



ALEX FERNANDO CAMACHO SANTAMARÍA

**LA EXPERIENCIA MUSICAL DESDE LA *FENOMENOLOGÍA DE LA
PERCEPCIÓN* DE MAURICE MERLEAU-PONTY**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 8 de abril de 2022**

**LA EXPERIENCIA MUSICAL DESDE LA *FENOMENOLOGÍA DE LA
PERCEPCIÓN* DE MAURICE MERLEAU-PONTY**

**Trabajo de Grado presentado por Alex Fernando Camacho Santamaría, bajo la
dirección del Profesor Gustavo Gómez Pérez,
como requisito parcial para optar al título de Magíster en Filosofía**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 8 de abril de 2022**

Bogotá, mayo 9 de 2022

Doctor
Luis Fernando Cardona Suárez
Decano
Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá

Estimado Fernando:

Reciba un respetuoso saludo.

Mediante la presente tengo el gusto de presentar ante la Facultad el Trabajo de Grado *La experiencia musical desde la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*, realizado por el estudiante Alex Fernando Camacho Santamaría como requisito parcial para optar al título de Magister en Filosofía.

Alex realizó un cuidadoso trabajo de lectura e interpretación de la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty con el fin de esclarecer su aplicación a la comprensión de la experiencia musical, teniendo en cuenta su articulación con problemas concernientes a la percepción auditiva, la correlación entre lo espacial y lo temporal que se da en la experiencia musical, la expresión musical en contraste con el ámbito de lo lingüístico, la tensión entre lo pre-reflexivo y lo conceptual, y el horizonte social y cultural de la experiencia musical. De acuerdo con esto, Alex intenta mostrar cómo la significación de la experiencia musical deriva del fondo pre-conceptual o pre-temático de la experiencia intencional, y fundamenta sus argumentos en pasajes claves de la obra de Merleau-Ponty.

Considero que el texto de Alex satisface los requisitos que la Facultad ha establecido para un trabajo de grado en este nivel de formación y, por esta razón, lo someto a su consideración para que sea evaluado y, si es el caso, se sustente públicamente de acuerdo con las normas que rigen en la Facultad.

Agradezco su atención.

Atentamente,

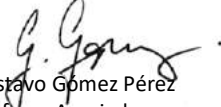

Gustavo Gomez Pérez
Profesor Asociado

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
1. LA PERCEPCIÓN AUDITIVA.....	17
1.1. Nociones fundamentales: Cuerpo, espacio y percepción.....	17
1.1.1. Cuerpo	18
1.1.2. Espacio	24
1.1.3. Percepción	27
1.2. La dimensión espacial sensitiva.....	31
1.3. Sonido y percepción auditiva	39
2. MÚSICA Y PERCEPCIÓN.....	46
2.1. Introducción fenomenológica a los problemas de la experiencia musical	46
2.2. La unidad de los lenguajes	49
2.3. El descentramiento del lenguaje	53
2.4. El tiempo y la percepción auditiva	57
2.5. La música como fenómeno del campo de presencia.....	60
2.6. El artista.....	65
2.7. El pensamiento en la música	70
3. LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD	75
3.1. Percepción, cultura e historia.....	75
3.2. La presencia musical	85
CONCLUSIONES	97
REFERENCIAS.....	101

INTRODUCCIÓN

En el mundo actual estamos muy cerca de la música. Sin embargo, antes de las postrimerías del siglo XVIII, la música, para ser escuchada debía estar asociada a instituciones y momentos muy puntuales. Estos eventos incluían, por ejemplo, los usos de la religión, los usos de la corte o los usos del ámbito popular, cada uno de los cuales elaboraba una comprensión específica sobre la música y su función. Estos procesos culturales, al definir la función estricta de la música, restringían, a su vez, la práctica musical dentro de regímenes muy cerrados, en los cuales los cambios y la innovación requerían de dilatadas discusiones.

La evidente diferencia entre lo señalado y la situación actual, en la cual el cambio manifiesto en el ejercicio de la música es relativamente libre y permanente, tiene que ver, según la tesis de Enrico Fubini (2008, pp. 18-19), con el valor práctico de índole emotiva que parece predominar en la experiencia de la música. Debido a lo anterior, para Fubini (2008, p. 22), mientras la música no logró conciencia de su autonomía artística, se mantuvo subordinada a otros ámbitos sociales, a partir de los cuales se llenaba de contenido su función práctica y emotiva —en lo cual coincide con autores, como Hanslick (1947, pp. 110-111), Blanning (2008, p. 119) o Bonds (2014, p. 12)—. Contenido que, señala Bonds (2014, p. 12), se remitía de manera

principal a un texto cantado, a partir del cual se podían articular conceptos con mediana eficiencia¹.

No obstante, desde finales del s. XVIII, el continuo crecimiento de la autonomía de la música ha propiciado que, a día de hoy, haya relativa libertad de acceso a diversas formas de experiencia musical y a distintas visiones de pensamiento sobre lo musical. Esta evolución confirma, ante todo, la capacidad de adaptación y variedad del valor práctico y emotivo de la música, el cual, a partir de lograr su autonomía como arte, ha dado lugar al tratamiento múltiple de la experiencia musical y del pensamiento musical². Esta somera lectura sobre de la historia del arte musical en Occidente está a la base del interés principal que guía este trabajo, el cual tiene que ver, de manera amplia, con la dificultad del lenguaje verbal y de nuestro pensamiento, para definir y comprender la experiencia directa de la música.

Para delimitar la problemática múltiple en que se desenvuelve la experiencia de la música, recurrimos, de manera principal, a la filosofía fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty expuesta en su libro *Fenomenología de la percepción*. Esta teoría filosófica tiene en el cuerpo y su percepción el fundamento filosófico para describir la existencia fenomenológica del hombre en el mundo. En esta medida, la lectura sobre la experiencia musical a partir de la filosofía de la percepción nos permite dirigir la atención al instante mismo del efecto estético de la música. La música, entonces, se presenta a los sentidos a la manera de una descarga anónima de sonido, cuya experiencia corporal emotiva y enigmática se tiende a recuperar y

¹ Para Fubini (2005, p. 261), la autonomía artística de la música en Occidente fue lograda, principalmente, gracias al desarrollo de la forma sonata en la música instrumental del s. XVIII y del s. XIX. Este avance permitió que el discurso y la sintaxis de la expresión musical no se asociara directamente a la danza, la poesía o al teatro. Sin embargo, dice Fubini (2005, p. 119), la autonomía de la música está precedida de un largo proceso que se inicia, tímidamente, a partir del s. XIV.

² Para el historiador Tim Blanning (2008, pp. 37-38), el favorecimiento que recibió la música, a partir de mediados del siglo XVIII, tuvo que ver de manera importante con la creación de un mercado editorial de masas, por medio del cual se hizo posible la difusión de las publicaciones sobre música. Esta circunstancia fue resultado, a su vez, dice Blanning, de la formación de la esfera pública, cuya consolidación se instaura en orden a factores, como la alfabetización; el crecimiento de las ciudades; los valores urbanos; el auge del consumismo; la comercialización del ocio; el mejoramiento de las comunicaciones y del servicio postal. Estas características propiciaron, dice Blanning, la conformación de un “nuevo tipo de espacio cultural”.

comprender, *a posteriori*, por el pensamiento. Creemos, sin embargo, que esta distancia evidente entre el sentir musical y el lenguaje verbal se atenúa al examinar la experiencia musical a la luz de la percepción fenomenológica, pues esta filosofía tiene en cuenta la existencia prerreflexiva y prelingüística del ser humano como ser-del-mundo, de la cual la música parece abreviar por su naturaleza práctica predominante. Sin embargo, más allá de la idoneidad que pueda englobar un pensamiento filosófico, el tipo de reducción que realiza la filosofía no puede ser nunca completo, pues, como menciona Merleau-Ponty (1993, p. 14): “no hay ningún pensamiento que abarque todo nuestro pensamiento”; aunque, también, añade más adelante: siempre debemos recurrir a la idealidad para poder “conquistar la facticidad”.

La filosofía de la percepción permite, entonces, establecer la existencia de lo prelingüístico y del pensamiento, como elementos de la unidad corporal, cuya expresión diversa es el origen de la variedad cultural de las sociedades. Con el fin de intentar establecer una fértil posibilidad de desarrollo a esta tendencia filosófica, Merleau-Ponty anuncia en el prólogo de la *Fenomenología de la percepción* la necesidad de superar la posición de Descartes y Kant, según la cual, el *yo* no puede declarar la existencia de algo, si antes *yo* “no me sintiera existente en el acto de aprehenderlo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 9). Esta asunción necesaria del sujeto objetivo es llamada “análisis reflexivo” y busca alcanzar, dice el autor francés, el lugar irrecusable de la subjetividad en su búsqueda de verdades universales (Merleau-Ponty, 1993, p. 10). La fenomenología de la percepción, por el contrario, señala Merleau-Ponty, nos convoca a evitar “el dogmatismo del sentido común” y el “dogmatismo de la ciencia” (Merleau-Ponty, 1993, p. 11), pues la consecuencia adversa del análisis reflexivo radica en perder de vista el problema del otro y el problema del mundo que nos presenta la experiencia (Merleau-Ponty, 1993, p. 12).

La filosofía de la percepción debe ser entendida, en cambio, como la posibilidad que funda el análisis reflexivo y como la intención que se expresa en la existencia o, en otras palabras, como la situación de nuestro cuerpo en el mundo. Debido a lo anterior, dice Merleau-Ponty (1993), el método fenomenológico de la

percepción nos impele en su amplitud a “comprender de todas las maneras a la vez”, pues todos los puntos de vista pueden ser verdaderos “a condición de que no los aislemos” y a condición de que vayamos hasta el “núcleo de la significación existencial” de cada perspectiva (Merleau-Ponty, 1993, p. 18). En este sentido, y a manera de una primera síntesis temática, este trabajo quiere implicarse en los problemas de la experiencia musical y en la filosofía de la percepción, en la búsqueda por concebir una mirada filosófica que integre la experiencia y el pensamiento dentro del fenómeno auditivo y musical.

Los pasos que hemos dado hasta acá pueden resumirse de la siguiente manera: en primer lugar, se presentó la idea según la cual el ambivalente proceso histórico, a partir del cual la música gana autonomía tiene como fondo de su compleja realización la dificultad del lenguaje verbal, para asir de manera cabal el fenómeno musical. En segundo lugar, se señaló la posibilidad de apelar a la percepción, como vía de comprensión de los problemas planteados, en la medida en que una filosofía con centro en el cuerpo y el espacio hace posible una filosofía de la música basada en su experiencia directa. Ahora, a partir de estos pilares, en tercer lugar, esta introducción intentará establecer la coherencia terminológica, por medio de la cual se puedan conjuntar los problemas de la música y la filosofía, con el fin de delimitar el problema, la tesis y la justificación de este trabajo. Bajo esta perspectiva, esta indagación se remitirá de manera principal al recorrido histórico de la estética de la música en Occidente.

Enrico Fubini (2008, p. 44), en el libro, *Estética de la música*, expone la forma en que la autonomía de la música se desarrolló desde finales del siglo XVIII. A partir de aquella época, dice el autor, la música se constituye como un arte independiente, con identidad disciplinar y artística, y cada vez menos subordinada a otras esferas del conocimiento o la realidad. La música, dice Fubini (para lo cual adopta la división de las músicas de Boecio), pasó de ser, en un corto tiempo, principalmente, una música *mundana* o teórica, para ser, luego, una música *humana* o práctica: la primera, ligada a las “esferas celestes” y, la segunda, ligada a los hombres y los instrumentos. Si retornamos a la situación actual, es claro que la música en su

difusión y complejidad está dirigida en su autonomía y funciones por el ámbito práctico de la música *humana*, pero su tardía eclosión disciplinar, respecto a otras artes dentro del mundo de la cultura occidental, es la muestra, como ya dijimos, de la ambigüedad que se asienta en la música para definir su objeto o para denotar su sentido. Fubini (2008) expresa esta indeterminación histórica cuando concluye, en relación con la música, que:

(...) más allá de cualquier lenguaje musical históricamente constituido, hay una especie de *ur*-lenguaje, o lenguaje originario, que basa su eficacia precisamente sobre este valor prelingüístico y, quizá todavía más, preartístico que está, no obstante, siempre presente en toda obra musical y tiene como su referente a aquellos elementos instintivos, oscuros, difícilmente analizables, quizá *universales*, precisamente por su carácter no lingüístico y no mediado, presentes en la naturaleza humana (p. 51).

La opacidad reflexiva de la experiencia musical que se muestra en el pasaje, permite entrever los límites amplios en los que se realiza y piensa la música, a través de la historia de Occidente³. Para Fubini (2008, pp. 18-19), como ya se esbozó, el sentido práctico que prevalece en la música desde la antigüedad, ha hecho posible que la utilidad de la música no haya sido específica o teórica. Por este motivo, antes de su desarrollo autónomo como arte, la música era considerada simplemente un oficio (Fubini, 2008, p. 21). Sin embargo, tras ganar autonomía, la música asciende en la jerarquía de las artes y llega a situarse en el Romanticismo, en el primer lugar, en razón a las capacidades espirituales y filosóficas que se le atribuyeron (Fubini, 2005, p. 285).

En la segunda mitad del s. XIX, la brecha generada por la autonomía musical llega a desplazar, incluso, la importancia filosófica y estética que se le había concedido a la música en el Romanticismo. En esta época, tendencias de pensamiento, como la de Eduard Hanslick, en su ensayo, *De lo bello en música*, reclaman que no se asocie más la música a algún *contenido* específico; a cometidos de unidad dentro las artes; o a la belleza, entendida esta última como categoría

³ En principio, señala Fubini (2008, p. 27), la dinámica histórica de la experiencia musical puede extrapolarse a otras culturas o épocas, a partir de la función que la música pueda desempeñar en cada sociedad.

sentimental del espíritu (Fubini, 2005, p. 345). En sustitución de lo anterior, la perspectiva positivista de Hanslick propone que la música debe ser valorada, en razón a sus propias capacidades formales para generar belleza, razón por la cual, concluye este autor, la música debe acercarse a las ciencias naturales si quiere dar razón de su belleza (Fubini, 2005, p. 346).

Hemos realizado este pequeño recorrido histórico de la autonomía musical, para apelar a la relativa claridad que promueven las categorías de *forma* y *contenido* en la música, a partir de su uso en Hanslick y en autores posteriores. El sentido operativo que nos brindan estos conceptos nos dará la posibilidad de asociarlos a los términos bajo los cuales se enunciará la problemática, la tesis y la justificación de este trabajo. En principio, Hanslick (1947, p. 144-145) señala sobre su posición acerca de la distinción entre la forma y el contenido en la música, que si todo contenido debe ser llevado a palabras, no puede hallarse, entonces, un contenido definido en la experiencia musical, razón por la cual, la música, en este sentido, no tiene contenido. A raíz de esta opacidad reflexiva, Hanslick (1947, p. 140) concluye que en la música la forma y el contenido están confundidos en una “oscura unidad indivisible”: una particularidad de la música que, dice el autor, hace a la música contrastar de manera pronunciada con las artes plásticas y las letras. En último término, la caracterización de lo musical realizada por el autor austriaco le lleva señalar que lo formal en la música se corresponde con la música experimentada, porque lo “específicamente musical” son las “formaciones sonoras concretas”, ya que allí radica el “contenido espiritual de la composición” (Hanslick, 1947, p. 107).

Otro punto de vista filosófico que también nos aporta en relación con el problema de la forma y contenido en la música es el del fenomenólogo Roman Ingarden en su libro *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Para el autor polaco, la controversia en la música en torno a la distinción entre forma y contenido se remonta a los griegos, siendo difícil establecer lo que realmente quiera indicarse cada vez que en la historia de la estética musical se alude a estos apartados (Ingarden, 1986, pp. 108-110). Para Ingarden (1986, p. 83), la forma y el contenido remiten a una unidad en que se funden, primero, el “valor sonoro” (*Sounding Element*) y,

segundo, el “valor no sonoro” (*Nonsounding Element*) que acompaña necesariamente a la música. Estos factores promueven, a su vez, el valor estético o intencional de la música, aunque, apunta el autor, siempre se deba apelar como base última de lo musical, al valor formal o material de la obra (Ingarden, 1986, pp. 114-115). Bajo esta concepción, solo en la época de su creación una obra musical presenta el mayor sentido o conjunción entre la forma y el contenido, pues, para toda otra época, señala Ingarden (1986, pp. 58-60), la apropiación no sonora de los contenidos de la obra remitirá a nuevas perspectivas de lectura, a partir de su valor formal. En el mismo sentido, continúa el autor, los procesos tecnológicos de constitución formal de la música desempeñan un papel preponderante, en lo que tiene que ver con la distinción entre forma y contenido, pues, por ejemplo, la partitura, la improvisación o la grabación representan distintas variedades “existencialmente potenciales” de la forma musical, —cada una de ellas con sus límites—, a partir de las cuales se constituye todo un contexto de experiencia musical (Ingarden, 1986 p. 116-117)⁴.

Ahora bien, luego de haber establecido el fondo teórico, podemos unificar la problemática que nos guía —en relación con lograr una aproximación terminológica adecuada para el planteamiento de nuestra investigación—: en primer lugar, puede afirmarse que el valor formal de la música se adhiere, según la calidad de su acontecimiento, a distintos contenidos, sentidos o reflexiones. Estos contenidos, como vimos, pueden modularse a lo largo del recorrido histórico que realizan los

⁴ Para autores como Bowman (1998, p. 136) o Arango y Roncallo-Dow (2020), el formalismo musical que surge con Hanslick es posible en razón a que se nutre de la diversidad explicativa, importancia y autonomía que la música ha llegado a adquirir a comienzos del siglo XX. La perspectiva fenomenológica, por su parte, señalan los autores, constituye otro posible flanco de abordaje de lo musical en el s. XX, cuyo interés por el contexto, ha “privilegiado el entendimiento de la música como experiencia” (Arango y Roncallo-Dow, 2020, p. 157). Para Arango y Roncallo-Dow (2020, p. 158), por una parte, la vía racional y formalista se ha preocupado por resolver la ambivalencia a la base de la comprensión musical, manteniendo para ello la tradición que desde los griegos fomenta una idea racional de la música; la fenomenología, por otra parte, quiere tramitar esta ambivalencia asimilando la rígida categorización que continúa presente en el análisis formal, y que “impide asir todas las formas de música que existen en la actualidad”. La fenomenología, concluyen los autores, reconoce el valor formal de la composición, “pero es en el marco de la experiencia musical, que esta adquiere, no ya significado, sino sentido” (Arango y Roncallo-Dow, 2020, p. 164). Es en esta dirección que asumimos la forma y el contenido en este trabajo: entendiendo el contenido como una elucidación necesaria, pero variable, dentro de la descripción fenomenológica de la experiencia musical formal.

estilos musicales o las obras. En segundo lugar, la diversidad práctica y de pensamiento que hace posible lo anterior, ha configurado un panorama estético e histórico de la música, que Fubini (2008, p. 22), en el mismo sentido, califica como un “laberinto de reflexiones”, en el cual puede uno perderse con facilidad. Fubini (2008, p. 32) manifiesta, además, desde su especialidad, que la diversidad reflexiva de lo musical se remite a aspectos específicos y complejos del arte musical, como pueden ser, por ejemplo, lo efímero de la experiencia musical y las dificultades de su notación, además de las actividades accesorias relacionadas con la experiencia musical de cada época, como lo pueden ser el gusto, el estilo y los medios de ejecución musical (Fubini, 2008, p. 26).

