

Investigación fenomenológica: problemática en la justificación del componente valorativo en la música

Ismael Vaquero Baquero

Investigador predoctoral
Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura
Universidad Rey Juan Carlos
ismaelvaquero@edu.xunta.gal

Recibido 26-03-2023 **Aceptado** 05-04-2023

Resumen. Lester Embree examinó a través del método de investigación fenomenológico, análisis reflexivo, cómo se justifican las especies del componente de posicionalidad que se dan en los *encuentros*: *querer* (actitudes hacia el objeto intentivo), *valorar* y *creer*. Tomando como referencia los análisis de Lester Embree analizamos la problemática que se da en la justificación del *valorar* cuando el objeto del proceso intentivo es la obra musical en tanto expresada por el músico, justificando la necesidad de distinguir, especialmente en el ámbito académico, entre dos intencionalidades que encontramos en el *valorar*: sobre la estética o el gusto y sobre la técnica o el buen hacer, con independencia del gusto.

El artículo, estructurado en Preámbulo, parte A-B y conclusión, comienza con un acercamiento a los componentes principales que se dan en los *encuentros* para facilitar el seguimiento y corroboración de las conclusiones que se originan a partir de la aplicación del método en su parte B.

Palabras clave. Fenomenología, Música, Percepción, Justificación, Valoración.

Phenomenological research: Problematic in the justification of the valuational component in music

Abstract. Lester Embree examined through the phenomenological research method, reflective analysis, how the species of the positing component that occur in the *encounterings* are justified: *willing* (acting), *valuing* and *believing*. Taking Lester Embree's analysis as a reference, we analyze the problem that occurs in the justification of *valuing* when the object of the intentional process is the musical work expressed by the musician, justifying the need to distinguish, especially in the academic field, between two intencionalities that we find in the *valuing*: about aesthetic or taste, and about technique or know-how, regardless of taste.

The article, structured in Preamble, part A-B and conclusion, begins with an approach to the main components that occur in the *encounterings* to facilitate the monitoring and corroboration of the conclusions that originate from the application of method in part B.

Keywords. Phenomenology, Music, Perception, Justification, Valuing.

Preámbulo

El *Análisis Reflexivo*, como método para ejercer la fenomenología, accesible a campos o disciplinas no filosóficas, cobra relevancia a partir de Lester Embree. Campos como la psicología, la psiquiatría, la sociología, así como otras disciplinas han dado cabida a la fenomenología¹, pues la fenomenología no es exclusiva de la filosofía². En el ámbito de la música, la fenomenología fue ejercitada por figuras relevantes como los directores de orquesta Ernest Ansermet³ y Sergiu Celibidache⁴. No obstante, nuestra contribución se desarrolla en un marco distinto y ajeno a sus trabajos. Aplicamos al ámbito de la percepción de la obra musical ciertas técnicas analíticas fenomenológicas que Embree nos acerca a través de sus análisis reflexivos, centrándonos especialmente en el análisis que realiza sobre la justificación de los componentes volitivos (*hacer/querer*), valorativos y cognitivos (*crear*). Desde nuestro estudio mostramos las dos intencionalidades principales que se dan en el *valorar* cuando se focaliza la obra musical, las circunstancias en las que el *valorar* se justifica debidamente y las implicaciones que conlleva en el ámbito académico al evaluar.

El análisis reflexivo es «lo fundamental del enfoque fenomenológico»⁵, basado en la observación y la descripción. Partiendo de la subjetividad, su validación es intersubjetiva, ya que los informes que resultan son expuestos a la valoración del lector, quien corrobora las observaciones y descripciones expuestas⁶.

Embree señala dos tipos de actitudes en la observación: la no reflexiva o directa —no fenomenológica— y la reflexiva. La observación no reflexiva refiere a lo que captamos de manera directa o natural: observamos y describimos lo que captamos atendiendo tanto a las características físicas (como las formas, los colores, los volúmenes, etc.), como a sus características culturales y sociales. Ahora bien, el análisis es reflexivo cuando la observación se dirige hacia la manera en la que nosotros (u otros) captamos los objetos, y hacia las características que ellos tienen desde ese plano de observación. Dicho de otro modo, advertimos cómo los objetos se nos «dan». Así, cuando observamos de manera directa (no reflexiva) el objeto presentado en la *Figura 1*, identificamos que es un cubo, las caras de las superficies son grises y todas sus caras las consideraremos iguales.

¹ Embree, L. (2017). *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica* (p. 17). (L. R. Rabanaque, Trans.). 2º ed. Bucharest: Zeta Books.

² Embree, L. (2007). *Fenomenología Continuada. Contribuciones al análisis reflexivo de la cultura* (p. 34). (C. Martínez et al., Trans.). Fenomenológica 7. México: Jitanjáfora Morelia. Red Utopía. Vargas Guillen, G. (2018). El Análisis Reflexivo y el Método Fenomenológico. Contribución a la Detrascendentalización de la Fenomenología. *Investigaciones Fenomenológicas. Revista de la Sociedad Española de Fenomenología*. Embree, L. (2018). Análisis Reflexivo y Organización Institucional de la Fenomenología. In *Memoriam. Investigaciones fenomenológicas* (7): 246.

³ Ansermet, E. (1989). *Les Fondements de la Musique Dans la Conscience Humaine et Autres Ecrits*, Bouquinis. Paris: Robert Laffont.

⁴ Celibidache, S. (2019). *Fenomenología de la Música: Una Presentación*. (R. Sciammarella, Trans.). Buenos Aires: Melos.

⁵ Embree, L. (2010). *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*, p. 9; Embree, L. (2010). *Ambiente, Tecnología y Justificación* (p. 175). (L. Román Rabanaque, Trans.). Bucharest: Zeta Books.

⁶ Vargas Guillen, 2018, pp. 242-243.

