso que te permite **encontrarte a ti mismo**. Para mí es estar plena, feliz, sin tabúes, es simplemente ser.

E. ¿Esa satisfacción se puede relacionar con el placer?

Si, definitivo, es permitirse ser y sentir. Las personas podemos sentir placer de diferentes maneras, y algunas veces nuestra forma de sentirlo para los demás no es la correcta, pero eso es cuestión de cada persona. Lo que sí creo es no debe importar lo que digan los demás mientras a ti te cause una sensación positiva. Nada se le compara al placer que se siente cuando se interpreta una pieza y se hace música en conjunto, creo que ése es uno **de los placeres que la gente pocas veces juzga.**

E. Dicen que hay un momento durante la interpretación de una pieza donde se experimenta algo indescriptible. ¿Qué crees tú de eso? ¿Te ha pasado?

Sí, claro. Es cuando logras que **todo se fusione**, es como si te volvieras uno **junto con la música**, tu canto, el público, es una sensación de **plenitud** en donde dejas de ser tú como individuo y simplemente eres en conjunto con todos los demás. Es un momento único, tan especial que creo que las palabras no alcanzarían para describir esa sensación.

Anexo 10. Entrevista a informante 10: soprano, cantante de ópera y música de concierto

E. ¿Qué implica para ti interpretar música?

“Cada vez que tengo la oportunidad de interpretar una obra musical, me vienen a la mente dos preguntas: ¿quién es el compositor? Y, ¿qué es lo que quería decir? como cantantes, tenemos ese privilegio de poder transportar ideas y sentimientos, ya sea de un personaje o de una obra y eso para mí, siempre ha sido maravilloso. Como si de pronto nos convirtiéramos en una especie de médium y pudiéramos plasmar con la voz tantos y tantos significados, ideas y sentimientos, que en algún tiempo determinado nacieron de un compositor. La magia de un gran intérprete es lograr acercarse lo más posible y con humildad, a aquello que quiso transmitir el autor. Solo cuando esto es posible y se realiza, el público lo agradece demasiado. Y no sólo el público, uno mismo experimenta satisfacción, es una sensación positiva y agradable.”

E. ¿Qué es sentir placer para ti?

“Cuando alguno de tus sentidos disfruta de alguna experiencia o momento, en total **plenitud.** Muchas veces se tiende a juzgar dependiendo del entorno en el que te hayas criado. En lo personal, crecí en un entorno donde mis padres eran demasiado reservados, entonces muchas veces se confundía al placer como algo de lo que no era permitido hablar. Ya sea cualquier tipo de placer, auditivo, físico, estético o emotivo. Entonces generaba un cierto bloqueo en mi manera de relacionarme con las demás personas y con el entorno. Curiosamente, en la música, es donde he aprendido a sentir mis emociones a flor de piel, a fluir, liberarme y por su puesto a sentir placer. Es como si la música fuera mi **escaparate** en el cual me he sentido cada vez más en sintonía **conmigo misma**. Aunque sin negar, que el proceso no ha sido fácil y muchas veces, el bloqueo del que hablaba anteriormente, ocasionalmente influye en mis interpretaciones cuando es frente a un público.”

E. Dicen que hay un momento durante la interpretación de una pieza donde se experimenta algo indescriptible. ¿Qué crees tú de eso? ¿Te ha pasado?

“Si, por supuesto, creo que ese momento es por el cual nos volvemos adictos a la música. Es un momento en el cual pareciera como si el tiempo se detuviera y al finalizar no recordaras que sucedió, solo sabes que disfrutaste mucho y tu público también. Hay una conexión y comunión demasiado especial entre tu instrumento y tu alma. Como una manifestación de arte, extrema belleza y completa honestidad.”