Como síntesis de lo expuesto, la experiencia musical puede describirse como un arte de difícil aprehensión racional, pero de gran valía afectiva, que se aboca a una difícil demarcación reflexiva en relación con su forma y su contenido. A partir de esta descripción, proponemos, entonces, que la experiencia directa del sonido y de la música se sitúan de forma cercana al momento o estrato prelingüístico o preobjetivo de la percepción en el mundo (tal como metafóricamente concluía Fubini). Presentamos, por tanto, la hipótesis sobre la importancia del estrato prerreflexivo de la percepción, en la constitución de la forma y el contenido en la experiencia sonora y musical.

Esta hipótesis puede sustentarse, a su vez, en la exposición que realiza Merleau-Ponty sobre la forma y el contenido, en relación con la percepción visual. En la visión, dice Merleau-Ponty, la forma y el contenido se conjugan en un juego dialéctico que impulsa su función consciente:

La forma se integra el contenido hasta el punto de aparecer, éste, como simple modo de la misma, y las preparaciones históricas del pensamiento como una treta de la Razón disfrazada de Naturaleza —pero, recíprocamente, hasta en su sublimación intelectual el contenido sigue siendo como una contingencia radical, como el primer establecimiento, o como la fundación del conocimiento y de la acción, como la primera captación del ser o del valor del cual el conocimiento y la acción nunca habrán terminado de agotar la riqueza concreta y del cual renovaran en todas partes el método espontáneo (Merleau-Ponty, 1993, p. 144).

En la experiencia del sonido y la música, tal como en el fenómeno de *ver*, la discusión sobre forma y contenido se deriva hacia una similar indistinción sobre la razón de su posibilidad. No obstante, la música, al ser un arte, no puede compararse directamente con la percepción del ver. Pero, al preguntarnos por la percepción en su faceta auditiva —como se intentará exponer en este texto—, se puede concluir que en la audición, de la misma manera que en la visión, existe una integración de la forma y el contenido en la percepción, de la cual, a su vez, abrevia la música, a partir de la condición principalmente prerreflexiva de la audición. En la música, entonces, la ambigüedad auditiva se presenta complejizada (lo que constituye su diferencia frente a otras artes), a partir de la manera en que se combinan, primero, el efecto de la forma en la percepción auditiva (de menor carga figurativa o reflexiva), y, segundo, por la debilidad y variedad presente en el contenido o definición objetiva que se da como resultado de la reflexión.

Podemos declarar, por tanto, que una filosofía de la música basada en la percepción hace posible reconocer la unidad de forma y contenido presente en la experiencia musical, aun en medio de la condición principalmente prelingüística y preobjetiva de la percepción auditiva. Condición, la anterior, que permite que se haga posible en la experiencia de la música la sinergia con otros lenguajes o la creación de lógicas de tipo artístico con base en la temporalidad. El fondo de silencio del que surge la música, y que Fubini (2008, p. 53) denomina el estado inicial de improvisación, es el origen de la percepción musical y el impulso que se arroja con los contenidos de la cultura y la historia.

Llegados a este punto, podemos decir que hemos delimitado el problema que fundamenta la tesis general y la justificación de este trabajo. En primer lugar, el problema tiene que ver con las dificultades que existen en la ciencia y el sentido común, para desentrañar la experiencia directa de la música, a partir de las palabras o el pensamiento del análisis reflexivo. En segundo lugar, la tesis de este trabajo tiene que ver con concebir una aproximación fenomenológica para la experiencia auditiva y el arte musical que tenga como origen la unidad de la forma y el contenido de la música en la percepción prerreflexiva. En tercer lugar, esta tesis se justifica, pues

permite la profundización y actualización del análisis reflexivo en relación con la música, a partir del cual hacer manifiesta la dificultad, sutileza y parcialidad que permanece presente en el juicio sobre la experiencia musical. Bajo este orden de ideas, la música, desde nuestra propuesta, aunque no puede ser definida, sí puede ser descrita por una filosofía de la música que asuma su capacidad para recabar en la estructura aproximada de cada contexto de experiencia musical, y que, por tanto, se puede disponer desde la prudencia que concita la indeterminación y autonomía del fenómeno musical en nuestra percepción y dentro de la cultura y la historia.

Esta perspectiva de comprensión de lo musical puede ser avistada en un comentario sobre la música presente en la obra de Merleau-Ponty; nos referimos a un pasaje de su obra *El ojo y el espíritu*, en el cual se realiza la comparación entre la experiencia del pintor, la del filósofo, la del escritor y la del músico. El autor hace esta relación, a fin de demostrar la posibilidad especial del pintor, para situarse viendo el mundo sin que se desarticule el cuerpo y el pensamiento:

Pues bien, el arte y especialmente la pintura abrevan en esa napa primaria, con la que nada quiere saber el activismo. Todavía los pintores son los únicos que pueden hacerlo con toda inocencia. Al escritor, al filósofo, se les pide consejo u opinión, no se admite que tengan el mundo en suspenso, se quiere que tomen posición, no pueden declinar las responsabilidades del hombre que habla. A la inversa, la música está en demasía de este lado del mundo y de lo designable para figurar otra cosa que las depuraciones del Ser, su flujo y reflujo, su crecimiento, sus rupturas, sus torbellinos. Sólo el pintor tiene derecho de mirar todas las cosas sin algún deber de apreciación. Se diría que para él las palabras de orden del conocimiento y de la acción pierden su virtud. Los regímenes que declaman contra la pintura “degenerada” destruyen raramente los cuadros: los esconden y hay allí un “nunca se sabe” que es casi un reconocimiento; el reproche de evasión se dirige pocas veces a un pintor (Merleau-Ponty, 1985, p. 12).

Por este pasaje intuimos, en primer lugar, el lugar propio y combinado que ocupan los distintos desarrollos de la percepción en el cuerpo humano. En el caso del sonido y la experiencia de la música, reconocemos en lo escrito la situación voluble y rebozada de opacidad reflexiva, en relación con la asociación entre la forma y el contenido. Por esta razón, Merleau-Ponty sitúa el efecto formal de la música en las

“depuraciones del Ser”, lo cual puede ser entendido, en este caso, como la intención anímica del espíritu, que puede ser abrazada a partir del arte musical, en su fuerza e importancia para el cuerpo⁵.

El trabajo que proponemos desarrolla la estructura fenomenológica perceptiva de lo musical, a partir de tres secciones. En el primer capítulo se realiza, en primera instancia, una exposición de la teoría de la percepción desarrollada en la *Fenomenología de la percepción*, a partir de su indagación sobre la estructura del cuerpo perceptivo en su encuentro con el mundo. Esta demarcación filosófica nos permite sustentar, luego, en segunda instancia, la propuesta que realizamos en este capítulo sobre la fenomenología perceptiva del campo sonoro y auditivo del cuerpo.

En el segundo capítulo se propone la exposición teórica sobre la estructura fenomenológica de la experiencia musical, tomando como insumo la exposición realizada en el primer capítulo, sobre la fenomenología de la percepción auditiva. Este capítulo tratará, en primer lugar, la diversidad perceptiva del cuerpo y sus campos perceptivos y, en segundo lugar, la derivación de esta diversidad perceptiva hacia los distintos lenguajes, como lo pueden ser el lenguaje verbal, la escritura, la música, etc.; también se tratarán los siguientes problemas de la música, en relación con la obra de Merleau-Ponty: el problema del tiempo en la experiencia musical, el

⁵ Si bien el pasaje citado es adecuado a nuestra exposición, debe tenerse en cuenta, como lo menciona Martín Jay (2007, p. 239), en su texto *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, que en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” y, sobre todo, en *El ojo y el espíritu* Merleau-Ponty tiende a privilegiar la visión del pintor, en contra de los sentidos que prevalecen en la escritura o la música. Esto se distancia del cometido general de la *Fenomenología de la percepción*, obra en la cual, dice Jay (2007, p. 236), se aboga por equiparar los demás sentidos a la visión. Sobre esta aclaración, debe mencionarse, en primer lugar, que en el trabajo que proponemos no se puede desarrollar con detalle la comprensión de la evolución de la obra de Merleau-Ponty. En segundo lugar, en relación con los desencuentros que este cambio de pensamiento en las ideas del autor puede representar para la idea general de este texto, señalamos, por una parte, que la tesis sobre la música que proponemos se basa, principalmente, en la concepción relativa a la equiparación de los sentidos de la percepción que se formula en la *Fenomenología de la percepción*; y, por otra parte, que se intentará tener en cuenta la presencia de las ambigüedades señaladas al momento de usar otros textos de Merleau-Ponty. Esta disposición funda, por ende, el sentido en que se asume el pasaje que llama a esta nota, pues, aun cuando puede inferirse del pasaje la incapacidad de la música para evocar la experiencia primordial del pintor, se señala, al mismo tiempo, la calidad muda de los significados musicales, cuyas problemáticas son las que queremos tratar acá.

problema del artista en la experiencia musical y, por último, el problema del pensamiento en la experiencia musical.

En el tercer capítulo se intenta comprender, en última instancia, el aporte de la cultura al fenómeno perceptivo musical y la proyección del mismo en la historia. Para este cometido, se retoma, en primer lugar, la estructura propuesta en el segundo capítulo, sobre la fenomenología de la experiencia musical y, en segundo lugar, se acude al texto de Merleau-Ponty “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, incluido en el libro *Signos*.

El texto que presentamos se inserta temáticamente en las discusiones realizadas sobre filosofía de la música a lo largo de la historia, pero tiene en cuenta, especialmente, el pensamiento sobre música que insta a comprender el fenómeno musical, a partir de la experiencia y el disfrute de la música que puede ser evidenciado en las personas y los grupos. En esta medida, se apela de forma directa, o como parte de la investigación, al trabajo de filósofos, como Platón, Aristóteles, Aristóxeno, Edmund Husserl, Roman Ingarden, Don Ihde, Enrico Fubini, Thomas Clifton, Edward Lippman, Eduard Hanslick, Wayne Bowman, entre otros, quienes, desde la amplitud que desborda el problema de la reflexión sobre música, apelan, sin embargo, a conjuntar en la experiencia musical los distintos elementos por los cuales el fenómeno musical se ha hecho valioso para la humanidad desde tiempos muy remotos.

1. LA PERCEPCIÓN AUDITIVA

1.1. Nociones fundamentales: Cuerpo, espacio y percepción

Este capítulo desarrolla la primera etapa del trabajo que denominamos *La experiencia musical desde la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*. La tesis principal del capítulo es que el espacio es la condición fundamental del fenómeno auditivo y musical, aun cuando esta aseveración vaya en contra del sentido común que asume, en cambio, lo temporal, como propiedad principal de los fenómenos sonoros⁶. Para sustentar esta observación, se apela a la fenomenología de

⁶ Para Merleau-Ponty (1993, p. 28), el sentido común “delimita lo sensible por medio de las condiciones objetivas de que depende”; las condiciones objetivas, a su vez, tal como se verá en este capítulo, surgen de asumir la sensación (por ejemplo, la sensación del color rojo o la sensación de los distintos sonidos) como “impresiones puras”. Merleau-Ponty (1993, p. 26) “renuncia” a esta comprensión, pues manifiesta que la sensación —a partir de la cualidad que la delimita—: “no es un elemento de la conciencia, es una propiedad del objeto” que se capta por la percepción. Bajo esta lectura, puede deducirse, entonces, el carácter temporal con el cual el sentido común recoge el fenómeno sonoro, ya que sus sensaciones tienden a configurarse objetivamente, a partir del tiempo fenoménico y bajo una aparente inmaterialidad espacial (entre otras facetas). Debe tenerse en cuenta que, a partir del siglo XVII, el problema del tiempo en la música ha tenido un desarrollo variado. Lewis Rowell (1996, p. 128) señala, en este sentido, que desde Kant hasta Bergson, la relación entre ideas y música es muy cercana, ya que, a partir de esta época, las ideas del tiempo y el espacio dejan de ser, como en la Ilustración, “coordinadas naturales del universo físico”, para pasar a ser, en el caso del tiempo, algo interior y “mentalizado —una propiedad de la mente, no del mundo—”. Arturo García (2018, p. 198) dice sobre el mismo tema, que la noción de tiempo en el arte musical surge, por primera vez, tras el giro crítico de Kant, y posteriormente se mantiene, dice García, en autores, como Hegel, Schelling, Schopenhauer o Henry Bergson, en los cuales el desarrollo filosófico del tiempo, entendido como interno al sujeto y cercano a la música se desarrolla de diversas formas. Para Bergson, por ejemplo, “el tiempo concreto es duración vivida, irreversible y nuevo a cada instante”, por lo cual, “coincide con el tiempo musical” (García, 2018, p. 209). En el caso de Bergson, sus ideas sobre el

Merleau-Ponty, cuya premisa principal prioriza la percepción entendida como espacio primordial y origen de toda forma de expresión humana, incluida la música.

El argumento de la primera parte del capítulo se dirigirá, en primer lugar, a señalar los rudimentos necesarios de la fenomenología perceptiva, con los cuales conformar el modelo filosófico que nos permita describir la percepción de tipo auditiva y musical. Los conceptos fundamentales de *cuerpo*, *espacio* y *percepción* se tratan en esta sección. En segundo lugar, este capítulo abordará la descripción del proceso de percepción, a partir de observar la articulación del cuerpo dentro del mundo. El objetivo de esta sección incluye, por tanto, tratar características de la percepción, como la orientación, la profundidad y las constancias perceptivas. Por último, en tercer lugar, a partir de la información recabada, el capítulo cierra con la exposición de los parámetros que definen el modelo filosófico, en torno a los cuales se distingue el hecho auditivo al interior del conjunto sensorial humano.

1.1.1. Cuerpo

Esta sección del capítulo comenzará estableciendo los cuestionamientos que llevaron a Merleau-Ponty hacia la idea del cuerpo fenomenológico. Luego de esta justificación se realiza a continuación una exploración sobre de la idea de cuerpo espacial como instancia propedéutica fundamental para el desarrollo perceptivo.

Merleau-Ponty inicia la *Fenomenología de la percepción* desarrollando una crítica de la idea de sensación, en relación con la idea de percepción. Para el autor, la sensación es una noción asociada a la labor reflexiva y no representa la experiencia en movimiento o “ambigüedad” que se hace posible por la percepción (Merleau-Ponty, 1993, p. 33). La sensación, señala Merleau-Ponty (1993, p. 26), es una reducción a la “impresión pura” que se ha introducido para favorecer el “objeto

tiempo como “duración” han sido muy influyentes en la música, la musicología y la filosofía de la música del s. XX (García, 2018, p. 210). En el segundo capítulo de este texto será tratado el tema del tiempo de manera puntual.

percibido”, en contra de la experiencia perceptiva. La percepción, por el contrario, señala el autor, demuestra que una sensación solo podría ser posible en medio de un “campo”; campo, en el cual, a su vez, la “estructura de la percepción efectiva” es la única vía a la comprensión de la percepción. En últimas, señala Merleau-Ponty (1993, p. 26), es por la naturaleza móvil de la experiencia que puede inferirse la imposibilidad para hallar la sensación. No obstante, señala el autor, la tendencia a hacer objetiva la sensación ha promovido una equivocación que se decanta en dos posibilidades: en primer lugar, en considerar la sensación como un “elemento de la conciencia” (idealismo) y, en segundo lugar, en asumir la sensación como proveniente de un objeto pleno y determinado (empirismo) (Merleau-Ponty, 1993, p. 27).

La sensación, al final, es posible, para Merleau-Ponty (1993), por nuestra condición humana, pues, “nos es preciso reconocer lo indeterminado como un fenómeno positivo” (p. 28). El autor pone como ejemplo de esta tendencia a la objetividad, el proceso de madurez perceptiva en los infantes, el cual no es gobernado en su comienzo por la sensación o cualidad, pues la sensibilidad del niño todavía es dispersa y acorde con las posibilidades en movimiento o en conformación continua que sugiere la percepción (Merleau-Ponty, 1993, p. 34). La concreción positiva de la sensación desemboca, a su vez, para Merleau-Ponty (1993, p. 33), en las dificultades de la ciencia psicológica para comprender la percepción, ya que esta ciencia solo puede brindar un “simulacro de subjetividad” sobre la experiencia perceptiva.

Para superar la escisión que opera en la experiencia, a la manera de una tendencia hacia lo objetivo, Merleau-Ponty propone al final de la Introducción de la *Fenomenología de la percepción* que se tome, en cambio, el cuerpo espacial como fuente y cauce de acción en el mundo y origen común de lo mental y lo corpóreo. El campo vital que ofrece el cuerpo para la realización conjunta de lo mental y lo corpóreo, y que se sitúa, explica el autor francés, de manera intrincada entre el sujeto irreflejo que no podemos conocer y la imposibilidad del mismo para devenir como solo conciencia (Merleau-Ponty, 1993, p. 83) es llamado, por Merleau-Ponty (1993, p. 74), *campo fenomenal*. Este campo es descrito, a partir de compararlo con una

melodía musical, pues, de la misma manera en que una melodía tiene sentido en su intrínseco interés resolutivo, el cuerpo se dirige a cumplir sus necesidades corporales como ser-del-mundo (Merleau-Ponty, 1993, p. 97). Para Merleau-Ponty, este interés natural o “atención a la vida” que subyace al cuerpo y que atrae para sí el movimiento a la manera de un reflejo vital es la función que hace acopio de la experiencia, a partir de la capacidad perceptiva entendida como conciencia preobjetiva en el ser-del-mundo:

El reflejo, en cuanto se abre al sentido de una situación, y la percepción, en cuanto no plantea desde el principio un objeto de conocimiento y es una intención de nuestro ser total, son las modalidades de una *visión preobjetiva* que es lo que llamamos el ser-del-mundo (Merleau-Ponty, 1993, p. 98)

El ser-del-mundo es, de esta manera, una especie de paradoja inasumible por la conciencia objetiva, en razón a su preobjetividad: nos presentamos el mundo a través de las intenciones prácticas y perceptivas de nuestro cuerpo, pero sin percatarnos, en el fondo, de que ha sido nuestro ser-del-mundo el origen de parte de la objetividad que creemos recibir de las cosas (Merleau-Ponty, 1993, p. 101). Es por esta razón, dice Merleau-Ponty (1993, p. 103), que se presenta en un cuerpo mutilado el síndrome de miembro fantasma, pues el cuerpo del mutilado sigue desplegando sus potencias preobjetivas, sin poder renunciar conscientemente a ellas. Para el autor, en síntesis, el organismo en su función de “complejo innato” existe bajo sus propios ritmos de existencia, con los cuales incide, luego, en la vida personal.

La vida personal entendida, a su vez, como sublimación de la existencia natural, solo es posible, dice Merleau-Ponty (1993), por “la estructura temporal de nuestra experiencia” (p. 103). Es gracias a la temporalidad que podemos experimentar el presente como resultado de una asociación inmediata entre el pasado reciente y el futuro próximo, superando, así, “la dispersión de los instantes” (p. 103). Sin embargo, la temporalidad nunca es total, pues el cuerpo, como decíamos, exige siempre su lugar e influencia orgánica como función prepersonal (Merleau-Ponty, 1993, p. 103). En síntesis, para Merleau-Ponty (1993, pp. 116-118), el espacio primordial del cuerpo (del que hablaremos en la siguiente sección) y la estructura temporal son los

fundamentos de lo que denomina “esquema corpóreo”, cuya expresión se da bajo la intención natural del cuerpo en su capacidad intersensorial y sensomotora, por medio de la cual el cuerpo es del mundo. La temporalidad, en síntesis, es la relación a través de la cual lo “psíquico y lo fisiológico se vuelven pensables” (Merleau-Ponty, 1993, p. 104)⁷.