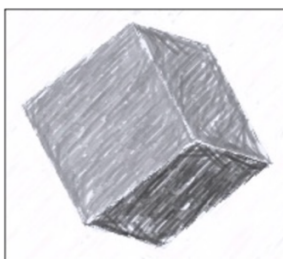


Figura 1. Representación de Cubo

Si cambiamos de plano y observamos de manera reflexiva, podremos distinguir el proceso de captarlo, en el que intervine el ver, del objeto en-cuanto-dado, la figura representada. Al dirigir nuestra observación hacia sus dimensiones, vemos que una cara tiene aspecto cuadrangular, mientras que las otras dos que percibimos son rectangulares. Es decir, vemos tres caras de la figura, siendo dos de ellas de dimensiones semejantes y una diferente, pero advertimos (creemos positivamente) que mantiene una estructura cúbica —apariciones⁷—. Podría ser que la figura tuviese un valor positivo intrínseco, si se considerase bien hecho, en cuyo caso podríamos captar la figura con un uso práctico, como un medio para que el alumnado aprendiese perspectiva, de manera que el propio uso podría tener un valor positivo. Estas características se pierden en la observación natural. De alguna forma, nuestro *ver* está educado para mirar de esa manera, alejándose de «las cosas» tal como se nos dan⁸. El análisis reflexivo nos permite advertir características que desde la observación no reflexiva no alcanzamos a distinguir. Este tipo de análisis es el camino que Husserl marca para «volver a las cosas mismas», lo que permitiría alcanzar el conocimiento objetivo⁹.

Parte A

Componentes del proceso intencional

El proceso intencional engloba dos componentes: el experienciar, y la posicionalidad¹⁰.

El experienciar refiere a la relación entre el instante en el que tenemos contacto con los objetos y cuando son verdaderamente intencionados¹¹, de manera que, si el *experienciar* es directo, la intencionalidad se producirá en el instante en el que estamos anclando sobre un hecho u objeto que:

se ha dado en el pasado: recordado;

se da en el presente: percibido (a través del ver, oír, tocar, oler o saborear);

o todavía no se ha dado, esperado.

⁷ Embree, 2012, p. 10, p. 33.

⁸ San Martín Sala, 2002, p. 26.

⁹ E. Husserl, *La idea de la fenomenología*, Ed. Digital (Barcelona: Herder Editorial, 2012), 8, <https://es.scribd.com/read/351482229/La-idea-de-la-fenomenologia>.

¹⁰ Embree, *¿Se puede aprender a hacer fenomenología?*, 104; Embree, *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*, 23.

¹¹ Embree, 2010, *Ambiente...*, p.63, p. 74; Embree, 2012, pp. 9-18; Embree, 2017, pp. 77-103.

El experimentar expectativo resulta de gran interés en la práctica musical. Podemos percibir (apercibir) a través de la gestualidad de los músicos como ellos mismos perciben de manera expectativa situaciones sonoras antes de que suenen, situación que se nos presenta muy evidente en la figura del director de orquesta: cuando se inicia un movimiento, el director focaliza de manera expectativa el carácter y el tempo del movimiento que va a sonar, para reflejar en su gesto anticipativo ese carácter previsto. Ahora bien, los sucesos que se dan en uno mismo deben ser analizados desde el recordar y no desde el percibir, puesto que, como afirmaba Brentano, solo es posible estudiar lo que nos sucede después de que suceda, en *parergo* (de paso)¹², pues al dirigir la atención sobre el suceso mientras ocurre, éste se desnaturaliza y se desvanece.

Por otra parte, en todo proceso intencional podemos encontrar los componentes posicionales (téticos), dándose, de alguna forma, tanto en el proceso como en las cosas-en-cuanto-encontradas¹³: todo proceso intencional (por ejemplo, cuando vemos algo) conlleva la presencia del componente dóxico, es decir, de creencia¹⁴, del componente pático o valorativo¹⁵ y del componente prático o volitivo¹⁶; y en cuanto a sus correlatos, los objetos-en-cuanto-encontrados, tendrán características de creencia (intrínsecas o extrínsecas), características de valor (intrínsecas o extrínsecas) y características prácticas, es decir, usos (fines o medios). No obstante, es habitual que alguno de los tres componentes se nos presente con más relevancia que los demás. Por ejemplo, parece que, en la apreciación de la música, el componente más relevante es el valorativo, a partir del cual afirmamos que cierta música nos parece buena o mala, nos gusta o nos disgusta o nos resulta indiferente. Correlativamente podríamos afirmar que si nos gusta se mantendría un deseo de *querer* escucharla, o si nos disgusta *querer* apagar el equipo de música. Incluso podría *ser creída* como música o como ruido.

Embree ordena las diferentes intencionalidades que se dan en la corriente intencional de los *encuentros* al tratar los *encuentros* culturales¹⁷ (*Figura 2*), de manera que, el *querer*, es decir, la especie volitiva, aparece en último lugar, indicándonos que su justificación dependerá de los estratos anteriores: «Si el querer se funda sobre dicho valorar, está justificado hasta cierto punto. Si ese valorar se funda en y es motivado por el *creer*, el *querer* está más profundamente justificado»¹⁸. Así pues, partimos de que el *querer* se justifica en el *valorar* y éste, de poder ser justificado, dependerá de sus estratos anteriores, es decir, del *creer*, que se fundamenta en la *evidencia*.

¹² Morán, 2011, p. 8.

¹³ Embree, 2017, pp. 104-134.

¹⁴ En sus 3 posibilidades: positiva —creído—, negativa —no creído o dubitativo— (ambas posibilidades justificado o injustificado).

¹⁵ En sus 3 posibilidades: positiva —agrado—, negativa —desagrado— (ambas posibilidades con o sin firmeza) o neutra —apatía—.

¹⁶ En sus 3 posibilidades: positiva —querer—, negativa —rechazar— (ambas posibilidades con resolución o estiación) o neutra —abulia—.

¹⁷ Embree, 2010, *Ambiente...*, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

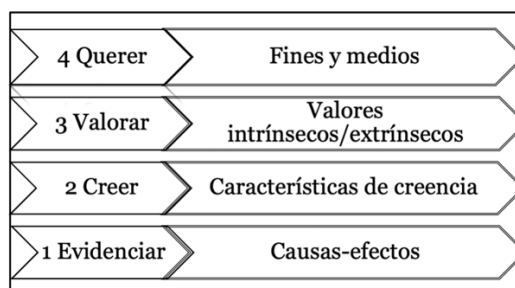


Figura 2. Estratificación de Encuentros Culturales

Parte B - Aplicación del método en la apreciación de la música.

I. Introducción

Cuando se valora un concierto, en el caso de que la valoración sea positiva, se podría decir que gustó. Aparentemente «está bien» y «me gusta» parecen ser dos respuestas que refieren a lo mismo, pero, como veremos, no siempre lo que nos gusta nos parece que está bien, ni todo lo que nos parece que está bien, además y en todo caso nos gusta. Quizá, esta distinción no es, en primera instancia, del todo evidente en la percepción de la música, pero la podemos tomar, al menos inicialmente, como hipótesis. No obstante, en otros ámbitos la distinción se muestra evidente: podemos aceptar que una casa está bien hecha —al comprobar sus buenos materiales, su estructura, una buena distribución, orientación, etc.—, pero finalmente renunciar a comprarla porque su estética no nos agrada.