Anexo 11. Entrevista a informante 11: soprano, cantante de música de concierto

E. ¿Qué implica para ti la interpretación musical?

“Cuando estoy triste (dependiendo no siempre) o cuando no tengo ganas… lo que menos quiero que recienta mi estado de ánimo es la música, es como si la tuviese que cuidar y acariciar con cariño, sí, es tener cuidado cada que interpreto algo… como si fuese alguien que me acompaña y crece conmigo. Lo que más deseas es proteger la música como si fuese un tesoro preciado que quieres mostrarlo al mundo, pero a su vez, a personas que la valoren que valoren lo que consideras tu don. Es compartir aquello que te causa una sarta de sentimientos inexplicables…Así como me puede enamorar fácilmente una canción pop en la radio lo mismo me puede enamorar una bella obra o bien desenamorar. Algo sucede con la interpretación que por momentos te hace visualizarte en alguna situación o sentimiento… Situaciones y sentimientos que pocas veces me dejo sentir a nivel personal y emocional en lo cotidiano, pero sin embargo al interpretarlo dejo fluir.

Ya que me conozco, y sé que quizás a la hora de interpretar, un escenario sea lejos de un aliado un enemigo. Amas y sufres lo que haces, soy muy sensible y buena para llorar… en circunstancias personales sin duda la música me hace llorar hasta el tuétano. Realmente esta pregunta tiene meses y quizás años haciéndome ruido… saber que tan personal puedo o no tomarme las piezas… Sigo sin entender cómo es que **disfruto y lamento** algo que tanto amo, tiene que ver con **encontrarte contigo** mismo.”

E. ¿Qué significa para ti sentir placer?

“Como comentaba en respuesta anterior, son esos segundos en los cuales el mundo desaparece **pierdes el control del tiempo**… segundos imagino como si estuviera a punto de entrar al cielo… para aquellos que creemos en Dios… la paz eterna el gozo inexplicable físico, mental, emocional, visceral… como si tu pecho saliera de ti…como si tú mismo salieras de ti. Si es permitido o no… realmente es algo que ya me pregunto

en **ese instante, simplemente lo gozo**. Sin embargo creo que el **sentir placer**, al sentirte con gozo al interpretar una obra musical artística no es egoísta, si no al contrario, es una manera de transmitir al público, a quien te rodea, a tus músicos, a los bailarines, a gente en tramoya, luces y audio el gozo de lo que haces. Cuando alguien te ve placentero se engalana contigo."

E. Dicen que hay un momento durante la interpretación de una pieza donde se experimenta algo indescriptible. ¿Qué crees tú de eso? ¿Te ha pasado?

"Creo que mucho de lo que explico se basa en esto. Pocas veces he logrado sentir ese gran placer; y sucede cuando no hay nada a la vista, las luces me encandilan o cierro mis ojos. De alguna forma lo que para muchos es poner una barrera entre el público y el artista y estar en honestamente con uno mismo. Es un sentimiento que no cambio por nada en este mundo. INDESCRIPTIBLE con palabras. Una vivencia que desearía tener la capacidad de sentirla más seguido…. ¿Existe algún tipo de pastillita para eso? O ¿alguna obra en especial?"

Anexo 12. Entrevista a informante 12: barítono, cantante de ópera y música de concierto

E. ¿Qué implica para ti interpretar música?

"La interpretación musical es todo un privilegio, en lo personal es un reto, un nuevo mundo al que me debo internar, y que me exige leer e investigar, y finalmente ponerle mi propio sello, ya que es lo único que lo hace auténtico. En lo emocional es una gran oportunidad de vivir, soñar, hablar, reír, llorar, pero siempre cuidando de no mezclar las experiencias o sentimientos que uno tiene a flor de piel, con las del personaje y que al final acaben afectando tanto a uno como el carácter del personaje. Te conviertes en otra persona, que finalmente repercute en la **plenitud de quien eres en realidad.** Para mí la interpretación musical es un deleite, es permitirse disfrutar, sentirse cómodo, lograr y estar satisfecho con el resultado de tu trabajo."

E. ¿Este disfrute es juzgado?

"En el día a día creo que sí, pero en la música claro que es permitido, y debería ser una prioridad, en todos los aspectos, ya que desde mi punto de vista es el significado de que las cosas se disfrutan. En la música **el placer es fundamental para mí**, pues ella tiene un lenguaje el cual es inexplicable pero que al final te envuelve, y si no hay placer al momento la música se encarga por si sola de rechazarte, es raro pero es verdad. Cantar en escena es un **momento único e inigualable**, ya que siempre es de una manera diferente. Puedo asegurar que todos en algún momento lo han experimentado, en mi caso ha sido más de una vez y eso me hace muy feliz."