El espacio situacional del cuerpo se decanta, a su vez, a partir de la “estructura punto-horizonte” de la percepción. Esta estructura escenifica el sistema perceptivo del cuerpo, a partir de la combinación del ámbito intersensorial y del ámbito sensomotor. La estructura punto-horizonte del cuerpo combina, por tanto, para Merleau-Ponty (1993, p. 119), primero, la espacialidad corpórea en sí y, segundo, el análisis del movimiento o espacialidad inteligible que se produce en la percepción, en su horizonte de sensación. Dice en síntesis, Merleau-Ponty, que es por el “fermento dialéctico” entre espacialidad corpórea y espacialidad inteligible que se produce la estructura punto-horizonte, en la cual, “un sentido se define no tanto por la cualidad indescriptible de sus «contenidos psíquicos» como por una cierta manera de ofrecer su objeto, por su estructura epistemológica cuya cualidad es la realización concreta (...)” (Merleau-Ponty, 1993, p. 131).

No obstante lo anterior, apunta el autor, tanto el psicólogo como el médico, asumen una posición contraria, pues recurren a la distinción anatómica de los aparatos sensitivos, como indicio de clasificación de los contenidos de conciencia (Merleau-Ponty, 1993, p. 131). Esta perspectiva, sin embargo, encuentra Merleau-Ponty, no explica la razón por la cual las enfermedades de la percepción y del comportamiento —resultado de la injuria o la enfermedad— dejen intuir un origen

⁷ Monika Langer menciona que el esquema corporal del que habla Merleau-Ponty es la realización de las implicaciones filosóficas que los psicólogos no generaron, a partir de descubrir en situaciones, como la del miembro fantasma, que el esquema corpóreo no era, como ellos pensaban, la conciencia de las partes del cuerpo en cada momento, sino una especie de “finalidad corporal global”. Por tanto, dice Langer, el esquema corporal, entendido como intención encarnada, implica que el cuerpo como experiencia es inseparable del mundo y por esta razón establece sus proyectos en la medida en que “subyace al amplio proyecto pre-personal del cuerpo como ser-en-el-mundo” (Langer, 1989, p. 40). Para Donald Landes (2013, pp. 32-33), en un sentido similar, el esquema corporal, más allá de explicar la situación actual del cuerpo, tiene en cuenta las posibilidades vividas y con ello los hábitos y el estilo para estar en el mundo.

más profundo que la particular afección que las representa (como sucede en el caso clínico del soldado Schneider, tomado como ejemplo en la *Fenomenología de la percepción*), pues, como observa Merleau-Ponty, el daño en el “área vital del sujeto” refleja una “experiencia integral en la que es imposible dosificar las diferentes aportaciones sensoriales” (Merleau-Ponty, 1993, p. 136)⁸.

El relato realizado sobre el lugar del cuerpo y el espacio en la filosofía de Merleau-Ponty anima la investigación que proponemos sobre la música, pues creemos que la filosofía de la percepción ofrece un camino de comprensión a las relaciones complejas entre forma y contenido que se observan en la música y que ya identificamos como próximas por su naturaleza, a la calidad prelingüística y preobjetiva de la percepción como ser-del-mundo. En este sentido, los intereses de la investigación que presentamos coinciden con la perspectiva metodológica de la fenomenología de la percepción, la cual tiene que ver, dice Merleau-Ponty (1993), con “concebir entre los contenidos lingüístico, perceptivo, motor, y la forma que reciben o la función simbólica que les anima, una relación que no sea ni la reducción de la forma al contenido, ni la subsunción del contenido en una forma autónoma” (p. 143). Esto es importante, pues, para Merleau-Ponty (1993):

(...) los sentidos y, en general, el propio cuerpo ofrecen el misterio de un conjunto que, sin abandonar su ecceidad y su particularidad, emite más allá de sí mismo unas significaciones capaces de proporcionar su armazón a toda una serie de pensamientos y experiencias (p. 143).

⁸ Merleau-Ponty usa para su trabajo en el estudio realizado por Goldstein y Gelb sobre el soldado Johann Schneider, quien luego de ser herido en la cabeza desarrolló problemas neurológicos de difícil clasificación. Ejemplo de estos variados problemas es, por ejemplo, la respuesta anormal que manifiesta el enfermo en relación con la realización de los movimientos concretos y de los movimientos abstractos. Sobre los movimientos concretos, explica Merleau-Ponty, aunque Schneider logra reaccionar normalmente a contextos funcionales del movimiento corporal del cuerpo fenomenal, como lo pueden ser, por ejemplo, la respuesta refleja a la picazón de un mosquito o el reflejo condicionado de un oficio consolidado, no puede, sin embargo, en lo que tiene que ver con los movimientos abstractos, ejecutar con normalidad el movimiento del cuerpo objetivo requerido, por ejemplo, para peinarse en el espejo, pues el movimiento del cuerpo objetivo requiere, para darse, de la presencia del pensamiento espacial libre (1993, p. 121). En razón a lo anterior, dice Merleau-Ponty, el enfermo pierde el carácter melódico o integral que se le adjudica al movimiento corporal como parte del campo fenomenal (1993, p. 122).

La música, por tanto, como parte de estas experiencias, y el sonido como rasgo esencial de la audición corporal se describen en este trabajo, a partir de reconocer la unidad que se manifiesta en la experiencia sonora y musical, en relación con la forma musical y la función simbólica que asumen sus contenidos lingüístico, perceptivo y motor. Por esta vía se busca investigar las implicaciones perceptivas presentes en los procesos intersensoriales y sensomotores que definen el fenómeno musical y que son difícilmente expresables bajo las lecturas del sentido común o de la ciencia que reducen lo musical de manera unívoca a lo objetivo.

De manera global, por tanto, todo acto o lenguaje, incluida la música, tiene en el cuerpo y el espacio su hecho central, a través del los cuales se dispone al movimiento y al sentido, incluso, dice el autor, por encima de la percepción y la inteligencia (Merleau-Ponty, 1993, p. 152). La unidad de sentido que fomenta el cuerpo es llamada por Merleau-Ponty “vida de la conciencia” y se subtiende en la experiencia a la manera de un “arco intencional” que, dice el autor:

(...) proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad. Es este arco lo que se «distiende» en la enfermedad (Merleau-Ponty, 1993, p. 153).

Vemos, de esta manera, que la conciencia se dispone en el mundo a través de su campo fenomenal y bajo el concurso y desarrollo de su medio contextual cultural o arco intencional⁹. El proceso de experiencia de este arco intencional se modela a partir de los hábitos (que estudiaremos en la próxima sección), por lo cual Merleau-Ponty acepta “sin equívocos la motricidad como intencionalidad original” (Merleau-

⁹ Para Monika Langer (1989, p. 46) el arco intencional proporciona el conocimiento primario de coexistencia. Schneider vive atrapado en el presente, en la medida en que no le gobiernan las relaciones propias de un cuerpo sano en su relación con el mundo. Donald Landes (2013, p. 114) dice del arco intencional, que no es intelectual, sino la “orientación encarnada” en el mundo, según nuestra experiencia. Thomas Baldwin (2007, p. 97) llama al arco intencional una “imposición de sentido corporal”, del que Schneider no puede participar, ya que no puede desarrollar acciones espontáneas distintas a lo señalado por su presente.

Ponty, 1993, p. 154). Los pensamientos, a su vez, como parte de este proceso, “me ofrecen un sentido que yo les devuelvo”, expresando, así, en cada momento, “la energía de nuestra conciencia presente” (Merleau-Ponty, 1993, p. 147). El fondo de conciencia, por tanto, “no es en verdad adquirido más que si es recogido en un nuevo movimiento de pensamiento, y un pensamiento no está situado más que si asume él mismo su situación” (Merleau-Ponty, 1993, p. 147). Esta disposición mental de carácter extraño e inasible, a partir de la cual se relaciona la mente y el cuerpo enlaza, a su vez, con el carácter situacional que subyace a toda percepción del cuerpo en medio del mundo:

La estructura del mundo, con su doble momento de sedimentación y de espontaneidad, está al centro de la conciencia, y es como una nivelación del «mundo» que podemos comprender a la vez las perturbaciones intelectuales, las perturbaciones perceptivas y las perturbaciones de Schneider, sin reducir unas a otras (Merleau-Ponty, 1993, p. 147).

El pasaje citado nos permite avistar, como conclusión del intrincado proceso de la conciencia corporeizada, que las perturbaciones perceptivas o intelectuales debidas a un estado patológico o por normalidad alterada hacen clara la preeminencia de la unidad corporal. Esta unidad es llamada por Merleau-Ponty “movimiento de existencia” y representa el estadio, a partir del cual la dominación del “yo pienso” se subordina a la elucidación a través de la “unidad intersensorial de un «mundo»” (Merleau-Ponty, 1993, p. 154). La conciencia nos hace por tanto situados y siendo en el espacio y el tiempo. Reiniciamos, así, en cada instante los distintos horizontes de la experiencia de la existencia, pero sin poder llegar a apropiarnos nunca totalmente de ella.

Como continuación a la descripción general del concepto de cuerpo, ahora se estudiará la forma en que el cuerpo se expresa en el espacio, en la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty.

1.1.2. Espacio

Tras haber expuesto algunas de las observaciones de Merleau-Ponty sobre las directrices fundamentales del cuerpo en su desarrollo perceptivo, esta sección

estudiará a continuación el tema del espacio, entendido este último de manera general, como el ámbito en que el cuerpo desarrolla su actividad general dentro del mundo, a partir de la percepción. La espacialidad, por tanto, como experiencia del cuerpo, se conforma a partir de la habilidad motriz que se desarrolla en forma de hábitos dentro del esquema corpóreo. El hábito, dice Merleau-Ponty, puede concebirse como “cierto tipo de soluciones, a una cierta forma de situaciones” (Merleau-Ponty, 1993, p. 159), de cuya sedimentación paulatina nace la capacidad del cuerpo para modular una respuesta acorde a la variedad posible de estímulos en el mundo. Por este motivo, menciona Merleau-Ponty, situaciones y respuestas se asemejan, “en los diferentes casos, mucho menos por la identidad parcial de los elementos que por la comunidad de su sentido” (Merleau-Ponty, 1993, p. 159). El hábito, por tanto, como habilidad motriz “es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz” (Merleau-Ponty, 1993, p. 160). No es, por otra parte, un conocimiento o un automatismo, sino “un saber que está en las manos, que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva” (Merleau-Ponty, 1993, p. 161).

Merleau-Ponty profundiza en el problema del hábito usando como ilustración la habilidad musical de un organista. En el ejemplo, el instrumentista debe adaptarse a las complejas condiciones de un instrumento desconocido. El músico, sin embargo, solo requiere de un corto ensayo para distribuir su habilidad a los parámetros extraños, pero reconocibles del instrumento. Este hecho es posible, para Merleau-Ponty, porque el hábito, como estrategia de comunicación de los pensamientos y los lenguajes, tiene en el cuerpo fenomenal el origen de su significación. El cuerpo es, en suma, “eminentemente un espacio expresivo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 163) y el origen de todo orden significativo nacido en su despliegue espacio-temporal:

(...) nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo entre todos los demás. No es más que el cuerpo constituido. Es el origen de todos los demás, el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos (Merleau-Ponty, 1993, p. 163).

La habitud, en síntesis, es el poder del cuerpo para constituir a través de disposiciones estables la solución a los requerimientos propios de la existencia, en el contexto del mundo. El sistema general de la habitud, profundiza Merleau-Ponty (1993, pp. 163-164), desarrolla su diversidad bajo distintos grados de intención y complejidad: en el primer grado, encontramos la habitud que reclama la conservación de la vida; en el segundo grado, la habitud se caracteriza por el “sentido figurado” que se presenta en expresiones como el baile; y, por último, en el tercer grado, la habitud se presenta bajo el uso y construcción de instrumentos, de lo cual surge, dice Merleau-Ponty, el establecimiento del mundo cultural. Si analizamos el ejemplo del organista, a partir de la categorización anterior, el resultado será una muestra de habitud figurada muy sofisticada e inserta, a su vez, en el orden cultural que sugiere el instrumento musical (órgano de tubos).

El ejemplo del organista sobre la habitud nos presenta, de esta manera, la experiencia como “espacialidad primordial” que “se confunde con el ser mismo del cuerpo”. Nuestro cuerpo, dice Merleau-Ponty, más que estar en el espacio: es del espacio (Merleau-Ponty, 1993, p. 165) y realiza una apropiación sensitiva, cuya síntesis espacial reconoce las “repercusiones” y la “equivalencia intersensorial” como inmediatamente suministradas (Merleau-Ponty, 1993, p. 167). El cuerpo, bajo esta perspectiva, “se interpreta a sí mismo” a partir de la experiencia combinada de los sentidos, cuya sedimentación en la experiencia conforma, a su vez, el estilo gestual o “andadura” del cuerpo propio (Merleau-Ponty, 1993, p. 167).

Para hacer comprensible la idea de cuerpo espacial y con el fin de diferenciarlo del simple objeto, Merleau-Ponty recurre a compararlo con la obra de arte. En la obra de arte, dice el autor, el “despliegue” de los colores o los sonidos presenta “un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes” (Merleau-Ponty, 1993, p. 168). Por esta causa, el cuerpo, de la misma forma que la obra de arte, solo puede acceder a sus significados, a partir de la experiencia directa:

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo

sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial (Merleau-Ponty, 1993, p. 168).

El cuerpo, por tanto, según podemos reconocerlo en el pasaje, a la manera de los colores, sonidos o palabras en la obra de arte, otorga en su unidad el sustento espacial a las significaciones del pensamiento. Así, entonces, si el hábito presente en la motricidad “hace comprender la síntesis general del propio cuerpo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 168), podrá la motricidad, a su vez, concluye Merleau-Ponty, ser extendida al proceso perceptivo mismo. Para el autor, en suma, “toda habitud es a la vez motriz y perceptiva, porque reside, como dijimos, entre la percepción explícita y el movimiento efectivo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 168). Al final, para el autor, “el análisis del hábito motor como extensión de la existencia se prolonga, pues, en un análisis del hábito perceptivo como adquisición de un mundo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 169).

Habiendo ya realizado la introducción a los conceptos de cuerpo y espacio, queda por desarrollar, a continuación, el tema de la percepción, cuya idea hace posible, para Merleau-Ponty, la articulación del cuerpo y el espacio en la existencia.

1.1.3. Percepción

Al inicio del texto se definía la percepción, como la conciencia preobjetiva en el ser-del-mundo. En este sentido, no es, por tanto, la percepción, como advierte Merleau-Ponty, un “acontecimiento en el mundo al que se podría aplicar, por ejemplo, la categoría de causalidad, sino como una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento”, cuyo campo perceptivo suministra “una superficie de contacto con el mundo o en perpetuo enraizamiento en él” (Merleau-Ponty, 1993, p. 223). Debe evitarse, por tanto, que se limite la comprensión de la percepción a la dicotomía que entiende las sensaciones “como estado de conciencia y como conciencia de un estado” (Merleau-Ponty, 1993, p. 224). Esta precaución, a su vez, nos dirige a reconocer la sensación como una intención original del cuerpo, y no solo como el conocimiento o posición de un cierto *quale*. Así, por tanto, al evitarse su cosificación,

la sensación pasa a desempeñar el papel de un “acuerdo corpóreo” entre el sensor y lo sensible, en cuyo “ritmo de existencia”, dice Merleau-Ponty (1993) “lo sensible me devuelve aquello que le presté, pero que yo había recibido ya de él (p. 230).

(...) lo sensible, no solamente tiene una significación motriz y vital, sino que no es más que cierta manera de ser-del-mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo recoge y asume si es capaz de hacerlo, y la sensación es, literalmente, una comunión (Merleau-Ponty, 1993, p. 228).

La sensación, por tanto, entendida como comunión¹⁰, o como también la llama Merleau-Ponty, coexistencia, implica el modo de apreciación o combinación de las distintas capacidades perceptivas, o, dicho de manera general, implica la intersensorialidad del cuerpo en el espacio. Incluso, añade el autor, aceptando la palpable especialización de la sensación que registran sentidos como el ver o el oír, (Merleau-Ponty, 1993, p. 232) estos, sin embargo, permanecen anclados al mundo de manera preobjetiva, bajo el marco inicial de la percepción:

Por medio de la sensación capto, al margen de mi vida personal y de mis propios actos, una vida de consciencia dada de la que aquellos surgen, la vida de mis ojos, de mis manos, de mis oídos que son otros tantos Yo naturales. Cada vez que experimento una sensación, experimento que interesa, no a mi ser propio, aquél del que soy responsable y del que decido, sino a otro yo que ya ha tomado partido por el mundo, que se ha abierto ya a algunos de sus aspectos y se ha sincronizado con ellos (Merleau-Ponty, 1993, p. 231).

A través de la configuración intersensorial que Merleau-Ponty nos presenta en el pasaje se infiere, primero, que toda sensación “pertenece a cierto *campo*” y, segundo, que todo pensamiento sujeto a un campo es un sentido (Merleau-Ponty, 1993, p. 232). Estos campos son, por ejemplo, el campo de la visión o el campo de la audición. Merleau-Ponty, al describir estos campos, los caracteriza en razón a ser, en primer lugar, prepersonales y, en segundo lugar, limitados, pues se ciñen a una situación punto-horizonte de posibilidad. Este límite intersensorial requiere, ante

¹⁰ La comunión, como se verá más adelante, es la condición general de la percepción, pues es “un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas” (Merleau-Ponty, 1993, p. 334).

todo, del movimiento corporal con el cual originar la sinergia que haga posible la integración o coexistencia de los distintos campos perceptivos (Merleau-Ponty, 1993, p. 232). Por la misma razón, el pensamiento se integra en la percepción, pues no es posible, para Merleau-Ponty, dividir la percepción entre movimiento, sentidos e intelecto, ya que esto desnaturaliza la cabalidad del acto total; en este sentido afirma: “no hay, pues, los sentidos, sino únicamente la conciencia” (Merleau-Ponty, 1993, p. 232).

Con el fin de abordar las complejidades de la percepción y la sensación dentro de la espacialidad esencial de la conciencia, Merleau-Ponty recurre a un nuevo ejemplo musical. La situación que ilustra en este caso el ejemplo quiere describir el tipo de sensación que alguien puede experimentar en un teatro al escuchar una obra de tipo sinfónico, alternando su escucha con los ojos abiertos y con los ojos cerrados. Al abrir los ojos, dice Merleau-Ponty (1993, p. 237), parece inevitable reconocer en el espacio que descubre la vista un espacio “preciso y mezquino”, en comparación con la exuberante espacialidad de la música en el contexto de su audición. El autor comprende, a partir del ejemplo, que la extrañeza percibida en esta experiencia es producto de la comunión o coexistencia espacial de los ámbitos sensoriales. La incomodidad procede, en este caso, del remanente perceptivo intersensorial de tipo visual que es obliterado por la centralidad que impone la música dentro del espacio auditivo. Esta disposición complementaria de la percepción permite, entre otras cosas, dice Merleau-Ponty (1993, p. 240), que los asistentes dispuestos para el espectáculo puedan asumir la intensidad del momento sin sustraerse a la plenitud perceptiva que persigue el estímulo musical.

El ejemplo de la experiencia en la de la sala de conciertos sirve al autor para introducir las condiciones o leyes empíricas de la integración perceptiva intersensorial: en primer lugar, siempre que un sentido impone su espacialidad, los demás restan su influencia. En segundo lugar, aunque pueda prevalecer un tipo de espacio sensorial, la unidad del espacio solo es posible en el “engranaje, del uno con el otro, de los dominios sensoriales” (Merleau-Ponty, 1993, p. 237). En tercer lugar, cada órgano de los sentidos manifiesta la especialización de un campo sensible, sin que

esto redunde en una imposibilidad para captar las coexistencias de los dominios sensoriales. En cuarto lugar, no existe posibilidad de trasponibilidad de los sentidos entre sí o con el intelecto, lo cual no reduce la unidad intersensorial. En quinto y último lugar, debe tenerse en cuenta que cada espacio sensorial tiene la pretensión al ser total (Merleau-Ponty, 1993, p. 240).