La obra artística se nos presenta como objeto del componente valorativo, de manera que, si el alcance es positivo, nos parecerá buena o nos gustará. Este componente tiene una importancia determinante: recordando¹⁹ una ocasión en la cual nos enteramos de que una gran orquesta, un músico, un actor u otro artista de reconocido prestigio viene a nuestra ciudad, nos habremos encontrado en la situación de plantearnos asistir, aunque ni si quiera supiésemos el programa del evento; observando reflexivamente advertiremos que se produce un *encuentro expectativo*²⁰, pues de alguna manera se intenta el futuro concierto; y desde el análisis noemático, el concierto-en-tanto-dado *expectativamente* tiene un valor positivo, como algo que nos puede gustar escuchar, por ejemplo, por los artistas que van a participar. Por lo tanto, la cosa-en-tanto-encontrada en este *encuentro expectativo* tiene un valor positivo, pero a su vez fundamenta el componente volitivo, pues desde el análisis noético advertimos que hay un *actuar*: se decide comprar las entradas, querer ir al evento; o por el contrario, rechazamos ir al concierto cuando lo que se va a escuchar nos parece que no va a ser de nuestro agrado. Se observará que, en el *encuentro expectativo* del caso expuesto, aun cuando el *valorar* no parece que esté presente en un primer plano, su relevancia es fundamental, pues justifica el componente volitivo. Como vemos, tal como analizó Embree²¹, la especie valorativa puede justificar la volitiva.

¹⁹ Para quien no haya tenido una experiencia semejante podría recordar la escena de manera ficticia.

²⁰ Es decir, encontramos un experimentar expectativo en el experimentar recordado.

²¹ Embree, 2010, *Ambiente...*, p. 40.

En cuanto a la especie dóxica, admitiremos que antes de valorar algo se debe producir un *encuentro* (intentarlo), de manera que aquellas cualidades o rasgos que se han de valorar, se *experimentarán* primeramente a través del oír, ver, tocar, oler o saborear (componentes del experimentar) y se estimarán con algún grado de certeza (lo oí, me pareció oírlo...). Su relevancia también es determinante: conocer con antelación una partitura que se va a tocar produce certezas; correlativamente, la valoración de la partitura se ve influida: conocer con antelación la partitura (a través de su práctica) —clase de creencia²²— diluye sus dificultades, de manera que, aquel valor negativo que pudiera tener la partitura, por la incertidumbre relacionada con la dificultad, podría transformarse en positivo.

Anteriormente vimos que los diferentes estratos de la intentividad parten del *creer*, que se fundamenta en el *evidenciar*, pero cuando el *valorar* y el *querer* destacan, el *creer* puede pasar desapercibido, a pesar de que la cadena de intentividades se desarrolla a partir de este estrato: si nos planteamos decidir a qué local ir para escuchar música y decidimos ir a uno en concreto por la música que podemos escuchar, si bien el componente que destaca es el volitivo, «querer ir», el cual se justifica por la valoración positiva de la música que podemos escuchar, la estructura intentiva se sustenta en el *creer*, pues conocer (o saber con certeza) la música que se puede oír en ese local determina los resultados de las intentividades de los componentes restantes de posicionalidad. Además, destacamos el experimentar que se da en el ejemplo, ya que se intenta la valoración de una música que se «espera» escuchar, es decir, se da un *experimentar expectativo*. Si seguimos configurando la escena de manera *ficta*, podríamos encontrarnos que llegando al local advertimos que, por el motivo que sea, la calidad del sonido es mala, distorsionada, destacando en la intentividad valorativa de la escucha un valor negativo. Observaremos que destaca el componente valorativo (desagrado) y el volitivo (la acción que provoca sobre nosotros la intentividad —el rechazo—), pero son las evidencias de las características sonoras que percibimos a través del oír las que motivan que el componente valorativo sea negativo: lo que escuchamos no es música sino ruido. Podemos advertir de nuevo como el *valorar* se sustenta en el *creer*: percibidas las evidencias “ruidosas” a través del oír, se justifica que se haga una valoración negativa de lo que se oye, que justifica a su vez el deseo de abandonar el local. De esta forma vemos, como ya estudió Embree²³, que en algunos casos la creencia, fundamentada en la evidencia, justifica la valoración y ésta el componente volitivo. Pero en la percepción artística esta relación se distorsiona.

II. Desarrollo

La valoración de la obra musical puede focalizarse en distintos ámbitos: hacia la composición, es decir, valorar el trabajo del compositor, lo que ocurre con más probabilidad cuando acudimos a un estreno o escuchamos una obra que antes no habíamos oído; hacia la capacidad artística del músico o de los músicos que tocan una obra que podemos o no conocer; o hacia ambas posibilidades. Nuestro

²² Embree, *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*, p. 116.

²³ Ambree, 2010, *Ambiente...*, p. 37.

análisis se centra en la obra musical (constituida teniendo en cuenta coordenadas que sean reconocibles por el receptor, como podrían ser los ejes tonales) en tanto expresada, y correlativamente en la valoración del músico, cuya característica central es su capacidad artística, es decir, aquello que el músico aporta al tocar una obra musical, lo que denominamos expresividad.

Cuando escuchamos una obra que conocemos, podemos reconocer si ciertos aspectos musicales están expuestos de manera coherente o no, como todo aquello que corresponde a la fidelidad hacia la partitura, así como el estilo. Es razonable pensar que, si estos aspectos no están bien expuestos, diremos que se ha tocado mal y lo más probable es que no nos guste la versión, por lo que la especie *creer* motiva, en este caso, el *valorar* negativo. Es decir, el valor negativo se justifica en el *creer* cuando se *evidencia*, a través del oír, errores (no puntuales), ausencias, carencias, etc. En esta misma línea, puede ocurrir que esos aspectos musicales estén presentados adecuadamente, pero echemos en falta expresividad, es decir, ese «poner algo más»²⁴ por parte del músico. Pero resulta más interesante plantear, al menos como hipótesis, la posibilidad de que, aun reconociendo la existencia de rasgos de expresividad, es decir, reconociendo que hay un «poner» por parte del músico, no se garantiza que nos llegue a agradar. Esta propuesta hipotética nos muestra un problema central:

- al afirma que es posible que escuchemos una versión de una obra en la que evidenciamos adecuación entre lo escuchado y el texto de la partitura,
- y además advertimos desde la escucha (creemos) que hay muestras de expresividad coherente,
- se plantea la posibilidad de admitir que lo escuchado está bien [tocado] o que el músico ha tocado bien, aun cuando lo escuchado no sea de nuestro agrado.