Anexo13. Tabla 3.2: Resultados de entrevistas.

Indicadores	Tópicos	Resultados informante 1	Resultados informante 2	Resultados informante 3	Resultados informante 4	Resultados informante 5	Resultados informante 6	R. informante 7	R. Informante 8	R. Informante 10	R. informante 11	R. informante 12	Resultados generales
Autonarración y completud	Implicaciones y significados de cantar/ ejecutar un pieza	Conectarme con mis emociones	Mediante la interpretación musical nos buscamos a nosotros mismos	La música me cuestiona directamente, conoce mis secretos, y me enfrenta a ellos, al cantar. Me ayuda a hacer catarsis a reconciliarme conmigo mismo	En la música es como estar desnudo, sin nada encima y creer, dejar fluir sensaciones profundas	El trabajo del intérprete es como un auto cuenta cuentos. La interpretación nace desde la intuición, sabes que muy dentro hay algo que siempre has querido escuchar de ti mismo	Creo que el acto interpretativo musical es narcisista, te retribuyes a ti mismo, te contestas a ti mismo	En la música se juntan las artistas en un momento de plenitud musical, e incluso de plenitud personal	La interpretación musical es una oportunidad para conectarte con tu verdadero yo	Cada vez que interpreto experimenta satisfacción, es una sensación positiva y agradable, me siento pleno	Sigo sin entender cómo es que disfruto y lamento algo que tanto amo, tiene que ver con encontrarte contigo mismo	En la interpretación musical te convierte s en otra persona, que finalmente repercute en la plenitud de quien eres en realidad.	Búsqueda y encuentro de sí mismo, momento de plenitud y honestidad
Sujeto fragmentado / objeto "a"	Implicaciones de no poder cantar/ejecutar una pieza musical	La música expresa el alma, lo indescriptible	Buscamos algo fuera de nosotros	Quien hace música tiene la oportunidad de sanarse a sí mismo, en ese momento siento que mi vida	Es importante que todos los días nos sintamos plenos, agradeciendo todo lo que tenemos y no enfocar	Sin el arte, la escena o la música te quedas "mocho", te quedas corto… hay espacios que nunca descub	Interpretar música es una necesidad, si no pudiera cuartaría mi ser. Quizá sería militar	Sin arte eres un humano incompleto, insensible	La música de arte llena espacios vacíos	Crecí en un entorno donde mis padres eran demasiado reservados, se veía al placer como	El placer en la música es una vivencia que desearía tener la capa	En la música el placer es fundamental para mí, tiene un lenguaje inexplica	Espacio vacío, incompletud, incapacidad, búsqueda de sentido, dific

				tiene propósito	nos en lo que no tenemos o quisiéramos	res en tu vida cotidiana	o científico, algo que me genere nuevas estructuras.			algo de lo que no era permitido hablar. Esto me generaba un cierto bloqueo.	cidad de sentirla más seguido.	ble.	ultad de decir ciertas cosas que sienten
												Si no hay placer al momento la música se encarga por si sola de rechazarte.		
Placer y goce, legitimación del objeto "a" como autonarración.	Estar completo/ Sentirse pleno mediante la interpretación musical	La obra es una catarsis, nos unimos con otras almas	La música nos hace sentir completos, como si esta fuera un pedazo prestado de algo divino para completarnos.	Tocar un instrumento o una voz es entrar en conexión con ese otro ser humano como público o tú mismo.	La música hay que sentirla, disfrutarla, permitirte ser sin inhibiciones	Con la interpretación musical te permites ser muchos otros en un solo momento y espacio lúdico, de complicidad contigo mismo	La sensibilidad de la música puede ser tanto apolínea como dionisiaca, es como un fetiche, pero a la vez una imagen de reverencia. Te dejas	Todo está lleno de altibajos, de placer y dolor Comulgas con un todo, te adjudicas la ficción, tomas la encomienda del arte. En el escenario te legitimas	La música rellena ese hueco de necesidad para reír, excitarse … te trasciende, te nutre. No hay necesidad de palabras sólo de quita	Es como si la música fuera mi escapatate en el cual me he sentido cada vez más en sintonía conmigo mismo	Lo que para muchos es poner una barrera entre el público y el artista, para mí estar en honestamente con uno mismo.	La interpretación musical es un nuevo mundo al que me debo internar, ponerle mi propio sello, lo que lo hace auténtico. En	Completud, dejarse ser, no juzgarse