Sin embargo, continúa Merleau-Ponty, en la percepción también se hace posible una actitud “de curiosidad y de observación”, por medio de la cual se sustrae de manera voluntaria la concentración hacia un aspecto particular de la percepción. Esta situación es posible, dice Merleau-Ponty, a partir, por ejemplo, de preguntarme: “*qué es lo que exactamente veo*”, lo cual representa, dice el autor, el emerger de la cualidad sensible, y la disminución, en la misma proporción, de la coexistencia sensorial (Merleau-Ponty, 1993, p. 241). Esta disposición de nuestra atención presenta diversos estadios en orden a la intensidad de la atención, yendo también, desde lo particular a lo general. Para describir esta gradación, Merleau-Ponty recurre a los ejemplos del campo visual y del campo auditivo; respecto al campo auditivo de percepción, y bajo la respectiva pregunta sobre ¿qué es lo que exactamente escucho?, Merleau-Ponty señala que: en un primer estadio de atención, el sonido se ofrece como algo objetivo, en razón a poder identificar su fuente; en el segundo estadio de atención, el sonido se percibe como atmosférico, es decir, como situado entre el objeto y mi cuerpo. En el tercer estadio de atención, el sonido vibra en mí, como si yo mismo me convirtiera en el instrumento o fuente original del sonido. En el cuarto y último estadio de atención, “el elemento sonoro desaparece y se convierte en la experiencia, por otro lado muy precisa, de una modificación de todo mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 242).

Dice, a su vez, Merleau-Ponty, que en el tercer estadio, tras la compenetración intersensorial, se produce un tipo de indistinción o “ambigüedad de la experiencia”. Este tercer nivel de percepción hace posible los fenómenos sinestésicos, cuya existencia, dice Merleau-Ponty, pone directamente en tela de juicio el concepto de

sensación y el pensamiento objetivo (Merleau-Ponty, 1993, p. 244)¹¹. En este nivel, la síntesis perceptiva muestra en razón a su ambigüedad, que “no posee ya ni el secreto del objeto ni el del propio cuerpo, y es por ello que el objeto percibido se ofrece siempre como trascendente” (Merleau-Ponty, 1993, p. 248). Sin embargo, la trascendencia de origen perceptivo se distancia de la trascendencia que nace del “punto metafísico que es el sujeto pensante” (Merleau-Ponty, 1993, p. 248). Al respecto sintetiza el autor:

Quien percibe no está desplegado ante si mismo como debe estarlo una consciencia, posee una espesura histórica, reanuda una tradición perceptiva y está confrontado a un presente. En la percepción no pensamos el objeto ni pensamos el pensante, somos del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros, así como de los motivos y los medios que para hacer su síntesis poseemos (Merleau-Ponty, 1993, p. 253).

Podemos, entonces, sintetizar, a partir de lo dicho, que la trascendencia del objeto en la percepción es resultado de nuestra experiencia corporal integrada en el mundo.

Luego de haber establecido los rudimentos de la percepción intersensorial, el siguiente paso para cumplir con nuestro objetivo tiene que ver con estudiar el fenómeno perceptivo en su realización efectiva dentro del mundo.

1.2. La dimensión espacial sensitiva

En la sección anterior se realizó la descripción de la percepción, resaltando su faceta sensitiva interior, para lo cual nos remitimos a la exposición de sus ámbitos conceptuales principales. A continuación, esta sección del capítulo dará énfasis a la dinámica presente en el encuentro perceptivo entre nuestro cuerpo y el mundo. Se

¹¹ Los estadios sinestésicos son la regla en la percepción del cuerpo en el espacio. Su reconocimiento ha sido aprovechado de múltiples maneras por el arte, como puede verse, por ejemplo, en los efectos de iluminación y en el lenguaje cinematográfico. También pueden presentarse efectos de este tipo en la percepción alterada por drogas, la cual, dice Merleau-Ponty (1993, p. 243), produce sinestesias en las cuales la combinación del color, el sonido y el pensamiento se muestra paradójica desde la perspectiva del mundo objetivo.

tratará, de esta manera, en primer lugar, el problema de la orientación y el problema de la profundidad: temas de importancia central en la percepción espacial del campo fenomenal. En segundo lugar, se tratará el problema del movimiento, a partir del estudio de las constancias perceptivas. Las constancias perceptivas, dice Merleau-Ponty, se implican en el proceso de deformación o acomodamiento paulatino de la percepción que se ofrece a nuestro horizonte de sensibilidad o campo de presencia. Las constancias perceptivas, de esta manera, aunque coinciden con la realidad y regularidad de las magnitudes y las formas, no pueden tenerse por objetivas, ya que, debido a su inmediatez, representan una constante actualización de la percepción en la experiencia.

Antes de iniciar, debe reiterarse que el espacio no representa para Merleau-Ponty (1993, p. 258) el contexto, bien sea este real o lógico, dentro del cual están dispuestas las cosas; para el autor, por el contrario, el espacio surge, a partir de la emanación resultado del encuentro o “conexión” entre las cosas. Esta apreciación se opone a la concepción del espacio orientado y extenso en sí, que propone el empirismo, y se opone, a su vez, a las esencias universales que instituye el intelectualismo. Para Merleau-Ponty (1993, p. 262), en consecuencia, el cuerpo deja de estar orientado dentro de un espacio universal, para tornarse, en cambio, como un marco potencial o “sistemas de apariencias”, conformado bajo los requerimientos de la experiencia.

Para ilustrar su apreciación, el autor trae a colación el experimento psicológico de las gafas de Stratton. A finales del siglo XIX, el psicólogo estadounidense George Stratton realizó un experimento que consistió en suministrar a un sujeto experimental un sistema de gafas con la capacidad de alterar la orientación de la visión. El juego de lentes de las gafas hacía posible invertir la imagen percibida por el sujeto, en primer lugar, de derecha a izquierda y, en segundo lugar, de arriba a abajo. Tras usar las gafas por algunos días —en los que se padece desvarío por la ausencia de unidad visual—, el sujeto experimental descubre, sin embargo, que la visión se ha adaptado a las necesidades del cuerpo. Para Merleau-Ponty (1993, p. 261), el resultado de este experimento es posible, en la medida en que los

requerimientos corporales logran modular la percepción, a partir de la experiencia práctica. Las reiteradas nuevas asociaciones, entre la visión, el tacto y el movimiento crean un nuevo marco perceptivo por el que se restablece la coherencia entre la visión y el cuerpo.

Concluye, por tanto, Merleau-Ponty (1993), en relación con la constitución del plano o nivel de espacialidad:

La constitución de un nivel espacial no es más que uno de los medios de la constitución de un mundo pleno: mi cuerpo hace presa en el mundo cuando mi percepción me ofrece un espectáculo tan variado y tan claramente articulado como sea posible, y cuando, al desplegarse, mis intenciones motrices reciben del mundo las respuestas que esperan. Este máximo de nitidez en la percepción y en la acción define un *suelo* perceptivo, un fondo de mi vida, un contexto general para la existencia de mi cuerpo y del mundo (pp. 265-266).

Para ilustrar la capacidad que tiene nuestro cuerpo para modular el espacio dentro del suelo perceptivo vital, Merleau-Ponty (1993, p. 266) usa otro ejemplo musical. El ejemplo tiene que ver, en este caso, con una persona que canta esporádicamente una melodía, variando la tonalidad de la misma en cada una de sus emisiones, y sin requerir para ello de ningún conocimiento técnico. Esta trasposición melódica se presenta, dice el autor, en la medida en que el cuerpo no responde sino a sí mismo dentro de la consolidación del suelo perceptivo al que le dirige la intención de su “proyecto general” de la existencia. Es esta la razón de que un instante musical melódico pueda rehacerse como vivencia en razón a su intención y no por la ordenación objetiva de los elementos sonoros.

Luego de tratar la orientación, surge para Merleau-Ponty un nuevo aspecto a considerar sobre la percepción y el movimiento espacial en el mundo. Este aspecto es la percepción de la profundidad. Merleau-Ponty llama a la profundidad la dimensión “más «existencial»” de todas, pues, a partir de su captación se subsume la relación práctica “indisoluble entre las cosas y yo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 271). La profundidad, entonces, destaca el involucramiento conjunto entre las cosas, a diferencia de la yuxtaposición que es priorizada en la orientación (Merleau-Ponty, 1993, p.

280)¹². La síntesis de la profundidad hace patente, además, el tiempo, pues, dice Merleau-Ponty, es por su concurso que la profundidad puede recoger bajo su amplitud una gama amplia de coexistencias. El tiempo, por tanto, a la manera de una “ola temporal” recoge los coexistentes y demarca un espectro en dos dimensiones que Merleau-Ponty denomina nuestro “campo de presencia”: “la dimensión aquí y allá, y la dimensión pasado-presente-futuro” (Merleau-Ponty, 1993, p. 280)¹³.

El tiempo y el espacio, por tanto, entendidos como dimensiones correlativas hacen posible la coexistencia con sentido de los distintos insumos presentados a la percepción. El “presente vivido”, sintetiza Merleau-Ponty, encuentra naturalmente en el movimiento la implicación más elocuente de la unidad espacio-temporal de la percepción. El movimiento, por tanto, al igual que los otros sectores sensitivos del cuerpo, establece un campo en el cual puede distender sus posibilidades motoras. Por esta razón, dice el autor, el movimiento no puede ser considerado de manera objetiva, como la referencia variable entre un móvil y un fondo, sino como cierto estilo de un cuerpo que asienta por su experiencia las bases prácticas bajo las que la percepción hace presa en el mundo (Merleau-Ponty, 1993, p. 294).

Otra instancia importante para nuestra investigación, dentro del modelo fenomenológico que propone Merleau-Ponty, en la *Fenomenología de la percepción*, consiste en la que el autor denomina la constancia perceptiva. Esta noción puede definirse, en principio, como la manera en que percibimos los caracteres estables de las cosas (Merleau-Ponty, 1993, p. 313). Si nos situamos en una perspectiva objetiva, las constancias perceptivas pueden coincidir con las magnitudes y las formas; sin embargo, las constancias perceptivas, a diferencia de las magnitudes, no son

¹² En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty mantiene una idea de profundidad similar a la mencionada en la *Fenomenología de la percepción*, pues la define como una relación existencial que se impone a la magnitud, a partir de hacer posible la presencia conjunta de las cosas en nuestra percepción (Merleau-Ponty, 1985, pp. 49-50).

¹³ Para George Marshall, el campo de presencia del que habla Merleau-Ponty es resultado de la vivencia de profundidad que tenemos al estar situados en el mundo. La síntesis de profundidad, dice Marshall, se caracteriza por atender la dimensión temporal, antes que la dimensión longitudinal del espacio. En suma, este autor interpreta la profundidad en Merleau-Ponty, como una síntesis de transición que es constitutiva de significados temporales. La aparente distinción entre tiempo y espacio se atenúa, dice Marshall, al considerar que la percepción provee de manera amplia un “campo de presencia” que reúne lo longitudinal y lo temporal (Marshall, 2008, p. 149).

funciones intelectuales, sino existenciales, es decir, manifiestan la claridad objetiva de la cosa bajo la constatación que se hace de la misma en la existencia (Merleau-Ponty, 1993, p. 317)¹⁴. Merleau-Ponty desarrolla un esquema de encuentro entre la magnitud y la constancia perceptiva desde tres aspectos principales. En primer lugar, al tener en cuenta la distancia que hay desde mi posición a la posición del objeto, la constancia existencial debe ser considerada como “una tensión que oscila alrededor de una norma” (Merleau-Ponty, 1993, p. 316). En segundo lugar, ante una desacostumbrada orientación angular del objeto al momento de darse a mi cuerpo, la constancia perceptiva se mostrará como “un desequilibrio” o una influencia desigual del objeto en mí. En tercer lugar, dice Merleau-Ponty, las variaciones de la apariencia, retenidas como una mezcla continua de las partes del objeto, demuestran su constancia, a partir de cambios abruptos o distorsiones de apariencia. No obstante, dice el autor, aun mediando la diversidad de estos rasgos, el proceso perceptivo tiende hacia un momento de madurez en que se satisfacen en conjunto las tres normas señaladas (Merleau-Ponty, 1993, p. 316).

¹⁴ George Marshall ubica el origen de la discusión sobre las constancias perceptivas, a partir de la necesidad de Merleau-Ponty por resolver el problema que plantea al final de la primera parte de la *Fenomenología de la percepción*, en relación con la alucinación. Dificultad que se constituye, dice Marshall, en la medida en que Merleau-Ponty acepta la posibilidad de la alucinación en la percepción: Merleau-Ponty se pregunta, por tanto, si ¿no se ha tornado la percepción en algo como una alucinación? (2008, p. 158). Para Marshall, entonces, el desarrollo de la segunda parte de la *Fenomenología de la percepción* y sus respectivas secciones —cuyo estudio está dirigido a la discusión de temas, como las constancias perceptivas, la intersensorialidad, el mundo natural y la alucinación—, hace parte de un esfuerzo múltiple desarrollado a lo largo del libro, con el cual se quiere instaurar la estructura de la objetividad, a través de la cual poder fundamentar la realidad del mundo manifiesta en nuestra percepción, y, solucionando, por esta vía, el problema de la alucinación. Las constancias perceptivas son, para Marshall, el descubrimiento de Merleau-Ponty sobre la recepción directa del objeto en su realidad, a partir de sus cualidades constantes, tales como la forma, el color, el tamaño, el sonido, el tacto, entre otras. Señala Marshall, en su lectura, que para Merleau-Ponty, en cierto modo, “la constancia es un producto de las estructuras *a priori* de la experiencia y, por tanto, la realidad no es algo dado en la experiencia, sino el marco mismo de estas estructuras *a priori*” (2008, p. 161). Monika Langer menciona, además, que la constancia perceptiva resuelve las limitaciones del psicólogo y del intelectualista para comprender la percepción, pues, el primero, reduce la percepción a las convenciones que cada uno establece; y, el segundo, reduce la percepción a leyes *a priori* para la posibilidad de la experiencia. Estas disposiciones no respetan, dice Langer, la dialéctica cuerpo-mundo, como la fuente de la objetividad. En resumen, señala Langer, la constancia perceptiva de la cosa “está enraizada en la del propio cuerpo como sujeción comprensiva de un mundo” (Langer, 1989, p. 92) y no depende de la estabilidad de ciertas características de la cosa, sino de la cosa entendida como unidad intersensorial que nos da más claridad sobre el objeto y su efecto en la subjetividad (1989, p. 96).

La constancia perceptiva constituye, por tanto, la evidencia experiencial de nuestra relación con las cosas, pero esta es una experiencia integrada, a su vez, en un mundo:

Es, pues, muy verdad que toda percepción de una cosa, de una forma o de una magnitud como real, toda constancia perceptiva, remite a la proposición de un mundo y de un sistema de la experiencia en el que mi cuerpo y los fenómenos están rigurosamente vinculados. Pero el sistema de la experiencia no está desplegado ante mí como si yo fuese Dios, es vivido por mí desde cierto punto de vista, no soy su espectador, formo parte del mismo, y es mi inherencia a un punto de vista lo que posibilita, a la vez, la finitud de mi percepción y su apertura a un mundo total como horizonte de toda percepción (Merleau-Ponty, 1993, p. 317).

De manera general, puede señalarse, a partir de lo dicho, que las modulaciones perceptivas que sugieren los cambios de magnitud o forma de las cosas y que se insertan en mi horizonte o campo de presencia como constancias perceptivas son posibles, en suma, porque mantienen la progresividad en el flujo perceptivo por medio del cual soy del mundo. Dice Merleau-Ponty al respecto, que “las experiencias perceptivas se encadenan, se motivan” pues, “la percepción del mundo no es más que una dilatación de mi campo de presencia” (Merleau-Ponty, 1993, p. 318). Dentro de este flujo, las constancias perceptivas se identifican con distinciones existenciales y propiedades de las cosas, tales como el color, el peso, el sonido, las temperaturas o los datos táctiles (Merleau-Ponty, 1993, p. 327). Además, la correspondencia de estos fenómenos con los campos particulares de cada sector sensitivo hacen posible que la constancia se manifieste o constituya a partir de distintos “modos de aparición” (Merleau-Ponty, 1993, p. 327). Así, por ejemplo, son modos de aparición en lo auditivo, tipos de sonido, como el sonido incidental, el musical, la voz hablada, entre otros; todos ellos posibles, en su experiencia, bajo la condición perceptiva que augura el campo de presencia (Merleau-Ponty, 1993, p. 326).

El color, por ejemplo, dice Merleau-Ponty, no puede pensarse como una calidad objetiva de las cosas. El color, por el contrario, hace parte de intenciones perceptivas profundas y primitivas, pues toda constancia es en general un “fenómeno mucho más rudimentario” que no tiene que ver específicamente con su clasificación

objetiva (Merleau-Ponty, 1993, p. 320). La constancia perceptiva, por esta razón, sugiere el autor, evoluciona o perfecciona su calidad perceptiva, estableciendo estructuras más complejas o nuevas funciones, tal como sucede, en el caso del color, con “la estructura iluminación-objeto iluminado”. Con la iluminación, menciona Merleau-Ponty, son posibles otras formas o modos del color, que incluyen, por ejemplo, el color de lo ardiente, el reflejo o lo radiante (Merleau-Ponty, 1993, p. 320).

La descripción del color como constancia perceptiva visual conduce a Merleau-Ponty a encontrar las reglas prácticas o “leyes empíricas” que la hacen posible: en primer lugar, lo observado como constancia perceptiva visual debe ser proporcional a la capacidad retentiva de área retiniana; en segundo lugar, la constancia visual será menos perfecta “en visión periférica que en visión central, en visión monocular que en visión binocular, en visión breve que en visión prolongada” (Merleau-Ponty, 1993, p. 322); en tercer lugar, la constancia perceptiva se atenúa en larga distancia; en cuarto lugar, la constancia perceptiva varía según la riqueza del mundo perceptivo del individuo; en quinto y último lugar, la constancia pierde perfección bajo superficies de iluminación abigarrada que distorsionan el nivel de reflexión superficial de las cosas (Merleau-Ponty, 1993, p. 322).

Para Merleau-Ponty (1993, p. 325), en síntesis, un hecho establecido de la visión se da en cuanto existe conexión entre, primero, la ya mencionada articulación del campo espacial de la visión de mi cuerpo (orientación y profundidad), segundo, con el fenómeno de constancia y, tercero, con el fenómeno general de la iluminación. Estos elementos nos servirán como modelo al momento de establecer el hecho establecido de la audición.

La descripción de la estructura del campo visual que acabamos de exponer en sus apartes principales, y cuyas articulaciones fundamentales llama Merleau-Ponty (1993, p. 325) “coexistencia esencial”, puede también ser propuesta para los distintos campos sensitivos; por ello es significativa la asociación que realiza el autor entre la visión y la audición al momento de describir la iluminación, pues esta analogía nos permite intuir un punto de partida, para la realización de la descripción del campo sonoro y sus modalidades, a partir del modelo filosófico basado en la percepción.