Así como en otros ámbitos la distinción entre lo que nos parece que está bien y lo que nos gusta resulta clara, en el ámbito de la intentividad artística (en concreto de la obra musical) nos resulta más difuso, ya que en la intentividad de la obra musical parece que los términos «agrado-bien [tocado]» y «desagrado-mal [tocado]» se muestran como binomios aparentemente inseparables. Es decir, es bastante común considerar que lo que nos gusta «está bien» y lo que no nos gusta «está mal». Pero, como hemos visto, podemos encontrar en otros ámbitos ejemplos en los que los términos se separan, resultando nuevas proposiciones como «bien [tocado]- no agrado».

Para superar esta problemática debemos:

i)- comprender la independencia de los componentes de posicionalidad en la corriente intentiva y las diferentes intentividades que se pueden encontrar en el *valorar*,

²⁴ La expresión «poner algo más» hace referencia a la idea de que reproducir los signos musicales que encontramos en la partitura no conducen *per se* a la constitución sonora de la obra de manera artística, sino que es necesario aportar algo más por parte del músico que refiere al cómo muestra sonoramente las ideas musicales. El contenido de aquello que aporta el músico lo definimos como expresividad.

ii)- definir lo que entendemos por tocar bien o por algo que está bien tocado (con independencia de que se pueda captar con o sin agrado).

Comenzamos el análisis de la disociación de los dos procesos de la corriente intentiva que influyen en esta problemática, el *valorar* y el *creer*, a partir del análisis de la falsificación pictórica:

- supongamos que en sus rasgos pictóricos no advertimos la falsedad, pero el peritaje señala que la obra no es original y correlativamente se capta la falsedad con certeza.
- Partiendo de que la originalidad es un rasgo necesario en la obra artística, el cuadro, en tanto falsedad creída y por lo tanto no original, tiene un valor negativo que se motiva y se funda en la certeza de la falsedad evidenciada.
- el engaño, en tanto objeto-en-cuanto-encontrado [el cuadro falsificado], se nos puede aparecer, desde el análisis noemático, con características volitivas extrínsecas, como uso: un medio para engañar y conseguir dinero;
- el engaño (su no originalidad) tiene un valor negativo que fundamenta y motiva que al intentar el *querer* (por ejemplo, comprarlo) se rechace.

No obstante, si lo que pretendemos es captar su componente valorativo — bien si nos gusta o no, bien si nos parece bueno (bien hecho) o malo (mal hecho)—, la captación de la obra como falsa —que encontramos al intentar el *creer*— no debería afectarnos en la valoración de este plano, puesto que sus rasgos característicos estéticos o técnicos no cambian en función de una creencia u otra. Si antes de conocer el engaño la obra nos gustaba o nos parecía buena, el hecho de conocer la falsedad no nos debería impedir percibir los rasgos estéticos o técnicos con el mismo valor que si no hubiésemos advertido que no es original.

Por lo tanto:

- si reconocemos que una de las características distintivas de la obra artística es su originalidad,
- y evidenciamos que la obra es una falsificación, lo que correlativamente se asocia con ausencia de originalidad,
- artísticamente la obra no será creída positivamente, y correlativamente su valor como obra artística será negativo,
- pero al *valorar* desde el gusto, es decir, al comprobar si gusta o no, podría igualmente gustarnos.

Destacamos que la obra no es creída artísticamente, pero desde el gusto puede ser valorada positivamente, ya que los rasgos estéticos que permiten tal valoración están presentes, al menos aparentemente, como en el original. Esta situación podría dar explicación al hecho de que algunos músicos en formación (encuadrados en estudios superiores) no tengan reparo en tomar ideas interpretativas propias de otros músicos (ornamentaciones, *cadenzas*, *ritardandos* no expresados en la partitura, dinámicas, etc.), lo que se relacionaría con falta de originalidad. Parece que, en el ámbito interpretativo, la intentividad del *valorar* las características estéticas resulta más relevante que la originalidad²⁵.

²⁵ Por otra parte, al reproducir propuestas sonoro-expresivas de grandes músicos se obtiene un beneficio importante desde el ámbito del aprendizaje, por cuanto ayudan a desarrollar la técnica.

El caso inverso, creencia-positiva/valoración-negativa, lo podemos observar en el ámbito de la composición:

- si consideramos que una obra está bien [hecha] cuando se dan, por ejemplo, ciertas características en la obra como elementos temáticos presentados y desarrollados bajo una estructura formal identificable, en la que hay expansiones y relajaciones preparadas, con un tratamiento adecuado de los instrumentos que intervienen, etc.,
- y comprobamos a través del análisis que se dan estas características en la obra que analizamos,
- se justifica que se valore la obra como buena (bien hecha),
- pero aun percibiéndose estas características, al escucharla podríamos obtener valoraciones negativas al intentar el gusto.

En este caso, el par «bien [hecho]-agrado» se podría desligar, originándose el que se relaciona con nuestro caso: «bien [hecho]-no agrado», o más desgranadamente:

creencia: positiva/valoración del hacer²⁶: positiva/valoración del gusto:
negativa.

Observemos que cuando decimos que algo está bien (bien hecho), se realiza una adecuación entre lo que vemos y el patrón que asumimos que representa lo bien hecho con respecto a aquello que analizamos. Podremos saber si algo está bien hecho si previamente tenemos conocimientos sobre aquello a lo que nos enfrentamos: sabemos que una casa está bien hecha porque reconocemos visualmente elementos como sus materiales, estructuras, sus muros robustos, columnas o su orientación. Pero si no supiésemos qué es lo que tenemos delante, al no tener un patrón a partir del cual pudiéramos adecuar lo que vemos, no podríamos valorar si está bien o mal [hecho]. Pongamos como ejemplo el primer atlatl encontrado: alguien podría pensar que pudo ser un arco para un instrumento de cuerda, pero solo cuando se sabe que es un utensilio para dar más fuerza y velocidad al lanzamiento de la lanza, es cuando se puede identificar sus características que lo hacen eficaz. En los siguientes atlatls encontrados, si evidenciamos que tienen las características constructivas que identificamos como propias de un atlatl, diremos que están bien [hechos]. Por lo tanto, considerar valorativamente algo como bien [hecho] o mal [hecho] conlleva previamente haber evidenciado y correlativamente creído sus características propias, de manera que el *valorar* si algo está bien o mal [hecho] se fundamenta en el *creer*. Pero, como estamos viendo, es muy distinto intentar las características propias del utensilio que le permiten ser lo que es (sus características prácticas-usos²⁷), que intentar las características estéticas del utensilio, que son independientes de su uso. Así, podríamos no saber lo que es un atlatl, de manera que si nos

Además, al estar en contacto con las ideas interpretativas de otros intérpretes reconocidos se conforma un criterio musical apropiado.