							ser y sentir.	como personaje	r aparienciaas. ”			lo emocional es una oportunidad de vivir, soñar, hablar, reír, llorar.	
Legitimación del goce o el placer como goce sublimado.	Placer sin culpas mediante la interpretación musical artística	Se juzga el placer, el placer está ligado con su contrario el dolor. La música da permiso de sentir placer.	Cuando interpretas la música ya no es momento de juicios, sino de disfrutarte en plenitud por medio de ella	El placer y el dolor son muy cercanos, y me gusta jugar con ellos. No me explico el placer sin su contraparte, el dolor. El placer en la música es intrínseco.	Para mí el placerno es juzgado en la música, es permitido y debe serlo pues es la única forma de sentirlo	La interpretación musical es como un juego con y sin reglas, Las normas toman nuevos significados. Si no se rompe con los prejuicios y se permiten no hay satisfacción	La música nos hace más sensuales.	Mediante la interpretación cambia el contexto, y lo que no harías, en escena, ahí se vuelven permisible	La entrega de la música te da permiso de lo que sea, te vuelves sensual, con las pasiones al límite. Te conviertes en alguien que tal vez eres, pero que normalmente nunca mostrarías.	Cuando alguno de tus sentidos disfruta de alguna experiencia es unmomento, en total plenitud. Muchas veces se tiende a juzgar dependiendo del entorno en el que te hayas criado. En la música, es donde he aprendido a sentir mis emociones a flor de	Algo sucede con la interpretación que por momentos te hace visualizarte en alguna situación que pocas veces me dejo sentir en lo cotidiano, pero sin embargo al interpretarlo dejo fluir.	En el día a día creo que sí, pero en la música el placer es permitido, y debería ser una prioridad	Nuevas normas para el placer en la música, el placer de la música no se juzga

									piel, a fluir, liberarme y por su puesto a sentir placer				
							Un *pathos* que desborda sensibilidad y también se siente bien. Con el arte te permites más cosas, sentir otro tipo de cosas, cosas que no harías quizá en lo cotidiano						
Instante poético	Experimentar paz y equilibrio en un momento inefable	Es un momento mágico con diferentes tipos de emociones	Somos recreadores de algo que no puede decirse. Somos moderadores de un debate entre lo indecible y lo tangible. Como	Es un momento indescriptible porque te entra por los oídos, te acelera el corazón y te saca las lágrimas.	Dejarte llevar por el momento de la música …es como hacer el amor y tener un orgasmo	La interpretación artística un acto comunicativo supremo. Se trata de ceder al momento para que suceda cierta	Hay placer en la realización personal y espiritual. Creo que puede ser metafísico pero también a partir de lo	Se intuye que la música se debe escuchar y sentir de cierta forma en el momento. Algo pasa que todo se	Es sublime porque toca los sentidos y puede llegar hasta la excitación. el arte	Es un momento en el cual pareciera como si el tiempo se detuviera y al finalizar no recordaras que sucedió, solo sabes	Son esos segundos en los cuales el mundo desaparece, pierdes el control del tiempo…	Cantar en escena es un momento único e inigualable, ya que siempre es de una man	Momento inefable, conexión de sentimientos, sensación de placer

		director modero ideas acerca de algo que no se puede explicar, pero que cobra vida con el momento de la música		magia y te digas algo a ti mismo	pragmático. Como una causa y efecto. Yo me he sentido en éxtasis dirigiendo música	conecta. De repente hay claridad física, mental y emocional,	musical te conecta a otra dimensión en la cual muestras otra verdad.	que disfrutaste Hay una conexión entre tu instrumento y tu alma. Como una manifestación de arte, extrema belleza y completa honestidad	de gozo inexplicable físico, mental, emocional y visceral	era diferente. Puedo asegurar que todos en algún momento lo han experimentado,
			Son almas comuni cán-							
			dose con							
			otras almas, en un len-							
			guaje univers al.							