Dice Merleau-Ponty, que el fenómeno de iluminación radica en una discreta influencia que al difuminar el color lleva o conduce la mirada en lugar de detenerla. Con el sonido, añade Merleau-Ponty, sucede algo parecido, cuando al oír una frase “tenemos la sorpresa de encontrar los vestigios de un pensamiento ajeno”. Concluye de ello el autor, que percibimos según la luz, “tal como pensamos de acuerdo al otro en la comunicación verbal” (Merleau-Ponty, 1993, p. 324). Debe observarse, sin embargo, que el ejemplo se entiende si se reconoce la mediación que proporciona la lengua verbal, por medio de la cual se entiende el sonido según el sentido que lo imbuye¹⁵. En lo visual, por otra parte, este aparato de mediación es la mirada, que Merleau-Ponty describe, como “la correlación natural de las apariencias y de nuestras progresiones cinestésicas no conocida en una ley, sino vivida como el empeño de nuestro cuerpo en las estructuras típicas de un mundo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 324). En último término, podemos decir, a partir de lo esbozado, que es a través de nuestra corporalidad que podemos situarnos y habitar una atmósfera a través de la percepción. Sobre esta generalidad, añade el autor, el tacto, como campo sensitivo primario descubre, a partir de las constancias perceptivas de peso, la relación de las equivalencias corporales. Esta idea lleva a Merleau-Ponty a realizar una última comparación intersensorial al señalar que “el movimiento del propio cuerpo es al tacto lo que la iluminación es a la visión” (Merleau-Ponty, 1993, p. 328).

Ahora bien, luego de examinar de manera introductoria el tipo de coexistencias al interior de cada campo sensitivo, el siguiente paso de la descripción fenomenológica de la percepción será la descripción del campo sonoro, a partir de los elementos mencionados y, por ende, el examen de la estructura de la coexistencia entre campos o, en otras palabras, de la intersensorialidad en sentido estricto que es dada en la experiencia:

Asimismo, todo objeto dado a un sentido, invoca sobre él la operación concordante de todos los demás. Veo un color de superficie porque tengo

¹⁵ En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty comprende el vocablo del lenguaje verbal, a la manera de una síntesis entre el pensamiento, el lenguaje y el sonido. El vocablo es, así, “una esencia articular y sonora”, lo cual es, en el fondo, una modulación de los posibles usos que se le pueden dar al cuerpo (Merleau-Ponty, 1993, p. 197).

un campo visual y porque la disposición del campo conduce mi mirada hasta él; percibo una cosa porque tengo un campo de existencia y porque cada fenómeno aparecido polariza hacia él todo mi cuerpo como sistema de potencias perceptivas (Merleau-Ponty, 1993, p. 332).

1.3. Sonido y percepción auditiva

El sonido en su escucha o en su emisión no es simplemente, según lo hemos comprendido, una cualidad o una sensación, pues no es ajeno a la ya mencionada comunión de mi cuerpo con el mundo. El campo de la audición se integra, por tanto, como elemento sinérgico, dentro de la corporalidad. Esta sección del capítulo busca describir la estructura espacial del campo de la audición, tomando como substrato teórico la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty y el trabajo de los autores que influyeron o han sido influidos por la obra de este autor.

En una primera instancia, nos remitiremos a citar el siguiente pasaje, en el cual Merleau-Ponty establece una descripción general de algunas de las características principales del campo auditivo:

Se dice que los sonidos o los colores pertenecen a un campo sensorial, porque unos sonidos una vez percibidos no pueden ser seguidos sino por otros sonidos, o por el silencio, que no es una nada acústica, sino la ausencia de sonidos, y que, pues, mantiene nuestra comunicación con el ser sonoro. Si reflexiono y, durante este tiempo, dejo de oír, en el momento en que vuelvo a tomar contacto con los sonidos, se me aparecen como ya ahí, encuentro un hilo que había soltado y que no está roto. El campo es un montaje que tengo para un cierto tipo de experiencias, y que, una vez establecido, no puede ser anulado (Merleau-Ponty, 1993, pp. 341-342).

Un primer examen del pasaje permite entender el campo sonoro como estructuralmente estable. El silencio, como también concluye el filósofo estadounidense Don Ihde (2007, p. 109), en su libro *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, si bien puede ser experimentado como una discontinuidad de campo, no es una suspensión del sonido, sino el límite u horizonte que da sentido a la articulación y dinámica del sonido. De igual forma, aunque pueda endilgarse, de manera general, la “debilidad” espacial de la audición en comparación

con la espacialidad del campo visual, esto no disminuye, por otra parte, la importancia del aporte sonoro o de los otros sentidos a la experiencia del mundo (Ihde, 2007, p. 62).

Para empezar el análisis, el ejemplo ya tratado de Merleau-Ponty sobre la sala de conciertos nos ofrece la oportunidad para delimitar con mayor claridad las características principales del espacio auditivo. Tal como lo describe el pasaje, el impacto estético de la música de gran formato orquestal se traduce en una espacialidad colmada del campo auditivo. Al alternar la escucha de los sonidos, con los ojos abiertos y con los ojos cerrados se obtiene una experiencia inusual de extrañeza que remite, en últimas, como se dijo, a la rivalidad y equivalencia de la percepción espacial de los sentidos. Como también ya se anotó, Merleau-Ponty encuentra, a partir de este ejemplo, los distintos grados de intención en la percepción espacial auditiva, a partir de preguntarnos: ¿qué es lo que exactamente escucho? En un primer nivel, se sitúan los estadios de conciencia más leves o atmosféricos, y, en un segundo nivel, los estadios de conciencia que establecen una relación más directa entre la percepción y el estímulo auditivo. Estos últimos, en razón a su profundidad, pueden dirigir la percepción a identificarse, *a posteriori*, con la fuente sonora (Merleau-Ponty, 1993, p. 242).

El filósofo estadounidense Don Ihde, acude a un ejemplo similar, para describir las características espaciales del campo sonoro. Para Ihde (2007, p. 77), la exuberante capacidad de la música orquestal para explorar el espacio auditivo hace posible reconocer las dos características principales del espacio sonoro: la direccionalidad y el envolvimiento. La descripción de Ihde se asemeja, por tanto, a la gradación de la intención espacial realizada por Merleau-Ponty, ya que coincide en relación con las condiciones empíricas que guían, para el autor francés, la intención auditiva. Coincide, en primer lugar, con la focalización que genera la pregunta sobre ¿qué es lo que exactamente escucho? Disposición que se asemeja a la localización del sonido que menciona Ihde (2007, p. 75), y que puede ser intuita, dice este autor, cuando al escuchar la grabación que hemos realizado en un evento, podemos sentir que la grabadora no ha sabido cribar los sonidos secundarios que, por otra parte, mi

atención durante el acto sí me permitió soslayar. En segundo lugar, coincide Ihde con Merleau-Ponty, al señalar la condición envolvente del sonido, lo cual, en los términos Merleau-Ponty se presenta como la sensibilidad omnidireccional del sonido. Condición esta última que genera, además, una apreciación similar en los dos autores, en relación con el sonido que es capaz de lograr altas cotas de plenitud espacial, como sucede en la música orquestal, el cual, concluyen, llega a ser tan penetrante que unifica lo interior y lo exterior (Ihde, 2007, p. 76).

El ejemplo de la sala de conciertos nos provee, entonces, como primera característica general del espacio auditivo, la condición espacial omnidireccional y, por tanto, envolvente del sonido. El espacio auditivo, en este sentido, difiere de la orientación de tipo frontal propia del campo visual (Ihde, 2007, p. 65); diferencia que se complementa, además, con la ya mencionada cualidad epistemológica de la audición, a través de la cual, señala Merleau-Ponty (1993, p. 131), la audición “capta” la realidad de las cosas de manera más directa, en comparación con la designación o abstracción que nos sugiere la visión.

El ejemplo de la sala de conciertos nos proporciona, también, la segunda característica general del espacio auditivo, que tiene que ver con la localización o la direccionalidad dentro del campo sonoro omnidireccional. Estas consideraciones sobre la localización y el envolvimiento se respaldan, a su vez, dice Ihde (2007, p. 78), en estudios científicos, como los de Georg Von Bekésy. Los resultados de este autor en el área de la psicoacústica demuestran, por una parte, que la localización sonora es más efectiva al ser conducida por sonidos del tipo de los chasquidos; y que, por otra parte, la melodía y el tono inducen la seducción musical, llevando a la deslocalización del sonido y favoreciendo, en cambio, su aspecto envolvente.

La aparente oposición entre localización y envolvimiento se conjuga, dice Ihde, en el discurso “cara a cara”, del que explica: “es un canto a la vez direccional y envolvente que me permite estar inmerso (en audición y atención) ante la presencia del otro” (Ihde, 2007, p. 78). Encuentra Ihde, en consecuencia, a partir de su investigación, que en el proceso de crecimiento del cuerpo humano, antes que poder hablar, ha podido primero escuchar las voces de los “demás, de las cosas y del

Mundo” (2007, p. 115)¹⁶. Esta perspectiva de comprensión, subraya Ihde, es parte del legado de Merleau-Ponty y propende, en el fondo, por no distanciar música y lenguaje (Ihde, 2007, p. 154), pues, a partir de la dirección que señala Merleau-Ponty, el lenguaje es uno solo en esencia, pero con la capacidad de diversificarse gracias a la intersensorialidad del cuerpo, haciéndose posible, con ello, la comunicación con los demás dentro del mundo (Merleau-Ponty, 1993, p. 400).

Don Ihde (2007, p. 57) plantea, como otra característica espacial del sonido, el que se asocie al movimiento, a diferencia de la estabilidad de la imagen visual. La razón de lo anterior es que el sonido se capta en mayor medida como flujo o como temporalidad. Esta condición puede ser también intuida en la mención sobre el sonido que hace Merleau-Ponty, según la cual, el sonido, si bien no nos da “verdaderas «cosas»”, nos ofrece en cambio algo que “zumba” y comunica los sentidos entre sí (Merleau-Ponty, 1993, p. 245). Para Ihde (2007, p. 68), la distensión temporal del sonido nos da también mayor claridad sobre sus diversos factores espaciales, como el material de construcción de los objetos, la forma de los objetos, el tipo de contacto entre superficies o el interior de los objetos, además de sus relaciones en común. Otro aporte de lo auditivo, dice Ihde, es el que representa el carácter del sonido conocido como eco o el carácter de sonido denominado reverberación; estos aspectos aportan a la unidad perceptiva en distinciones, como la distancia y la superficie, a partir de los cuales se enriquece y define la percepción espacial del sonido.

Las percepciones espaciales sonoras que han sido enumeradas ofrecen un complemento irreductible dentro del campo sensitivo del cuerpo fenomenal. Lo anterior puede ser deducido, a partir de lo dicho por Merleau-Ponty, respecto del color en la visión, en la medida en que la disposición de color en la cosa “significa por sí misma todas las respuestas que daría a la interrogación de los demás sentidos” (Merleau-Ponty, 1993, p. 332). En este orden de ideas, Ihde plantea la necesidad que

¹⁶ La perspectiva de Ihde considera el lenguaje verbal como situado al centro de la escucha del mundo y de esta manera, bajo la concepción de una palabra originaria que subyace en la escucha. Este lenguaje profundo se consolida luego, para Ihde, en los demás lenguajes, a través de la transmutación material. La diferencia entre esta posición y la desarrollada por Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*, además de la que favorece este trabajo, será tratada en la parte 2.7 de este trabajo, correspondiente a “El pensamiento en la música”.

tenemos de darle voz a las cosas, a partir del sonido que producen en su contacto con otras superficies (Ihde, 2007, p. 67). Esta condición de lo sonoro nos obliga al continuo aprendizaje sobre la constitución de los sonidos, pues debe poder aprenderse a descubrir el sonido que aporta cada objeto en la conformación del sonido simultáneo (Ihde, 2007, p. 67). En relación con esta aseveración, Ihde (2007, p. 68) se remite al ejemplo de Merleau-Ponty, en el cual se asigna al bastón del invidente la vía para lograr determinar la constitución espacial de la realidad, y limitándose para ello a la escucha y el tacto del mundo.

El siguiente paso en nuestra fenomenología del sonido y la audición, a partir de la *Fenomenología de la percepción*, debe considerar integrar la idea de la constancia perceptiva. En este sentido, si antes habíamos considerado la constancia visual a la manera de una conexión real con el mundo, la constancia perceptiva de tipo sonoro, de igual forma, será considerada como la percepción sonora de lo real dentro del mundo. La constancia perceptiva de tipo sonoro presenta, por tanto, los distintos modos de ser, a través de los cuales se pueden percibir los sonidos de las cosas. Las leyes empíricas que se pueden mencionar en relación con la constancia auditiva —según lo ya señalado por Merleau-Ponty respecto a las constancias del color—, son: en primer lugar, la constancia auditiva debe ser proporcional a la capacidad auditiva del órgano del oído; en segundo lugar, la constancia auditiva es, en comparación, menos perfecta en la audición lejana que en la audición cercana; la constancia auditiva también es menos perfecta en la audición monoauricular, en comparación con la audición biauricular; y, en la misma tónica, es la constancia menos perfecta en la audición breve, que en la audición prolongada. En tercer lugar, la constancia auditiva se atenúa en la distancia; en cuarto lugar, la constancia perceptiva auditiva varía según la riqueza del mundo perceptivo del individuo; y, en quinto y último lugar, la constancia auditiva pierde perfección bajo ambientes sonoros ruidosos.

Como último paso de nuestra comprensión del campo auditivo —y tomando como sustento la estructura extraída por Merleau-Ponty en relación con las características del fenómeno visual establecido—, podemos deducir ahora las

características del fenómeno auditivo establecido, las cuales son: primero, el fenómeno de la constancia auditiva, segundo, la articulación espacio-temporal del campo auditivo de mi cuerpo o, en otras palabras, la omnidireccionalidad del campo auditivo y, tercero, el fenómeno general de la localización auditiva.

En consecuencia, y de igual forma que lo señalado respecto a la visión, las constancias perceptivas del campo sonoro mantienen la progresividad del flujo perceptivo, a partir del cual se definen y desarrollan los modos de ser. La voz, la música, el sonido de las cosas, y toda emisión acústica perceptible por nuestro oído y nuestro cuerpo se corresponde, por tanto, en su carácter de modalidad sonora captada en el campo de presencia, con la presencia de los fenómenos perceptivos de constancia, la articulación omnidireccional campo auditivo (envolvimiento) y la distribución específica dentro del campo sonoro (localización).

En el caso, por ejemplo, del golpeteo constante de un martillo en una edificación cercana a la que nosotros habitamos, podremos, hasta cierto punto, identificar las superficies, las formas y los interiores de los objetos presentados a la audición. Esta dimensión de la descripción agrupa lo que hemos desglosado bajo la articulación del campo sonoro, bajo las condiciones de escucha espacio-temporales en su espacio omnidireccional o envolvente. La constancia perceptiva, a su vez, nos remite a la fuente real del sonido y sus características, que en el caso del golpeteo del martillo tienen que ver, entre otras cosas, con la información existencial que nos provee el sonido del martillo como hecho práctico dispuesto, en primer lugar, bajo los límites del esfuerzo manual de una persona, y, en segundo lugar, desde un cierto uso de instrumentos, por medio de los cuales se modula la cualidad de la constancia auditiva. Por último, la distribución espacial del campo sonoro tendrá que ver con la ubicación espacial que podamos determinar en relación con el sonido y sus constancias, en torno a su lugar dentro del campo sonoro en el que estamos situados.

En estricto sentido, todo sonido real reclama en su origen distintas constancias perceptivas que se combinan en la unidad perceptiva de los aspectos mencionados. El problema que se plantea, entonces, es la discriminación acertada de las cualidades sonoras de una experiencia real, en la medida en que los sonidos se dividen en los

producidos por la diversidad cultural de la capacidad humana, natural o instrumental, y los producidos por la naturaleza orgánica e inorgánica. En relación con esto último, el objetivo del próximo capítulo será comprender la fundamentación filosófica que hace posible los distintos modos de ser en los que el sonido puede ser percibido, incluida la música.

2. MÚSICA Y PERCEPCIÓN

2.1. Introducción fenomenológica a los problemas de la experiencia musical

La música, como se ha dicho, es difícil de comprender desde el sentido común y la ciencia, pues el análisis reflexivo que estas esferas priorizan es siempre posterior a la experiencia directa del fenómeno musical. Para Merleau-Ponty, el análisis reflexivo recurre a la objetividad, a partir de lo cual se puede deducir que cada recurso objetivo dentro del arte musical, como la notación musical, las teorías musicales, el registro fonográfico y todo proceso por el cual la música pueda llegar a hacerse manifiesta, termina por representar un tipo de causa u origen inexacto del fenómeno formal o experiencia musical (Duby, 2019, p. 120). El filósofo polaco Roman Ingarden dice, además, sobre el análisis reflexivo en la música, que las “formulaciones específicas” que se dan como resultado de las muchas teorías sobre la música constituyen, a su vez, “afirmaciones programáticas” resultado de los intereses de los grupos o individuos que buscan hacer corresponder el tipo de obras que realizan, con la teoría que define las directrices que se supone deben subyacer a la creación artística musical (Ingarden, 1986, p. 41).

El panorama mencionado hace que el tratamiento intelectual de la experiencia musical presente dificultades, en razón a la barrera que concita su inefabilidad o, dicho de otra manera, por la dificultad que significa intentar atrapar el sentido de la música a partir de palabras. Además, como también lo señala Roman Ingarden, la estética musical y las ciencias particulares de la música cargan con los prejuicios

teóricos de su etapa de desarrollo, lo cual les aleja del acceso al hecho experimental, entendido este último, como la atención a las “convicciones presistemáticas” presentes a la base de toda teoría musical; convicciones que son, señala Ingarden, tal vez ingenuas y erróneas, pero provistas de la verdad que se trasluce en la comunión directa con lo musical (Ingarden, 1986, p. 1).

Así, por tanto, en relación con la exposición de dificultades presentes en el diálogo entre la teoría y la práctica musical o, dicho según lo hemos delimitado en este trabajo, entre la forma y el contenido musical, la perspectiva fenomenológica propone, para superar estos escollos, que el estudio y comprensión del desarrollo y evolución de cada expresión musical requiera para ser realizado de manera responsable, del estudio cuidadoso del encuentro del artista musical con el espectador, en el mundo. Esta intuición nos llevó a realizar, como primer paso de esta propuesta, la descripción de las características fenomenológicas del espacio auditivo en su relación con el mundo¹⁷.

Desde este enfoque, la experiencia de la música no se identifica con la síntesis objetiva, porque lo vivido, dice Merleau-Ponty (1993, p. 345), no puede ser simplemente una réplica realista de lo existente o una síntesis idealista de nuestra conciencia. Estas opciones darían lugar, dice el autor, al absurdo de no poder vivir lo vivido. En consecuencia con lo anterior, Merleau-Ponty señala que el punto de vista de lo vivido o lo subjetivo es lo que hace comprensible el mundo para cada persona: nos permite experimentar el mundo y el arte no como una suma de cosas, ni como

¹⁷ Para Arango y Roncallo-Dow, la fenomenología “propone un contrapeso a la tradición de siglos anteriores (racionalista-formalista)” (Arango y Roncallo-Dow, 2020, p. 163). En este sentido, los autores mencionan: “es sobre el recorrido de experiencias moldeadas por lo social donde se configura el significado y las expectativas respecto a la música: un proceso negociado construido y emergente. El significado musical no trata de la transmisión de unidades discretas de información; su sentido (dirección) ocurre cuando los escuchas, a través de organizaciones perceptivas y formales, comprenden secuencias de sonido como música” (Arango y Roncallo-Dow, 2020, p. 167). La fenomenología, por tanto, continúan los autores, si bien reconoce el surgimiento del contenido racional sobre lo musical, como resultado de los “modos particulares de experiencia” de cada época, entiende también, que los nuevos paradigmas de consumo, tecnología y disfrute de la música, han logrado que las “viejas seguridades racionalistas y formales” sean superadas y confrontadas, ante nuevas búsquedas que comprenden el justo lugar de la razón y la teoría dentro de la experiencia musical (Arango y Roncallo-Dow, 2020, p. 172).

una suma de horas, sino como la corriente vital de nuestra percepción dispuesta temporalmente en nuestra vivencia.

Las cosas y los instantes no pueden articularse uno sobre el otro para formar un mundo, más que a través de este ser ambiguo que llamamos una subjetividad, no pueden devenir co-presente más que desde cierto punto de vista y en intención (Merleau-Ponty, 1993, p. 346).