²⁶ Nos referimos a la valoración del hacer en tanto bien hecho/mal hecho, lo que no debe confundirse con la valoración del *hacer*, entendido éste como la valoración del componente de posición volitivo.

²⁷ Es decir, las características prácticas, que son correlatos del *querer* de la cosa-en-tanto-encontrada, pueden ser intentivadas desde el *valorar* lo que viene a ser un análisis reflexivo sobre características halladas en un análisis reflexivo previo. (Tercer nivel de análisis).

encontrarnos con uno no bien construido (en cuanto a su eficacia como herramienta), no nos plantearíamos si está bien o mal [hecho], pero podría parecer un objeto con características estéticas positivas para colgarlo en la pared, y desde la perspectiva estética aún podríamos decir que está bien [hecho]. Pero, si posteriormente tenemos conocimiento de lo que es un atlatl y correlativamente advertimos que no está bien construido, diríamos que está mal [hecho], con independencia de que nos siga pareciendo pertinente como objeto decorativo en nuestra pared. De igual modo puede ocurrir al escuchar por primera vez el *Concierto para violín y orquesta* Op. 36 de A. Schönberg: sin coordenadas de escucha nos puede parecer un caos sonoro y correlativamente parecernos malo (mal hecho) y no agradarnos, pero cuando se tiene acceso a las series que aparecen en cada momento y se comprende el orden y la coherencia del sistema, se podría concluir que es una obra buena (bien hecha), aun cuando esta nueva situación no nos garantiza que desde sus rasgos estético-sonoros nos agrade en todo caso.

Por lo tanto, «bien [hecho]» y «agradar» son fruto de la intentividad del *valorar* y, como hemos visto, el primer enfoque, «bien [hecho]», siempre se sustenta en la intentividad del *crear*, mientras que el segundo, «agradar», solo se sustentan en algunos casos en los que el resultado de la valoración es negativo.

Dado que los términos son disociables, podemos establecer en la *Tabla 1* la combinación de pares posibles cuando lo que se valora es tanto la calidad relacionada con el buen o mal hacer (en nuestro caso bien o mal tocado), como los aspectos estéticos, es decir, el gusto:

Valoración Bien/Mal/Indiferencia	Valoración Gusto
Bien [hecho] (o bien tocado)	Agrado Desagrado Apatía
Mal [hecho] (o mal tocado)	Agrado Desagrado Apatía
Imparcialidad en el juicio	Agrado Desagrado Apatía

Tabla 1. Combinaciones posibles en la intentividad del *valorar*

Como hemos visto, tocar bien (ii), en tanto es relativo al *valorar*, debe justificarse en el *crear*, por lo que su justificación debe partir de la adecuación evidenciada entre lo que suena y la partitura. Ahora bien, partimos de que la reproducción de los signos que encontramos en la partitura no conlleva que la versión sea artística, pues es necesario «algo más» por parte de músico. Siendo así, si lo escuchado no rebasa la adecuación con la partitura, se podría reconocer que se ha tocado correctamente, pero su resultado artístico no superaría la corrección. Se observará que, en este caso, la corrección parece no tener un valor positivo, lo que puede resultar paradójico. Pero debemos advertir que la corrección, que tiene un

valor intrínseco positivo, en el caso de la intencionalidad artística no es suficiente para alcanzar el reconocimiento deseado. Por lo tanto, cuando se dice que alguien ha tocado correctamente, no se está devaluando el término propiamente, sino que se está señalando la ausencia de la otra característica fundamental en la intencionalidad artística, la expresividad. Si se intenta la corrección, hallada desde la evidencia, se valorará positivamente los elementos que muestran la corrección, pero si se intenta la obra artística, hallada la corrección y advertida la carencia expresiva, el valor artístico será negativo o neutro. La corrección es necesaria para que se considere que un músico toca bien, pero no agota el concepto de tocar bien: además debe ser expresivo coherentemente.

La cuestión que se nos plantea es si la expresión «coherente» es pertinente, dado que estaríamos aceptando la posibilidad de una expresividad incoherente, o si por el contrario es tautológico. Si al intentar la corrección podemos abstraer la expresividad, de igual manera podremos abstraer la corrección para tratar la expresividad de forma independiente. Así, la expresividad podrá ser considerada certera (coherente), no certera (incoherente) o neutra, con independencia de que guste, desagrade, o resulte apática. Ahora bien, si no se considerara certera se justificaría que la expresividad se valorase negativamente. No obstante, la problemática que nos interesa se basa en la expresividad coherente que pueda ser valorada positiva, negativa o neutra.

¿Cómo conocer cuando la expresividad es coherente? La respuesta debería remitirnos a una teoría de la expresividad en la que se estableciesen aquellos rasgos sonoros a partir de los cuales se pudiese tratar la adecuación desde el *creer* entre la teoría y lo escuchado. A falta de esta teoría, y como punto de partida, podemos admitir que la coherencia se establece entre la expresividad (fenómeno sonoro) y los elementos encontrados en la adecuación, es decir, con el contenido de la partitura. En tanto coherente, lo que aporta el músico no debe desvirtuar el rol de los elementos que subyacen en la música, plasmados en la partitura, como la función armónica (o grupos sonoros) y sus roles tensionales o distensionales; las direcciones de las progresiones; las interacciones melódicas o rítmicas (antecedentes y consecuentes); el tratamiento sonoro de la tematicidad según los ejes tonales en los que aparece; dirección de las cadencias; suspensiones; comienzos de frase; expansiones; finales; enlaces de frases, etc. Así, por ejemplo:

- Podríamos decir que el inicio y final de una frase, salvo que se indique lo contrario, son las posiciones del flujo sonoro con sonoridad más tenue, de manera que este rasgo podrá ser más evidente en unos músicos que en otros, pudiendo decir que todos ellos lo muestran coherentemente. No obstante, posteriormente podemos afirmar, por ejemplo, que nos gusta más aquellos músicos que lo hacen más evidente o progresivo, por parecernos más expresivo, sin negar que pueda haber un colectivo de músicos que opinen diferente en cuanto a esa apreciación del gusto.
- Al intentar la presencia del vibrato, el cual siendo un recurso expresivo pocas veces es referenciado en la partitura, podríamos advertir que hay una tendencia en algunos músicos a vibrar (controladamente) todas las notas, mientras que otros lo utilizan alternando vibrato-no vibrato. Este último caso podría darse para destacar, por ejemplo, la jerarquía de

algunos elementos sonoros, como un sonido concreto de un intervalo, o podría utilizarse durante una nota *tenida*, con variación de la velocidad y de la amplitud de la oscilación, mientras evoluciona la armonía en otro estrato sonoro. No podríamos afirmar inadecuación o incoherencia en ninguno de los dos casos. En cambio, evidenciada desde el *creer* la segunda posibilidad del uso del vibrato, podríamos valorarla de manera positiva, mientras que, en el primer caso, como recurso expresivo, nos podría pasar apenas desapercibido o incluso disgustarnos.

- Como último ejemplo podríamos hacer referencia a la construcción sonora de la frase musical: la frase es constituida sonoramente de forma expresiva por el músico, de manera que podría resaltar, sutilmente, determinados elementos a partir de la agógica, la dinámica, el timbre o el vibrato. La decisión de destacar en la frase un determinado elemento puede ser común en un grupo de músicos y por lo tanto advertir desde el *creer* que son expresivos en coherencia con el análisis de la partitura, pero posteriormente, desde el *valorar*, podremos tener preferencias respecto al gusto, de manera que algunos casos nos gustarán más y otros podrán parecernos poco expresivos, etc.

De manera sucinta hemos visto que los recursos expresivos, dentro de los límites que impone la partitura, pueden ser abundantes, de forma que utilizar unos u otros, de una manera u otra, no tiene por qué ser indicativo de incoherencia, aunque luego tengamos preferencias valorativas respecto al gusto.

A partir de los análisis realizados podemos formular los siguientes postulados:

1º)

- si consideramos que una versión está bien tocada cuando, además de encontrar adecuación entre la partitura y lo que suena, se exponen correctamente determinados aspectos relativos a la expresividad coherente, respetando el estilo (barroco, clásico romántico, etc.),
- y la versión que escuchamos mantiene esos rasgos,
- al evidenciarlos en la escucha se justifica que valoremos la versión como bien tocada.

Nuevamente destacamos la necesidad de distinguir en el modo pático el foco de la intentividad, puesto que parece que será diferente si decimos que lo que escuchamos está bien [tocado] que, si decimos, además, que lo que escuchamos nos gusta. Observaremos que, en el caso expuesto, no es la intentividad del gusto la que se está justificando.

2º)

- Desde el *creer* podemos comprobar que la versión que el músico expone presenta correctamente ciertos aspectos musicales, identificándose un «poner algo más», y por lo tanto advertir que no solo es una reproducción literal de los signos musicales reflejados en la partitura,
- y asumiendo que desde el *valorar* puede gustarnos o no la expresividad expuesta en la versión,

- solo podemos justificar que la valoración del gusto se motiva en el *creer* cuando desde el *creer* se comprueba que hay inadecuaciones, justificándose, por lo tanto, el desagrado.

3º)

- En ningún caso bien o mal hecho se puede justificar desde el gusto, ni viceversa, puesto que se presentan en la misma escala. En ambos casos la justificación tendría que partir del componente de *creencia*.

A partir de los análisis realizados, exponemos la justificación de las intencionalidades del valorar en relación con el *creer* (Tabla 2).

Creer	Valorar 1		Valorar 2	
	Bien/Mal/Indiferencia	Justificar	Gusto	Justificar
Adecuación + Coherencia expresiva	Bien [tocado]	☑	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Mal [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Indiferencia	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
Inadecuación	Bien [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Mal [tocado]	☑	Agrado Desagrado Apatía	⊗ ☑ ☑
	Indiferencia	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
Desconocimiento sobre la adecuación (Imparcialidad del juicio)	Bien [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Mal [tocado]	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗
	Indiferencia	⊗	Agrado Desagrado Apatía	⊗

Tabla 2. Justificación de las intencionalidades del *valorar* a partir del *creer*

Observamos que la valoración positiva del gusto nunca se justifica, con independencia de que se pueda justificar que la obra está bien tocada o que el músico ha tocado bien. Y con respecto a la inadecuación cabría profundizar en este término en cuanto a sus límites, cuestión que nos resulta imposible en este estudio por la atención que requeriría, pero podemos tratar alguna casuística aclaratoria: podríamos considerar, por ejemplo, un *ritardando*, un cambio de dinámica, etc. no escrito como una inadecuación, aun cuando luego se valore positivamente desde el gusto. Pero esa propuesta estaría más bien relacionada con la expresividad coherente/incoherente, por lo que habría que ver en cada caso su motivación en el contexto de la obra, así como su manera de ejecutarlo, pudiendo ser considerado como expresividad coherente, en el caso positivo, neutra o como expresividad incoherente, en el caso negativo, pudiendo ser absorbido por la inadecuación. El caso que nosotros planteamos desde la

inadecuación que justifica el *valorar* negativo en tanto mal [tocado] y desagrado, se refiere a inadecuaciones que no pueden ser incluidas en la expresividad coherente, por lo que podrían considerarse bien como errores o como expresividades incoherentes, procederes injustificados en ambos casos.

La valoración positiva del gusto (el agrado), no pudiéndose justificar desde el *creer-evidenciar*, se muestra como un parámetro de rasgo psicologista, y aunque es particular, puede ser compartido por grupos de individuos. En tanto es particular, la adecuación se da con respecto a la casuística específica de cada oyente, mientras que el *valorar* tocar bien-mal es genérica, ya que depende de la adecuación entre los fenómenos sonoros y la partitura, quedando la casuística particular de cada oyente segregada en la operación.