Este capítulo tiene como tesis una descripción del fenómeno musical que no se adhiere de inicio a presupuestos objetivos, sino que apela a constituirse a través de las posibilidades expresivas de los campos perceptivos del cuerpo. Esta meta nos lleva a intentar entender, en primer lugar, la razón de la dificultad que se asienta en el sentido común y en la ciencia, en relación con su necesidad de anteponer la mediación objetiva para comprender la experiencia musical. En segundo lugar, tras haber identificado esta dificultad, el objetivo general del capítulo nos lleva en la dirección de proponer una vía filosófica que pueda describir el fenómeno musical sin comprometer su experiencia directa.

En orden a la resolución de estos interrogantes, la primera sección del capítulo tendrá como primer objetivo exponer lo que Merleau-Ponty dispone para comprender la articulación general de los fenómenos expresivos del cuerpo, incluidos los mentales. La unidad irreductible del cuerpo se revisará bajo instancias, como la voz sonora, el lenguaje, el pensamiento, la música, la escritura entre otros, además de sus desarrollos en común. Como segundo objetivo, la segunda parte de la primera sección tratará el tema del tiempo, cuya naturaleza asociada a la subjetividad le convierte en elemento fundamental del espacio perceptivo. A continuación, la segunda sección del capítulo se centrará directamente sobre la experiencia musical. El objetivo a conseguir es desarrollar una descripción del fenómeno musical, cuyo referente sea la información vertida hasta ahora, en relación con la descripción de la estructura fenomenológica del campo auditivo en el campo de presencia.

De manera concomitante con la indagación principal, esta parte trata, además, temas fundamentales dentro de la constitución de lo musical, como lo son el lugar del

artista en la creación, y, por último, la función del pensamiento en la estructura fenomenológica y su lugar en la creación y manifestación musical.

2.2. La unidad de los lenguajes

Para Merleau-Ponty, el cuerpo tiene en el grito una posibilidad con la cual modular la existencia desde su expresividad sonora natural. Sin embargo, para el autor francés, el grito es un recurso sonoro “pobre en medios de expresión” (Merleau-Ponty, 1993, p. 168) que ha derivado en el sonido articulado del lenguaje verbal, con el fin de ampliar la capacidad expresiva del sonido —por medio del aparato lingüístico (lengua) que hace posible sedimentar los sentidos en el pensamiento—.

Los indicios que generan las anteriores apreciaciones nos dirigen a la investigación sobre la caracterización de la expresión humana que Merleau-Ponty dispone en la *Fenomenología de la percepción*. Esta indagación nos permitirá encontrar el lugar perceptivo de la experiencia musical dentro del proceso expresivo del cuerpo, evitando con ello la reducción a las explicaciones objetivas que remiten a aspectos parciales o funcionales dentro de la amplia discusión sobre la música.

Este cometido, creemos, puede iniciar su desarrollo respaldándose en un pasaje que ofrece un interesante punto de partida, pues formula una descripción sintética de la articulación corporal que cubre la relación entre la voz sonora, el lenguaje verbal y el pensamiento, al ser asumidos como estadios de un hecho expresivo fundamental. La música, desde este punto de vista, como parte de las artes y de los lenguajes, también se deslinda de la fuente original del sentido, a través de la cual nos comunicamos con los demás y con el mundo:

Nuestro cuerpo en cuanto se mueve, eso es, en cuanto es inseparable de una visión del mundo y es esta misma visión realizada, es la condición de posibilidad, no solamente de la síntesis geométrica, sino también de todas las operaciones expresivas y de todas las adquisiciones que constituyen el mundo cultural. Cuando se dice que el pensamiento es espontáneo, no quiere esto decir que coincida consigo mismo, quiere decir, al contrario, que se supera, y la palabra es precisamente el acto por el que se eterniza en verdad. Es, en efecto, manifiesto que la palabra no puede considerarse como un simple vestido del pensamiento, ni la expresión como traducción

en un sistema arbitrario de signos de una significación ya clara de por sí. Se repite que los sonidos y los fonemas nada quieren decir de por sí, y que nuestra consciencia no puede hallar en el lenguaje más que lo que ella ha puesto en el mismo. Pero la consecuencia de esto sería que el lenguaje no puede enseñarnos nada y que, como máxime, puede suscitar en nosotros nuevas combinaciones de significaciones que nosotros ya poseemos. Es contra esto que atestigua la experiencia del lenguaje. Es verdad que la comunicación presupone un sistema de correspondencias cual el dado por el diccionario, pero va más allá, y es la frase la que da su sentido a cada vocablo, es por haber sido empleado en diferentes contextos que el vocablo se carga paulatinamente de un sentido que no es posible fijar de manera absoluta. Una expresión importante, un buen libro, imponen su sentido. Es, pues, de cierta manera que lo llevan en ellos. Y en lo referente al sujeto que habla, importa que el acto de expresión le permita superar, también a él, lo que antes pensaba y que encuentre en sus propias palabras más de lo que pensó poner en ellas, ya que de otro modo no veríamos al pensamiento, siquiera solitario, buscando la expresión con tanta perseverancia (Merleau-Ponty, 1993, p. 397).

La cita *in extenso* del pasaje es pertinente, en la medida en que se hace explícito el proceso existencial por medio del cual el cuerpo, a través de su expresión fundamental en el movimiento, pone en marcha el dispositivo que se erige en la percepción espacio-temporal o subjetividad. En la estructura planteada en el pasaje, nuestra inicial capacidad para escuchar y para producir sonidos con la voz se sedimenta, luego, a través de la experiencia, en el sustento sonoro-gramatical de los lenguajes verbales. Como vemos, este proceso no se basa en la objetividad de la lengua (como lo muestra al final el pasaje), sino en una capacidad comunicativa que no desarticula el pensamiento y la pulsión expresiva que constituye el cuerpo, y que se realiza en el mundo espacio-temporal de la percepción.

Así, en el vocablo del lenguaje verbal se inicia una unificación de sentido que Merleau-Ponty (1993, p. 398) llama “paradójica”, pues el vocablo responde a un acto de vida por medio del cual la expresión se adhiere al significado disponible de una palabra, aun cuando es la intención de uso la que fija, a la vez, el sentido de ese vocablo. El pensamiento, de esta manera, dice Merleau-Ponty (1993), es parte del “proceso indefinido de la expresión” (p. 399) y no puede ser desgajado del mismo, pues terminaría por convertirse en una explicación objetiva que recurre a lo absoluto, como sucede en el idealismo, o a una clasificación reduccionista, como sucede en el

empirismo (Merleau-Ponty, 1993, p. 399). En el mismo sentido, dice también Merleau-Ponty, aunque nos damos el pensamiento a través del discurso interior y el discurso exterior, la posibilidad de apropiármolo solo se realiza a través de la expresión. El vocablo, por tanto, como modalidad de la expresión, es el “mismísimo reconocimiento” que no se alcanza por intermedio de un concepto, sino con el vocablo actuando como portador de sentido al momento de imponerlo al objeto o situación (Merleau-Ponty, 1993, p. 194). El discurso, de la misma manera, “no traduce, en el que habla, un pensamiento ya hecho, sino que lo consume” (Merleau-Ponty, 1993, p. 195); disposición que da lugar, a su vez, a la asunción gestual del vocablo, la cual, dice el autor, está siempre “inmanente en la palabra” (Merleau-Ponty, 1993, p. 196).

Para denotar la capacidad gestual del vocablo como hecho sonoro, Merleau-Ponty recurre a compararlo con la ordenación de las notas musicales en una sonata. Durante la interpretación de las notas propuestas en la sonata, el instrumentista hace descender el sentido de la obra; de la misma forma, la ordenación de los vocablos, tal como sucede con las notas o con los colores para el pintor, constituye el sentido de lo dicho para el hablante (Merleau-Ponty, 1993, p. 199).

Sin embargo, advierte Merleau-Ponty, los vocablos pueden engañarnos al darnos la impresión de un pensamiento que existe con anterioridad a la expresión; pero estos, dice el autor, son “los pensamientos ya constituidos y ya expresados que podemos invocar silenciosamente, y por medio de los cuales nos damos la ilusión de una vida interior” (Merleau-Ponty, 1993, p. 200). El encanto del discurso se ubica, de esta manera, dentro del uso gestual del cuerpo, y al igual que el artista con la obra de arte, solo es posible a partir de su realización (Merleau-Ponty, 1993, p. 197):

Las significaciones disponibles se entrelazan a menudo según una ley desconocida, y de una vez por todas comienza a existir un nuevo ser cultural. **El pensamiento y la expresión se constituyen, pues, simultáneamente**, cuando nuestras adquisiciones culturales se movilizan al servicio de esta ley desconocida, tal como nuestro cuerpo se presta de pronto a un gesto nuevo en la adquisición del hábito. La palabra es un verdadero gesto y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo (Merleau-Ponty, 1993, p. 200, -negrilla propia-).

La comunicación se produce, entonces, a partir de encontramos con el otro en nuestra conducta gestual (Merleau-Ponty, 1993, p. 202). El gesto está, por tanto, en el centro de la intersubjetividad propia del mundo cultural. El vocablo, además, como gesto sonoro de la lengua es posible porque se revela en la temporalidad de nuestra subjetividad, siendo, así, reconocido por otra subjetividad. Esto también es dicho por el filósofo estadounidense Don Ihde (2007) cuando afirma que “el lenguaje sonoro rodea y penetra en los procesos del yo y del otro” (p. 173).

Así, por tanto, Merleau-Ponty (1993) descubre en el lenguaje verbal que:

El vocablo nunca ha sido inspeccionado, analizado, conocido, constituido, sino atrapado y asumido por un poder hablante y, en último análisis, por un poder motor que me ha sido dado con la primera experiencia de mi cuerpo y de sus campos perceptivos y prácticos. En cuanto al sentido del vocablo, lo aprendo como aprendo el uso de un utensilio, viéndolo emplear en el contexto de una situación (p. 412).

En el caso del lenguaje musical, el lenguaje pictórico y la poesía no se da la permanencia objetiva que trasluce el vocablo, razón por la cual, dice Merleau-Ponty (1993, p. 400), estas modalidades del lenguaje se hacen autoconscientes y desarrollan su propio mundo cultural. Añade además, que la palabra prosaica y, en particular, la palabra científica son seres culturales con “la pretensión de traducir una verdad de la naturaleza en sí” (Merleau-Ponty, 1993, p. 400). Sin embargo, esto significa, a partir de lo que hemos argumentado, y como primera respuesta a nuestra indagación dentro del capítulo, que la ciencia y el sentido común no pueden lograr una comprensión filosófica del desenvolvimiento perceptivo esencial, pues su campo de trabajo solo tiene lugar tras desarticular el pensamiento del proceso continuo de la percepción (Merleau-Ponty, 1993, p. 402). Para Merleau-Ponty (1993, p. 399), en resumen, los pensamientos o las ideas, incluidas las más abstractas de la matemática o las más existenciales, como el arte musical o la arquitectura, son objetos culturales que se construyen dentro de la disposición para el lenguaje de nuestro cuerpo.

2.3. El descentramiento del lenguaje

Considerar el habla como centro del lenguaje y la voz como albergue de “toda la riqueza de la significación humana” (Ihde, 2007, p. 168) no significa, sin embargo, desvincular la audición y la voz del conjunto intersensorial de la percepción. Vimos en la sección anterior, cómo a partir del grito y de la encarnación del lenguaje se suceden distintas variaciones de coexistencia intersensorial, a través de las cuales se diversifica la capacidad natural para el lenguaje. Ahora, en relación con la capacidad para el lenguaje de los ámbitos perceptivos no sonoros del cuerpo, una importante variación propiciada por el lenguaje verbal se constituye en la escritura. Este sistema de lenguaje plasma la sedimentación de los significados del habla, bajo el orden de los fenómenos perceptivos visuales.

Paralelamente a la escritura, el desarrollo de la lectura fomenta una ampliación del lenguaje escrito que hace posible estadios expresivos como el poema o la novela. Con el poema escrito, dice Merleau-Ponty, se concibe la posibilidad de eternizar el sentido del lenguaje, a través del “aparato poético”, pero asumiendo que el poema requiere del soporte material que lo mantenga alejado del olvido. La novela, de igual forma, aunque pueda resumirse, surge de la exposición literaria de los acontecimientos humanos, y se alteraría su naturaleza expresiva de no mantenerse estrictamente el orden narrativo y textual definido por el autor (Merleau-Ponty, 1993, p. 168). Don Ihde (2007, p. 153) afirma algo similar al considerar la novela y el poema como formas descriptivas de la escritura, que siguen “provocando” un sentido de lo auditivo.

La música, en este modelo, también es una ampliación o descentramiento del lenguaje que extrae su sentido distanciándose del significado verbal del vocablo y apelando, en cambio, dice Merleau-Ponty (1993), a “la presencia empírica de los sonidos” (p. 205). Por esta razón, deduce Merleau-Ponty, la ordenación particular de los sonidos que constituyen una obra musical puede integrarse al mundo si establece relaciones significativas con él, es decir, si termina “por segregar ella misma su significación” (Merleau-Ponty, 1993, p. 196). Don Ihde complementa la comprensión

racional de este difícil proceso (aun cuando existan diferencias con la comprensión del lenguaje de Merleau-Ponty y con la que esbozamos en este trabajo), a partir de entender la música como la contrapartida sonora de los lenguajes sonoros “sin palabras” (sonidos de las cosas o de los animales que sin ser palabras está lleno de significado), los cuales nacen, en el sistema de Ihde, de las posibilidades del “lenguaje escrito como palabra”. La música, entonces, según dice Ihde, es contrapartida de los lenguajes sonoros sin palabras, en la medida en que la escucha de la música no se basa en el “lenguaje vocal como palabra” (Ihde, 2007, p. 154).

En el caso de la escritura, advierte Ihde, se puede propiciar una “reducción” del habla, en la medida en que la escritura no tiene en cuenta la “significación sonora” que toma el vocablo del contexto en el que es enunciado. Esta debilidad de la escritura se supera, dice Ihde, a partir de añadir más palabras al texto, razón por la cual “la escritura crea la posibilidad de una palabra sin voz” (Ihde, 2007, p. 152). Esta última idea da razón, para el autor estadounidense, de la continua abstracción a la que tienden los lenguajes escritos, como puede verse en la geometría, la lógica, o la matemática (Ihde, 2007, p. 153). Esta intuición de Ihde sobre el origen de la abstracción matemática es compartida con Merleau-Ponty, pues, para el autor francés, “si la cosa percibida no hubiera fundado en nosotros para siempre el ideal del ser que es lo que es, no habría fenómeno del ser, y el pensamiento matemático se nos revelaría como una creación” (Merleau-Ponty, 1993, p. 397)¹⁸.

En el campo de la música, la introducción de la escritura ha tenido profundas consecuencias, pues la escritura o notación musical hace posible, entre otros aspectos técnicos y formales, la repetición accesible de la obra, además de hacer factible el desarrollo de estructuras musicales complejas. Esta es la razón, dice Ihde, de que culturas no alfabetizadas u orales recurran para recordar una canción al valor espiritual y no a su letra o notación musical (Ihde, 2007, p. 199). Sin embargo, debe

¹⁸ Roman Ingarden complementa la idea sobre la reducción que concita la escritura, mencionando que esta surge como un recurso al que apelan los investigadores que, en el caso de la música, buscan la reducción de la música a la partitura, bajo el presupuesto filosófico que aboga por “reducir todo tipo de objetos” a procesos físicos o mentales, evitando con ello las “hipóstasis metafísicas”, en razón a ser consideradas “un grave error metodológico” (Ingarden, 1986, p. 34).

tenerse en cuenta, acota Ihde, que la música no logra constituir en su versión escrita una separación autosuficiente, como lo llega a ser la escritura, en relación con el lenguaje verbal. En este aspecto, la capacidad lectora de músicos y musicólogos no sería una reivindicación de la escritura musical, pues, como afirma Ihde, en la medida en que una música debe sonar no es su partitura (Ihde, 2007, p. 201). Sobre la escritura como reducción del habla y sobre su conexión con lo musical, Merleau-Ponty (1993, p. 206) añade, que no es por la mediación de la escritura que se hace posible la intersubjetividad del lenguaje verbal, de la misma manera que no es la notación musical la condición de la intersubjetividad musical:

Lo que solamente es verdad —y justifica la situación particular que suele hacerse del lenguaje— es que, sola entre todas las operaciones expresivas, la palabra es capaz de sedimentarse y constituir una adquisición intersubjetiva. Este hecho no se explica observando que la palabra puede registrarse sobre papel, cuando los gestos o comportamientos sólo se transmiten por imitación directa. La música, en efecto, también puede escribirse y, aun cuando haya en música algo así como una iniciación tradicional —aunque tal vez sea imposible acceder a la música atonal sin pasar por la música clásica— cada artista emprende su tarea desde el principio, tiene un nuevo mundo por ofrecer (...) (Merleau-Ponty, 1993, pp. 206-207).

Ahora bien, las distintas formas del lenguaje, como el lenguaje verbal, la escritura o la música, y sus relaciones en común, son posibles gracias a que existe un indicio claro de intersensorialidad, por medio del cual “cada fenómeno aparecido polariza hacia él todo mi cuerpo como sistema de potencias perceptivas” (Merleau-Ponty, 1993, p. 332). En lo que tiene ver con la partitura o notación musical, por ejemplo, existe una adecuación o derivación de lo sonoro a lo visual, por medio de lo cual se hace objetivo un proceso de experiencia musical, y con el fin de introducir las posibilidades que la escritura puede otorgar para hacer más compleja la obra. David Burrows señala que la notación musical consiste en una variación parcial que no hace a la escritura y la música “coextensivas”, aunque no deban ser por ello “inconmensurables”, lo cual quiere decir, en razón de lo primero, que aunque el sonido y la escritura no pueden compartir una naturaleza unificada, sí pueden, en razón a lo segundo, establecer relaciones que promuevan sendos desarrollos en

común (Bowman, 1998, p. 292). Algo similar señala el filósofo polaco Roman Ingarden, cuando menciona que la partitura no es solamente un “papel impreso”, pues este se aboca en realidad a la demarcación de procesos determinados, en los cuales “las funciones de designación son intencionales e impuestas al signo por una operación particular de la conciencia realizada por un determinado sujeto conciente” (Ingarden, 1986, p. 36). Este hecho, sin embargo, no significa, para Ingarden (1986, p. 38), que pueda identificarse o reducirse una obra musical a su partitura o a su grabación. Don Ihde ve posible, además, distintas modalidades de comunicación, a partir del descentramiento del lenguaje y de los variados desarrollos de la “estabilidad” intersensorial, como es el caso de la partitura: cada una de estas estabildades está caracterizada por sus rasgos y posibilidades, bien se desenvuelva su género, por ejemplo, dentro de las “voces del lenguaje” o dentro de las “escrituras del lenguaje”, además de sus desarrollos en común (Ihde, 2007, p. 201).

Concluye Ihde (2007, p. 201), que la “multiestabilidad” perceptiva¹⁹ nos aleja de una cultura oral, pero nos permite enriquecer el horizonte de acción y sensibilidad de la percepción. El desarrollo integral de la civilización hace posible la introducción de utensilios o tecnologías que favorecen distintos estadios de multiestabilidad perceptiva. Estos procesos hacen posible nuevos modos de vida, además de modelos culturales complejos. Por esta razón, descubrimientos y desarrollos técnicos y tecnológicos, como la escritura, la imprenta, la electricidad, entre otros, siguen favoreciendo la multiestabilidad perceptiva del cuerpo, confluyendo en productos que por sus aportes a la percepción se constituyen en los procesos centrales de construcción cultural de cada comunidad²⁰.

¹⁹ La multiestabilidad perceptiva de la que habla Ihde tiene que ver con el descubrimiento de estructuras del lenguaje basadas en la capacidad multisensorial del cuerpo, cuyo aporte, dice Ihde, son como “la llegada de la vista a un ciego”. Estas estructuras pueden ser, por ejemplo, los distintos tipos de escritura, las tecnologías de la grabación o los lenguajes de la vista, además de sus relaciones en común (Ihde, 2007, p. 201).

²⁰ Este tema se tratará con mayor profundidad en el tercer capítulo.

2.4. El tiempo y la percepción auditiva

En el primer capítulo se mencionó de manera introductoria el lugar del tiempo en la filosofía de la percepción. Para Merleau-Ponty, el tiempo se hace evidente en la profundidad visual, pues la profundidad es un movimiento de conciencia que demarca los coexistentes, a la manera de una “ola temporal”, con lo cual se delimita, a su vez, el campo de presencia (Merleau-Ponty, 1993, p. 280). En el campo de la audición, de manera análoga a la visión, la profundidad auditiva surge, a partir de la ola temporal auditiva de la conciencia. Esta propiedad nos permite reconocer la ubicación de los objetos en el espacio perceptivo en su espectro omnidireccional y localizado. No obstante, debe tenerse en cuenta que la audición tiende a condensarse en el nivel prerreflexivo de la percepción, aportando de esta manera un manejo distinto de las constancias, aunque complementario a la percepción general del cuerpo.

Sin embargo, para Merleau-Ponty, al surgir la conciencia temporal de la existencia, a partir de la temporalidad de la percepción o, en otras palabras, al emerger la subjetividad en el campo de presencia, esta última no se debe entender, como una corriente o “una sustancia que fluye” (Merleau-Ponty, 1993, p. 419), sino como algo que “nace de *mi* relación con las cosas”: como un presente que contiene, al mismo tiempo, el pasado y el futuro (Merleau-Ponty, 1993, p. 420). Insistir, por el contrario, en la idea del tiempo como corriente, requiere tener que hacer objetivo el ahora, a la manera de un punto de aprehensión que nos permita ubicarnos conscientemente en el tiempo. La sucesión de los ahoras incita, de esta forma, la figura de la corriente o del río de tiempo, en cuyo pasado está el recuerdo cercano del ahora acaecido y donde el futuro es la expectación del ahora por venir.

La disposición del ahora objetivo, con el recuerdo como referencia, plantea para Merleau-Ponty el problema del origen de la recuperación del recuerdo: por una parte, las teorías fisiológicas buscan el recuerdo, bajo “la idea de una conservación corpórea del pasado” (Merleau-Ponty, 1993, p. 421); las teorías psicológicas, por otra parte, depositan en el inconsciente la capacidad de conservación del recuerdo. No obstante, para Merleau Ponty, el error de ambas posiciones radica en no entender

nuestro presente, como la presencia de los vestigios del pasado, y, a su vez, todo “sentido del pasado”, como la significación que le adjudico en mi percepción: “Un fragmento conservado del pasado vivido” no es, por tanto, el anclaje ideal de un ahora superado, sino, a lo sumo, “una ocasión de pensar en el pasado, no es él el que se hace reconocer” (Merleau-Ponty, 1993, p. 421). El futuro, de la misma forma, es improbable, pues no tenemos contenidos de conciencia sobre ello.

En síntesis, para Merleau-Ponty, el tiempo no es un dato de conciencia, sino, al revés, la conciencia la que “despliega o constituye el tiempo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 422). La idea de cauce o flujo en el tiempo: “no es el tiempo, es su registro final, es el resultado de su *paso*, que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar” (Merleau-Ponty, 1993, p. 423). Presente pasado y futuro no son, por tanto, una sucesión de instantes discretos, sino una apertura subjetiva al tiempo donde, “en un solo movimiento, de un cabo al otro, el tiempo se pone a moverse”, y siempre bajo una unidad en que cada “nuevo presente *es* el paso de un futuro al presente, y del antiguo presente al pasado” (Merleau-Ponty, 1993, p. 427). El presente, por tanto, más allá que un ahora, “reafirma la presencia de todo el pasado que expulsa y anticipa la de todo el por-venir” (Merleau-Ponty, 1993, p. 428).

La exposición sobre el tiempo que realiza Merleau-Ponty es importante en relación con la experiencia musical, porque es precisamente de la objetivación del tiempo como fenómeno sucesivo de donde surge la tematización y objetivación que realiza el sentido común y la ciencia sobre el significado y el sentido musical. Sobre este problema, Monika Langer (1989, p. 124) reconoce que el sentido común aporta a la comprensión del tiempo, al asumirlo con un caudal continuo, en lugar de recurrir a mostrarlo a la manera de olas separadas. Sin embargo, dice la autora, no por esta fluidez el sentido común deja de hacer objetivo el tiempo. En el fondo, para Langer (1989, p. 125), la asunción objetiva del sentido común tiene como consecuencia el socavamiento de la unidad temporal que constituye el sujeto dentro del mundo. El sentido común, en suma, implica conformar una secuencia una vez que el sujeto que percibe dentro del mundo ha sido removido, con lo cual, para la autora, toda elucidación objetiva representa por su naturaleza reflexiva un sucedáneo formal de la

experiencia. En relación con el caso específico de la experiencia musical, sucedáneos como la partitura o la grabación representan elucidaciones objetivas formales que apelan de manera indirecta a la recuperación del hecho perceptivo musical en la experiencia.

Pero, si como dijimos antes, las transiciones del presente experiencial no se piensan sino que se efectúan y son la misma subjetividad (Merleau-Ponty, 1993, pp. 429-430), entonces la música en su marcado acento prelingüístico y autónomo se presenta al tiempo de lo auditivo a la manera de un campo expresivo cercano a los movimientos del cuerpo y el espíritu, cuya riqueza y misterio se deriva de su efecto particular en la percepción. De la subjetividad, tal como afirma Merleau-Ponty, no puede decirse que esté en el tiempo, ya que, en sí misma, “asume o vive el tiempo y se confunde con la cohesión de una vida” (Merleau-Ponty, 1993, p. 430), lo cual, pensamos, también puede ser dicho de la percepción de la música y su marcado acento temporal subjetivo.

El tiempo, en general, no es tiempo “efectivo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 433), sino tiempo que se sabe a sí mismo y que da lugar a un punto de vista o “interioridad” que reúne “sin contradicción sentido y razón” (Merleau-Ponty, 1993, p. 434). Langer define esta relación como una “interdependencia de direccionalidad y sentido”, en la cual la direccionalidad primaria que provee la idea del tiempo, a la manera de un río o caudal, da sustento, luego, al sentido que emana del sujeto como ser del mundo (Langer, 1989, p. 130). Esta compleja estructura es el lugar donde el lenguaje sonoro y el musical parecen coincidir simétricamente con el flujo natural del tiempo preobjetivo. Es también la razón de que, a partir de la “permanencia del tiempo” y su relación con lo auditivo, Merleau-Ponty encuentre distintas coexistencias sensitivas en la construcción de los vocablos. Así, por ejemplo, el autor identifica la gestualidad sonora del vocablo, como otras “tantas maneras de cantar el mundo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 204). Además, dice sobre el sonido en el lenguaje verbal, que es la forma como el cuerpo “celebra” el mundo: es la intención emocional que se manifiesta en las diversas lenguas, y cuyo desarrollo, acota Merleau-Ponty (1993, p. 204), promueve el refinamiento o evolución de la percepción y la expresión. Esta posición

es también asumida por el autor estadounidense Don Ihde (2007, p. 58), quien encuentra comprensible la intimidad entre el lenguaje y la música, a partir del significado que posee la música por su sonido y que en el lenguaje verbal se manifiesta en el vocablo.

La conclusión que se va haciendo presente nos deja entender, en principio, que la música, en razón a su disposición fluida y por tanto ajena al ritmo verbal se acopla con la temporalidad esencial de la percepción. Esta preobjetividad de lo musical solo puede ser asimilada al pensamiento estricto, apelando a hacer objetiva la temporalidad musical. La experiencia musical, por el contrario, además de fluir con el proceso perceptivo preobjetivo, propicia una disposición expresiva que al identificarse con el sentido íntimo de la temporalidad, constituye una modalidad del lenguaje cercana a los movimientos expresivos del alma, por medio de la cual se expresa sin palabras la situación de nuestra conciencia. Don Ihde, en este sentido, además de coincidir con Merleau-Ponty sobre el valor musical de los vocablos, agrega que el sonido en la experiencia de la música está encarnado, razón por la cual su referencia inmediata suele ser la animación del cuerpo que invita a la danza y, por ende, a la “escucha corporal” (Ihde, 2007, p. 156). Sin embargo, Ihde aclara que la música no es sonido o sentido “puro”, pues, aun cuando la música pueda separarse de lo verbal, no deja de ser lógica (Ihde, 2007, p. 157). En síntesis, Ihde describe la música como un uso del sonido que es “extraño” o “creado”, además de dispuesto para generar un estado de conciencia distinto al que puede estar presente en la cotidianidad del lenguaje verbal. Este último, no obstante, establece, por su función, la continuidad y familiaridad en el sonido de la voz (Ihde, 2007, p. 159), además de ser conciso y económico en su expresión (Ihde, 2007, p. 200).

2.5. La música como fenómeno del campo de presencia.

Según hemos visto en la reflexión fenomenológica hasta ahora realizada, la música hace parte de las prácticas para la constitución de sentido, a partir del tratamiento artístico del sonido. Esta indagación nos ha permitido afirmar que el fenómeno

musical se constituye en la confluencia de las múltiples dimensiones que hacen parte de la percepción sonora en la experiencia. Esta sección tratará, por tanto, el fenómeno musical en su experiencia directa, a partir de reconocerlo como la conjunción de las posibilidades corporales y de pensamiento propias de la percepción. Para realizar esta derivación de lo perceptivo a lo musical se recurrirá a la aplicación del esquema sobre el sonido y la audición enunciado en la primera parte de este trabajo. En esta vía, aspectos como las constancias perceptivas, la articulación espacial del campo sonoro y la faceta temporal se tratarán como elementos presentes en el contexto del fenómeno musical en el campo de presencia.

Debemos decir, en primer lugar, en relación con el campo de la audición en el cual el sonido y la música toman parte, que existe, por principio, la capacidad del cuerpo para manipular el sonido corporal y el de los instrumentos sonoros, produciendo, así, efectos estéticos plenos en el marco perceptivo propio y de los demás. Esta afirmación abreva de la ya expuesta asunción de Ihde que entiende la música como un tipo de sonido creado, especial y extraño con la capacidad para afectar de forma artística la sensibilidad. En este mismo sentido, Merleau-Ponty parece describir el arte pictórico en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, al usar la expresión de Malraux: “deformación coherente” de los datos. El pintor, dice el autor, a través de su intención, desarrolla su estilo o deformación coherente de los datos, la cual emerge cuando el pintor “concentra el sentido todavía diseminado por su percepción y lo hace existir de manera expresa” (Merleau-Ponty, 1964, p. 66). En razón a lo anterior, dice Merleau-Ponty (1964, p. 66), la pintura y el arte reclaman su carácter de lenguaje, por ser una labor enraizada en el mundo. La música, entonces, puede ser definida desde estos planteamientos, como el descubrimiento de un uso práctico de lo sonoro o, en otras palabras, como la manifestación de una deformación coherente de los datos sonoros, a partir de su desarrollo artístico en la unidad corporal dentro del mundo.

En este orden de ideas, la manipulación sonora que caracteriza el arte musical es posible gracias a los distintos elementos con los cuales el artista promueve el efecto musical en la conciencia propia y de los demás. Este hecho es posible, en

principio, por la presencia cultural del sonido y la música desde muy temprana edad, lo cual, sugerimos, promueve la consecución de un marco auditivo materno acorde con las características presentes en la cultura sonora y musical de cada comunidad (de la misma manera que sucede con el lenguaje verbal). Esta inmersión cultural establece una gestualidad cultural primaria con la cual modular el espacio y la percepción sonora. Por este medio, el sonido, en general, encuentra una conformación cultural apegada a las condiciones y desarrollos de una comunidad, en sus costumbres y creencias comunes.

La experiencia musical cultural se da, entonces, como una simbiosis entre la percepción y el mundo. Por esta vía, lo perceptivo musical surge, a partir de los elementos culturales o instrumentales generados por la potencia corporal de cada sociedad. El sonido y la música, en síntesis, toman sentido y estilo en correlación al aparato social que permite la organización cultural de las constancias perceptivas, por medio de las cuales se logra el efecto artístico en el sonido (como sucede con los instrumentos musicales). La constancia perceptiva auditiva es, por tanto, el primer estadio de reconocimiento de la experiencia musical, pues concibe la significatividad que surge del sonido musical, a partir de la recepción existencial del sonido en su faceta corporal o instrumental. En principio (como se expuso en el primer capítulo), la constancia perceptiva auditiva favorece la coherencia existencial producto del encuentro entre la fuente real del sonido y su recepción en nuestra percepción. Las constancias perceptivas auditivas representan, de esta manera, los modos de ser en que se presentan a nuestra percepción los distintos sonidos del mundo, en la medida en que, como ya se señaló, las características de la constancia auditiva permiten retener aspectos del presente perceptivo, como la fuente objetiva del sonido, los posibles sentidos del fenómeno sonoro y la intuición sobre el origen natural o artificial de la constancia. Las constancias auditivas pueden, además, ser tratadas artísticamente, a partir de la técnica que proveen los sistemas de lenguaje sonoro natural e instrumental de cada cultura. Este hecho puede comprobarse, por ejemplo, en la estetización de las constancias perceptivas que producen los instrumentos musicales. En este ramo, por ejemplo, los instrumentos musicales de viento

denominados maderas, toman su nombre en razón a la docilidad y suavidad de su sonido, el cual surge como resultado de su principal material de construcción. De manera opuesta, los instrumentos de viento denominados metales, derivan su nombre de la enervación fisiológica que acompaña la dureza y resonancia profunda del sonido que pueden producir. Desde esta consideración general, el instrumento musical debe ser entendido, entonces, como el mecanismo con el cual se pueden proyectar musicalmente las constancias perceptivas que constituyen los sonidos del mundo. Estos significados sonoros amplían, a su vez, su sentido, a partir del lenguaje artístico que construye la experiencia musical. Puede decirse, en síntesis, que la experiencia musical se asocia a un mundo en que la constancia perceptiva ofrece un campo de significación, pero donde el tratamiento cultural del cuerpo y del instrumento sonoro hacen posible el lenguaje musical de cada cultura y sociedad²¹.

A partir de la matriz estructural que nos ofrece la *Fenomenología de la percepción*, un segundo desarrollo fenomenológico de lo musical se conforma bajo la articulación espacial del campo auditivo, a partir de la percepción del sonido en su amplio margen de sensibilidad de tipo omnidireccional o envolvente. En tercer lugar, otro desarrollo fenomenológico de lo musical tiene que ver con la capacidad de la percepción para localizar los sucesos sonoros dentro del campo auditivo. El manejo artístico de la sensación espacial del sonido en el aspecto envolvente y localizado hace posible la generación de distintos sentidos sonoros que aportan al desarrollo espacio-temporal de la música y a su función expresiva. En el arte musical, el trabajo combinado de estos aspectos permite, por una parte, el uso de la sensación de tipo localizado en el sonido, la cual se asocia normalmente a sonidos de corta duración (a la manera de chasquidos) y cuya naturaleza impera en los aspectos rítmicos de la musicalidad; por otra parte, estos rasgos generales del espacio auditivo hacen posible, también, la faceta envolvente del sonido, a partir del tratamiento sonoro de tipo melódico o prolongado, cuya tendencia tiende a ser apacible e introspectiva.

²¹ Según el sistema de clasificación Hornbostel-Sachs, el sonido acústico instrumentalmente tratado recurre a tres procesos fundamentales: la percusividad, la vibración de las cuerdas y la vibración de las columnas de aire.

Un cuarto elemento principal dentro del campo auditivo a considerar en una fenomenología de la música con base en la percepción tiene que ver con la disposición que dinamiza la expresión sonora y la convierte en musical. Esta faceta se manifiesta en la capacidad del sonido musical para emular la sensación de flujo presente en la percepción del tiempo. Esta última faceta, sumada a las tres anteriores, constituye el hecho establecido del fenómeno sonoro y, por ende, del fenómeno musical.

La música, por tanto, como estímulo artístico derivado de la potencia auditiva, tiene la capacidad para reclamar nuestra atención bajo distintos niveles y facetas. El trabajo meditado y constatado del artista se consolida, a partir de su dominio sobre el rango de posibilidades sonoras que se presentan a la percepción y que se desenvuelven en sus significados bajo la emulación de la experiencia temporal en su apariencia de flujo (cuyas complejidades ya tratamos en la sección 2.4).

Recordemos, además, que el carácter temporal o de flujo de la experiencia musical se vincula también a la captación visual de la profundidad corporal espacial que estudiamos en el primer capítulo, y que asumimos como análoga a la profundidad auditiva. Merleau-Ponty describe la profundidad espacial resultado de lo visual, como una “ola temporal” de existencia dentro de nuestro campo de presencia. En el caso del sonido y la música, (como ya lo mencionamos respecto del primero) la ola del tiempo auditivo hace posible discriminar la coexistencia espacio-temporal de distintos sucesos sonoros o de ideas musicales paralelas, a partir de la versatilidad constante del campo auditivo en su aspecto localizado y envolvente. Esta posibilidad constituye, en últimas, la base de la capacidad constructiva por la cual los sonidos pueden llegar a combinarse en la percepción.

Por último podemos decir que los procesos de tipo temporal se corresponden, a su vez, con la dinámica natural del cuerpo, cuyos procesos constituyen los hábitos que subyacen a la conformación del arco intencional en que se inscribe la percepción. Arco intencional que, como vimos, se sustenta en el cuerpo, el mundo y los demás, y que está latente tras todo proceso artístico, cultural o histórico. El arte musical constituye, en conclusión, un tipo de sugestión auditiva, a través de la cual el talento

artístico de cada cultura elabora formas sonoras, con base en las condiciones propias del uso del cuerpo y sus instrumentos.

2.6. El artista

Esta sección tendrá como objetivo la discusión sobre el lugar del artista en la creación de la experiencia musical. El punto de vista que dirige esta sección tiene que ver con la labor u oficio de los artistas en la historia de la música. Según hemos visto, el carácter práctico de la música ha dificultado la unificación objetiva definitiva del lenguaje musical y el sentido musical. Por esta razón, los artistas musicales han fundado su oficio en el instinto práctico musical, antes que en las teorías o sistemas intelectuales. Bajo esta luz, esta sección tratará de explicar el trabajo intuitivo del artista, a partir de la filosofía de la percepción.

En conjunto, podemos decir que la aproximación realizada a la fenomenología perceptiva de la música nos ha proporcionado un modelo intelectual con la capacidad de eludir el laberinto de discusiones teóricas, a través de las cuales se discuten aspectos relacionados con la filosofía de la música²². Ejemplo de ello son las divergencias en torno a si la música debe ser considerada un lenguaje, o sobre el valor expresivo de la música y, en consecuencia, sobre lo que puede denotar o expresar (Fubini, 2005, p. 36). La perspectiva de la fenomenología basada en la percepción elude estas dificultades, porque atiende e inquiriere por el modo de interrelación y sentido en que los aspectos sinérgicos de la percepción dentro del mundo entran a construir una forma artística con centro en el sonido. Bajo este horizonte, la experiencia de la música puede recurrir a estados perceptivos, cuya forma musical puede derivar hacia contenidos emocionales, intelectuales, culturales o a toda intención con la capacidad de formular un mundo artístico; lo cual incluye, también, el lenguaje verbal, siempre y cuando la experiencia musical no se vea limitada por la introducción de las palabras o el pensamiento.