Ahora bien, al afirmar que no podemos justificar desde el *creer* el *valorar* positivo del gusto, nos encontramos en una contradicción con Celibidache, quien tomando las palabras de Schiller afirma que la verdad - creencia basada en la evidencia- sostiene la belleza –valoración positiva del gusto-: «Muy pronto abandoné la idea de belleza. El arte es bello. Sin belleza no haríamos arte. Pero la belleza no es el objetivo. Es ... el cebo. Sin belleza, no podríamos superarlo. Pero como dijo Schiller, “aquellos que encuentra la belleza se darán cuenta algún día que detrás de la belleza subyace la verdad”. ¿Qué es la verdad? No puedes usar la razón para definirla. Pero puedes vivirla»²⁸.

Partiendo de que la verdad es un grado de certeza y por lo tanto refiere al *creer*, y teniendo en cuenta que Celibidache reconoce que no nos podemos valer de la razón para definir lo que es la verdad, situando la verdad como soporte de la belleza, deja patente la problemática que existe entre el componente de creencia y el gusto. Parece que Celebidache, desde la fenomenología, es consciente de que la belleza no se puede sustentar en el *creer*, el cual depende de la razón. Siendo así, la razón sería la guía del proceso tentativo del *creer*, que daría como resultado el grado de certeza (o de verdad). No obstante, Celibidache le niega a la razón ese proceder y de esta manera, desligando la verdad de la razón, parece que no está justificando el gusto –la belleza– desde el *creer*. Pero observaremos que es un artificio pues, como hemos visto, la verdad, en tanto grado de certeza, es inmanente a la corriente tentativa del *creer*.

III. La problemática de la apreciación musical en la evaluación académica

El principal componente de la obra en-tanto-encontrada (oída) es de carácter valorativo, lo que nos puede llevar a afirmar que lo que escuchamos nos gusta o bien que nos parece bueno. La distinción, aún sutil, es de envergadura: valorar la obra en el marco educativo desde uno u otro punto de vista parece que podría arrojar resultados académicos diferentes. Siendo así, podríamos afirmar que existe una problemática en la relación entre la apreciación de la obra musical y la valoración académica, la cual merece nuestra atención.

²⁸ Celibidache: *you don't do anything, you let it evolve (Subt Esp)* (Germany: Arthaus Musik, 1992), sec. 3:17-3:55, <https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk>.

Como ya se ha comentado, no siempre lo que nos puede parecer bien además nos gusta, ni lo que nos gusta lo reconocemos siempre como algo bueno: podría gustarnos un refresco azucarado y reconocer que no es un alimento bueno y, al contrario, podríamos afirmar que un alimento no nos gusta, pero a la luz de estudios realizados reconocer que es saludable, y por lo tanto bueno. Esta situación se da porque las características del componente valorativo pueden ser *intrínsecas*, cuando se valoran propiedades internas al objeto encontrado, o *extrínsecas*, cuando se valora en función de otros parámetros afectados por el objeto encontrado. En el ámbito de la música podemos encontrar ejemplos de esta índole: puede ocurrir que a algunos músicos les guste escuchar un concierto determinado, de manera que la música-en-tanto-escuchada tenga un valor intrínseco positivo, pero que no lo tengan en su repertorio por ser excesivamente complicado, lo que tendría un valor extrínseco negativo, ya que este valor no refiere a la obra propiamente, sino a la influencia que ésta ejerce sobre otros aspectos.

También hemos propuesto que puede darse el caso en el que se valore positivamente ciertas características encontradas desde el *creer*, concluyéndose que la obra está bien tocada o que el músico toca bien, pero que, a su vez, no sea completamente de nuestro agrado, o, dicho de otra manera, que desde la intentividad del gusto nos resulte indiferente o no grata. Si comparamos las dos casuísticas, obras bien tocadas pero no valoradas positivamente desde el gusto y los conciertos en los que encontramos los dos tipos de características de *valor*, extrínsecas e intrínsecas, encontramos una clara distinción: en el ejemplo de los conciertos difíciles observaremos, desde el análisis noemático, valores intrínsecos positivos al valorar la obra-en-cuanto-escuchada y valores extrínsecos negativos al valorar la influencia que la obra tendría en cuanto a esfuerzo y dedicación; pero cuando decimos que una obra aun estando bien tocada no nos agrada o nos resulta insulsa o indiferente, las características de *valor* son *intrínsecas*. Ahora bien, respecto a esta última situación, que refiere a los valores intrínsecos, se puede generar alguna confusión, pues se podría decir que una cierta obra no gusta porque nos recuerda situaciones negativas, y en tal caso la característica de *valor* sería extrínseca. Pero en ese caso, lo que se intentiva desde el *creer* y posteriormente desde el *valorar* no son las relaciones que se dan en la inmanencia de la obra entre sonidos o entre las morfologías sonoras—componentes de creencia intrínsecos que serían los que nos llevarían a sus cualidades estéticas o técnicas—, sino que se intentiva la adecuación entre las morfologías de la obra que se escucha y aquellas que nos recuerda el acontecimiento traumático.

La problemática entre el *valorar* y el *creer* cobra un interés central en la valoración del músico que es examinado y calificado. Podría parecer que calificar fuese relativo al *valorar*, pero observaremos que calificar es un *hacer* y por lo tanto pertenece al componente *volitivo*. La calificación se justifica en la valoración: si una pregunta está bien respondida —evidenciado desde el *creer*— se valorará la respuesta totalmente positiva, lo que justificará que obtenga la máxima calificación posible; si la respuesta es parcialmente correcta (certeza), se

valorará parcialmente positiva, lo que justificará que al calificar la respuesta no obtenga la máxima calificación.

Parece oportuno recordar, a la vista de los análisis expuestos, la necesidad de suspender nuestros juicios valorativos que no pueden ser justificados desde el *creer*, al no poder establecerse las características que, evidenciadas en la escucha, justificarían su valor. Debemos considerar centrar la valoración sobre los elementos que pueden ser identificados y encontrados desde la intencionalidad dóxica y que cumplen con la adecuación: por una parte la fidelidad al texto, cuya adecuación se establece entre lo que suena y la partitura; y por otra, aquellas características que se relacionan con la existencia de una expresividad coherente con la partitura, lo que conlleva la necesidad de determinar cuáles son los recursos sonoros que inciden en la expresividad, así como la manera de ser expuestos. Si se evidenciasen al escuchar la obra, se podrá justificar la existencia de expresividad coherente.

Como ya se sugirió anteriormente, se observará que la expresividad se relaciona, en cierta forma, con la inadecuación con respecto a la literalidad, puesto que se trata de fenómenos sonoros que no están detallados en la partitura, de ahí que sea necesario precisar que sea coherente (la expresividad) con el texto, pues de no serlo, la propia expresividad incoherente sería absorbida por la inadecuación literal.

Cabe una última puntualización: cuando un jurado o un tribunal tiene que elegir entre diferentes candidatos, ya sea para otorgar un premio o para conceder una matrícula honorífica, la elección del candidato estaría justificada desde el *valorar* el gusto si al valorar aquellas características que pueden ser evidenciadas en la escucha fuesen positivas en todos los candidatos. Es decir, si todos han tocado bien, se justifica que aquel que más guste alcance el reconocimiento. Desde el análisis noético observamos que lo que se justifica en este caso es el componente volitivo, la acción o determinación de darle el reconocimiento a un candidato concreto; y correlativamente, desde el análisis noemático, se justifica el resultado. Pero en ningún caso la valoración positiva del gusto sobre ese candidato con respecto a los demás se puede justificar desde el *creer*. Por lo tanto, como analizó Embree, solo la decisión final está rigurosamente justificada (el componente *querer*) cuando se motiva en el *valorar* y éste se fundamenta y se motiva en el *creer*, cuestión esta última que no sucede en el ejemplo expuesto.

Conclusión

La valoración es el componente de posicionalidad que destaca en la intencionalidad de la obra artística y correlativamente en el músico. A partir de esta intencionalidad se dice si una obra nos parece buena o mala, si el músico es bueno o malo o si lo escuchado nos gusta o no nos gusta.

Por otra parte, hay elementos que se evidencian en la escucha, los cuales hacen referencia a los signos que encontramos en la partitura, de maneja que estimar como certero lo que se oye puede sustentarse en la adecuación entre la partitura y lo que se escucha. Esta adecuación, si bien es necesaria, no agota el concepto «tocar bien», ya que existen otros elementos captados en la escucha que se

encuadran en lo que denominamos expresividad, que corresponder a la actividad poética del músico. Pero la adecuación de la expresividad no puede ser comprobada con la partitura, ya que, aunque se debe de constituir a partir de ésta, no se especifica en ella.

Así como en la vida cotidiana la intentividad valorativa de la obra escuchada se puede orientar hacia el gusto, en el ámbito de la valoración académica debemos abstraerla.

Retomando la premisa de Embree, «si el querer se funda sobre dicho valorar, está justificado hasta cierto punto. Si ese valorar se funda en y es motivado por el *creer*, el querer está más profundamente justificado»²⁹, formulamos los siguientes postulados:

- La valoración de un músico y de la obra-en cuanto-escuchada se realiza a partir de la intentividad de dos factores: la fidelidad al texto y la expresividad.
- Dado que el calificar se justifica debidamente cuando se fundamenta a partir del *valorar*, siempre que éste se motive en el *creer*, deberemos poder comprobar la adecuación de cada uno de los dos factores:
 - o La fidelidad al texto se «creerá» cierta cuando se compruebe a través del oír la adecuación entre lo que se escucha y la partitura.
 - o Pero la expresividad, en tanto no se explicita en el texto, necesita de una teoría a partir de la cual se pueda establecer la adecuación entre ésta y lo que se escucha. En ausencia de esta teoría tendremos que evitar valorar académicamente desde el gusto, por la imposibilidad de justificarlo. Advertiremos que se nos limita la propia valoración artística puesto que, si la expresividad es una característica fundamental en la intentividad artística, no habiendo una referencia reconocida a partir de la cual se podría comprobar su adecuación, no hay justificación posible para la ponderación, pudiéndose justificar únicamente si hay expresividad coherente o no.

Como hemos visto, la intentividad del gusto solo podría justificar el componente volitivo de calificar —si la calificación tiene un valor positivo— en un caso: cuando hay que tomar una decisión (actuar-componente volitivo) y en la valoración interviene la comparación entre músicos, de manera que si todos son captados positivamente con relación a las características que se comprueban desde la adecuación, mostrándose una expresividad coherente, se justificaría, solo en parte, que la decisión se determinase a partir de la valoración del gusto. En ningún caso se podrá justificar la valoración bien tocado/mal tocado a partir de la valoración del gusto.

²⁹ Embree, 2010, p. 193.

Bibliografía

- Ansermet, E. (1989). *Les Fondements de la Musique Dans la Conscience Humaine et Autres Ecrits*. Bouquinis. Paris: Robert Laffont.
- Celibidache, S. (2019). *Fenomenología de la Música: Una Presentación*. (R. Sciammarella, Trans.). Buenos Aires: Melos.
- Celibidache: you don't do anything, you let it evolve (Subt Esp). (1992). [Film]. Germany: Arthaus Musik.
<https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk>.
- Embree, L. (2010). *Ambiente, Tecnología y Justificación*. (L. R. Rabanaque, Trans.). Bucharest: Zeta Books.
- Embree, L. (2018). Análisis Reflexivo y Organización Institucional de la Fenomenología. In Memoriam. *Investigaciones Fenomenológicas* [Monográfico]. *Revista de la Sociedad Española de Fenomenología*, (7).
- Embree, L. (2017). *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*. (L. R. Rabanaque, Trans.). 20 ed. Bucharest: Zeta Books.
- Embree, L. (2007). *Fenomenología Continuada. Contribuciones al análisis reflexivo de la cultura*. (C. Martínez et al., Trans.). Fenomenológica 7. México: Jitanjáfora Morelia. Red Utopía.
- Embree, L. (2012). *¿Se puede aprender a hacer fenomenología?* (L. R. Rabanaque, Trans.). Florida: Florida Atlantic University.
<http://www.reflectiveanalysis.net>.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Ed. Digital. Barcelona: Herder Editorial. <https://es.scribd.com/read/351482229/La-idea-de-la-fenomenologia>.
- Morán, D. (2011). *Introducción a la fenomenología*. Autores, textos y temas: Filosofía. México: Anthropos.
- San Martín Sala, J. (2002). *La Estructura del Método Fenomenológico*. Aula Abierta. Madrid: UNED.
https://www2.uned.es/dpto_fim/profesores/JSM/RepositorioCV_JSM/Libros/5_21Laestructuradelmetodofenomenologico.pdf.
- Vargas Guillen, G. (2018). El análisis reflexivo y el método fenomenológico. Contribución a la detranscendentalización de la fenomenología. *Investigaciones Fenomenológicas* [Monográfico]. *Revista de la Sociedad Española de Fenomenología*, (7), 237-256.