²² En el siguiente capítulo se procederá a una breve exposición sobre los hitos relevantes de la discusión filosófica sobre la música a lo largo de la historia en Occidente.

Para conjugar lo anterior, el artista del sonido requiere del dominio espacial del cuerpo y de la mente que le permita, a partir de la fluidez de movimiento y de pensamiento, plasmar distintas enunciaciones sonoras, bien se constituyan estas desde un nivel mental —a partir de las posibilidades que incluye la escritura u otra tecnología—, o bien se originen a partir de la práctica musical directa. El artista evalúa, luego, la percepción de la experiencia musical que comparte con aquellos dispuestos espacialmente dentro del rango fisiológico o tecnológico adecuado para la captación del estímulo musical. Basado en estas premisas, el artista manipula el sonido bajo su apariencia de fluidez temporal con el fin de conducir la percepción del público hacia desarrollos interesantes y desacostumbrados de la capacidad perceptiva, en los cuales, a su vez, los contenidos involucrados establecen un amplio margen de incidencia, pero también de ambigüedad.

Otra instancia de trabajo a la que puede aspirar la percepción musical del artista, en razón a la ambigüedad de sus contenidos, tiene que ver con las derivaciones de lo musical a otros campos de realidad estética intersensorial. Ejemplo de ello son las artes mixtas, como la danza, la ópera, el teatro, el cine o el arte sonoro, las cuales requieren del uso del sentido musical asociado a la inclusión simultánea de aspectos visuales o móviles. En este caso, el artista o el grupo de artistas confluirá en un equilibrio en el que las potencias perceptivas de cada arte realzan los aspectos narrativos de la obra en su conjunto. Esta disposición plural de la creación artística puede ser considerada de estirpe fenomenológica, pues fomenta una búsqueda basada en el equilibrio estético de la percepción, antes que en la determinación objetiva de una teoría, arte o cultura.

De esta manera, desde la consideración filosófica de la música basada en la percepción, debe ahora adicionarse una nueva condición a las condiciones que establecimos como constituyentes del hecho sonoro fundamental: la articulación espacial omnidireccional, las constancias perceptivas y la localización espacial en el campo de presencia. Esta nueva condición es la que convierte en musical a la expresión sonora y tiene que ver, según lo hemos desarrollado, con la intención perceptiva del artista, a través de la cual busca establecer una organización sonora

que, distante del mundo natural, pero profundamente inserta en él, propenda por un desarrollo cultural que signifique —más allá de su constitución meramente técnica o estilística—, un modo de relación intersubjetiva, por medio del cual se recurre a la potencia propia de la subjetividad perceptiva conformándose en un mundo.

La experiencia de la música es, de esta manera, un fenómeno subjetivo, pues su existencia solo es posible desde nuestro marco de comprensión práctico e intelectual con base en la percepción. La experiencia de la música nos sirve, además, para constatar su diferencia con el lenguaje musical y el lenguaje verbal. Estos últimos, aun siendo contenidos válidos de la percepción, no pueden, sin embargo anteponerse al sentido que emana directamente de la experiencia musical. Sin embargo, más allá de poder aceptar la afirmación anterior, la ambigüedad prerreflexiva que subyace en la música, ha permitido desarrollos opuestos a lo señalado, sobre todo en las instancias históricas previas a la autonomía musical. Puede citarse, como ejemplo, la *Camerata* de los Bardi. Este cuerpo colegiado que se reunía en la ciudad de Florencia, Italia, durante el Renacimiento, buscaba vincular el discurso verbal con el musical, a partir de sustentar la unión de la música y la palabra en principios claros y racionales. Para impulsar esta perspectiva filosófica sobre la música, la *Camerata* impulsaba la forma musical del melodrama como la más importante a desarrollar dentro de los contextos académicos y prácticos de la música. Dice Fubini (2005) sobre los matices propios de esta posición filosófica sobre la música:

En los planos filosófico (en general) y estético (en particular), la batalla de Galilei y la *Camerata* de los Bardi se dirige contra el hedonismo: se halla a favor de una música que no sea solo placer sensitivo, sino, primordialmente, expresión e imitación de los afectos; además de esto, y debido al sustrato racionalista en el que se desenvuelve, dicha batalla comporta, asimismo, de forma definitiva, la negación de la autonomía de la música en pro de una subordinación de ésta al significado y a la lógica del lenguaje verbal (p. 155).

Sin embargo, esta tendencia histórica terminó abdicando en favor de la filosofía de la música que considera que deben ser las características propias del lenguaje musical y su desarrollo técnico, las que dispongan el alcance y futuro de los

sistemas artísticos musicales. Bajo la perspectiva histórica —cuyas complejidades se tratarán el último capítulo— se ha podido constatar (tal como lo mostró la faceta sonora del vocablo), que la música es la modulación sonora en la percepción (a partir del cuerpo o los instrumentos) que hace posible un lenguaje y discurso distinto al de otras artes y al del lenguaje verbal, aunque en constante contacto con ellos.

Así, por tanto, las características fenomenológicas de la experiencia directa de la música y su identificación profunda con la subjetividad temporal hacen posible que el arte musical aproveche de manera lúdica el arco intencional de la existencia y su insumo cultural o histórico. En el esfuerzo compositivo del artista, la sensación temporal de lo musical no se asume, entonces, como una suma de “ahoras” esquematizados, sino como la progresiva inervación de un estado continuo de la percepción, que se lleva a buen término en la obra terminada, constituyendo, por tanto, la experiencia musical, una intuición del tiempo de carácter real y no analítica u objetiva.

El artista modula su atención y su expresividad, buscando con ello establecer en el mundo un objeto sonoro que logre trascender lo objetivo al fundar la comunión intersensorial de la percepción. El pensamiento, como instancia mental de esta comunión, se recrea a partir del lenguaje interior y del lenguaje exterior y construye por su concurso apreciaciones de la realidad basadas en la gestualidad sonora de los vocablos de la lengua y del sonido materno, dentro de los desarrollos musicales de cada cultura.

Es posible, por tanto, a partir de la perspectiva esquematizada, inducir, a partir del canto, —como lo enuncia Ihde de manera puntual, y lo sugiere sugestivamente Merleau-Ponty—, un desarrollo cultural perceptivo que se sublima desde el grito puro, y que en su enunciación conjunta como pensamiento o idea se concreta, paulatinamente, en la constitución musical de un mundo.

El artista musical, en síntesis, se apropia de los hábitos que definen los hechos intencionales de una comunidad cultural. Bajo este influjo, cada artista no puede ser más que de su tiempo, pues, como lo señala Roman Ingarden, estamos alejados de los productos “espirituales” que han conformado la obra formal y que desaparecen con la

época que la vio nacer. En esta medida, para Ingarden, una comprensión cercana de la obra musical debe partir de la “comunidad con el producto cultural”, pues, aunque esta comunidad siga siendo indirecta, es más cercana que los análisis objetivos (Ingarden, 1986, pp. 58-60).

En consecuencia con lo anterior, aunque el artista pueda inspirarse en las obras de artistas pretéritos o contemporáneos, de ellas extrae, no su contenido específico, sino la maestría en la manipulación formal, a través de la cual somete el material, en la búsqueda por producir efectos profundos en la sensibilidad estética de los espectadores. Sin embargo, la limitación histórica que pesa sobre la composición musical del artista se supera en las obras o estilos que permanecen presentes a lo largo del tiempo en la experiencia musical de las sociedades. La razón de esta permanencia tiene que ver con los sentidos profundos que se pueden desplegar en la experiencia musical, desde los cuales se reivindican diversas disposiciones estéticas en las que la sensación y el intelecto, conjugándose en la percepción, promueven estados de contemplación estética de alta valoración cultural. Sobre esta posible veneración histórica, Merleau-Ponty afirma en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” que la labor del artista pictórico tiene que ver con reanudar un búsqueda innata al hombre e inscrita en la pintura. Es esa la razón, dice Merleau-Ponty, de que “su trabajo, oscuro en sí, sea sin embargo guiado y orientado” (Merleau-Ponty, 1964, p. 70). Podemos concluir, entonces, en primer lugar, a partir de esta lectura histórica del trabajo del artista, que el éxito actual de una obra y su aprecio histórico posterior no son condiciones asiduas o inevitables de las pretensiones humanas. También podemos concluir, en segundo lugar, y de manera consecuente con lo anterior, que toda obra o estilo musical tiene en el paso del tiempo la medida más adecuada en relación con su calidad, límites y aporte expresivo.

La universalidad de la dinámica perceptiva a que invita la obra musical es posible, entonces, en la medida en que se adscribe a procesos preobjetivos de nuestra conciencia, cuya implicación en el sentido llega a ser muy valorada en el caso de las obras consideradas notables. En términos generales, para Merleau-Ponty, la labor del artista, el pintor en este caso, se sintetiza en su entrega al oficio, del cual no puede

nunca llegar a decir “lo que es de él y lo que es de las cosas, lo que la obra nueva añade a las antiguas, lo que ha tomado de los demás y lo que es suyo”, siendo, por tanto, más allá que una creación inspirada, la “respuesta a lo que el mundo, el pasado, las obras hechas preguntaban, cumplimiento, fraternidad” (Merleau-Ponty, 1964, p. 70). Concluye por tanto, Merleau-Ponty, citando a Husserl en su aseveración de la “fundación” o capacidad universal de “los productos de la cultura que siguen teniendo valor después de su aparición y abren un campo de búsquedas en que reviven perpetuamente” (Merleau-Ponty, 1964, p. 71)

La música, además, en razón a su cercanía con la preobjetividad de la percepción, dispone de un recibimiento intersubjetivo en el lenguaje menos dispendioso que la de otros sistemas basados en lo verbal, la escritura o las ciencias abstractas. Esta característica de las artes musicales (y de las artes en general) hace posible, entre otros hechos, el encuentro entre culturas distantes, a través de la percepción de los gestos musicales en la espacialidad intersubjetiva, logrando con ello aportes a la comunicación.

2.7. El pensamiento en la música

Uno de los últimos problemas a desarrollar y uno de los más difíciles de plantear es la relación entre la inusual concepción de pensamiento aquí presentada y la percepción musical. Esta dificultad, sin embargo, solo puede ser brevemente planteada, a partir de algunas intuiciones que pueden hallarse en la obra consultada de Merleau-Ponty y en la de algunos autores relacionados.

Para comenzar, puede declararse de inicio el interés y cuestionamiento del artista musical por comprender la sensibilidad de la conciencia perceptiva, a partir del uso óptimo de los materiales involucrados en la generación de la experiencia musical. En este proceso, la función del pensamiento se funde con el material sonoro, haciendo de la obra de arte un estadio de identificación entre el pensamiento y el mundo. Sin embargo, deben tenerse en cuenta algunos de los matices de la especulación

filosófica, a partir de los cuales se construyen los caminos por lo que transita cada teoría sobre el pensamiento.

La propuesta de Ihde, en primer lugar, se muestra, paradójicamente, contraria en unos aspectos y favorable en otros, en relación con nuestra tesis investigativa desde la obra de Merleau-Ponty. En primer lugar, es desfavorable, porque Ihde señala que en la audición existe una prelación de la escucha, entendiendo el autor esta última, como la palabra imbuida en toda sensación sonora y también en las no sonoras. Bajo esta universalidad del lenguaje, el presupuesto de “un nivel prelingüístico de experiencia” es, desde el punto de vista de Ihde, la “contrapartida filosófica de la sensación desnuda ‘preperceptual’”, la cual, de ser posible, lo sería desviando los ojos y los oídos de las cosas (Ihde, 2007, p. 116). Esta idea no es, sin embargo, la que promueve la intención prerreflexiva de la percepción que Merleau-Ponty desarrolló en su primera etapa de pensamiento, en la *Fenomenología de la percepción*, y desde la cual describimos acá la experiencia de la música y sus particularidades como arte auditivo. Ihde argumenta, en relación con las dificultades que pueden ser intuitas a partir de su afirmación sobre la presencia de lenguaje en la instancia prerreflexiva, que aun en situaciones prelingüísticas puede hallarse la palabra germinal, por ejemplo, en el tacto como sentido o en el sonido percibido por el feto en el vientre materno. Sin embargo, desde nuestra lectura hipotética, esta consideración de los hechos hace parte de la idealización de las instancias prerreflexivas, a través de lo cual se corre el riesgo de imponer luego el discurso objetivo a otras maneras de tratar con la experiencia.

Para Merleau-Ponty, en relación con lo señalado —y queriendo abordar, a partir de ello el problema del pensamiento en la *Fenomenología de la percepción*—, la palabra es, en principio, un gesto corporal asentado en la voz y la audición. Bajo este principio, la gestualidad habituada del cuerpo, a partir de la fonoaudición, conforma distintos niveles de lenguaje verbal y no verbal, entre ellos la experiencia musical. De esta manera, tal como lo menciona Ihde en su libro, para Merleau-Ponty lo imaginativo en la percepción tiene que ver con la voz y la palabra, con lo cual, señala Ihde, el pensamiento en Merleau-Ponty toma como característica central el “pensar cómo y en un lenguaje” (Ihde, 2007, p. 118). Sin embargo, para Merleau-

Ponty, a diferencia de Ihde, el pensamiento no se impone a la percepción, con lo cual se da lugar a lo prerreflexivo, en donde los distintos lenguajes obtienen parte de su desarrollo en orden a constituirse a partir de las sensaciones diversas del cuerpo.

En segundo lugar, la propuesta de Ihde es favorable a la idea de pensamiento de este trabajo, en cuanto el autor estadounidense asume lo imaginativo auditivo (desde su teoría del lenguaje), como un pensamiento isomorfo a la multiformidad de la percepción, lo cual el autor denomina, “polifonía perceptiva” (Ihde, 2007, p. 119). En este sentido, la propuesta de Ihde sustenta y es favorable a nuestra posición, en orden a que considera el pensamiento, como un proceso mental multiforme en constante movimiento, el cual, por ser corporal —añadimos en nuestra hipótesis—, posee la capacidad para adaptar sus modos de interpretación perceptiva, a partir de su origen en el magma prerreflexivo que subyace a la formación de los lenguajes. Esta perspectiva, aunque puede asumir lo imaginativo como palabra, tal como en Merleau-Ponty, también concibe otras posibilidades para lo que, en general, constituye el pensar. Por esta razón, esta idea hace posible comprender casos de desarrollo perceptivo desacostumbrado en los que el pensamiento manifiesta esta condición cercana a la multiformidad perceptiva. No obstante, como ya lo señalamos, esta pequeña disertación sobre el problema del pensamiento y del lenguaje constituye solo un esbozo inicial de interpretación.

La multiformidad del pensamiento y la percepción puede ser comprendida, a la luz de extrañas disposiciones del talento musical y de otras situaciones, en las cuales el material sonoro se hace indistinguible del material mental, constituyendo coexistencias sutiles extraordinarias. Es reconocida, por ejemplo, la capacidad del compositor alemán Ludwig Van Beethoven, para representar en la imaginación una sinfonía completa a voluntad. Esta capacidad (entre otras disposiciones técnicamente virtuosas del oído perfecto) le permitió al compositor, tras su pérdida de audición, sustituir el sentido del oído por una nueva configuración intersensorial del cuerpo y la mente que le permitía componer, pero no tocar. El cuerpo, en este caso, de la misma manera que en el caso de la orientación, la profundidad, etc., de la percepción visual, integra el pensamiento al cuerpo, bajo el principio de acomodamiento o “sistemas de

apariencias” (Merleau-Ponty, 1993, p. 262), llegando a modular la percepción, a partir de los requerimientos de la experiencia (como sucede en el experimento de las gafas de Stratton). Bajo este proceso, el pensamiento del compositor alemán, imbricado en una percepción educada desde muy temprana edad, pudo responder a la pérdida de la audición corporal. Este caso nos permite afirmar, citando a Ihde (2007), que “la riqueza de la imaginación es al menos tan compleja como la de la percepción” (p. 119).

Otro posible caso a considerar en relación con la audición, el sonido y la intersensorialidad que incluye el pensamiento, tiene que ver con aquellas personas que, siendo sordas de nacimiento, luego de aprender a leer los labios y tras un complejo entrenamiento, llegan a hablar de manera totalmente normal. En estos casos, el vínculo intersensorial debidamente estimulado, a partir de promover interacciones de lo fónico con otras sensaciones y con el pensamiento, ha hecho posible suplir la falencia auditiva, dándose, así, la dicción y la prosodia verbal, de forma indistinguible de la de una persona capacitada para escuchar. Este logro sorprendente y que es todavía poco presente en los casos en que su contundencia es mayor, es decir, en los casos de sordera de nacimiento y casi total, muestra, de la misma manera que el ejemplo anterior, la plasticidad del cuerpo para distribuir el proceso perceptivo, incluido el pensamiento, de acuerdo a las condiciones disponibles en la intersensorialidad perceptiva.

Un último ejemplo al respecto tiene que ver con la lengua de signos, cuya práctica es la de mayor alcance ante los distintos tipos de sordera, pues hace posible desarrollar un proceso de lenguaje, cuya gramática y sintaxis no se aviene de manera enfática al lenguaje verbal. Esta sencilla evidencia nos permite señalar que el pensamiento presente en la lengua de signos no se corresponde de manera directa con la dimensión verbal del lenguaje, siendo, por el contrario, en la percepción intersensorial de la intencionalidad, en donde se constituye el marco sinérgico de todos los lenguajes. La música, sin embargo, no llega a ser apreciada en su íntegra dimensión si falta la audición, de la misma manera en que, a raíz de la ceguera, es

imposible la apreciación cabal del arte pictórico —aunque pueda haber reconocimiento espacial de su presencia—.

Por último, los casos expuestos nos permiten observar que la comprensión multifacética de fenómeno musical encaja en la idea de las sinergias perceptivas o sinestésicas que Merleau-Ponty presenta en la *Fenomenología de la percepción*. La música es, de esta manera, el indicio mismo de su misterio, pues la sinestesia que propicia su recepción está compuesta de alusiones perceptivas que motivan el pensamiento lingüístico y no lingüístico dentro de la experiencia corporal. Desde esta comprensión, no es posible hallar un sentido preponderante, a partir del cual pueda establecerse un marco estable de comprensión o explicación para la música. En última instancia, puede decirse que artista y público apelan a un discurso cultural que se reconoce como musical y en el que están cofundados todos los aspectos que constituyen la percepción musical; aspectos que se insertan, a su vez, bajo el marco corporal del sujeto en su constitución del mundo y la cultura.

En este punto hemos llegado al final de la segunda parte de esta exposición. La exploración general ha versado, en primer lugar, sobre la configuración de la música en su ámbito perceptivo espacial fundamental y, en segundo lugar, sobre la unidad conformada por la música y el mundo en el campo de presencia. La exploración realizada nos ha permitido subsanar las cortapisas epistemológicas del sentido común y la ciencia, en relación con la comprensión de la naturaleza de la experiencia musical. Queda por realizar, en último término, la descripción de los fenómenos que, aun cuando no actúan en consonancia directa con la experiencia musical, hacen parte, sin embargo, de los sistemas constituidos de la cultura, a partir de los cuales se define el fenómeno musical en sus aspectos principales de enunciación y desarrollo. Estos constructos de tipo cultural e histórico responden a una corporalidad que requiere, a su vez, el establecimiento de la sociedad como posibilidad para dar salida y sentido a los reclamos perceptivos.

3. LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD

3.1. Percepción, cultura e historia

Este capítulo tratará el tema de la percepción musical en su ámbito más externo, es decir, en el estadio de encuentro con los otros, a partir de las afinidades culturales que permiten la comunicación. Para esto, la exposición tendrá por objeto, en primer lugar, el estudio del tratamiento filosófico que dispone Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*, para la comprensión de los fenómenos de existencia intersubjetiva. Se procederá, en este sentido, a describir la experiencia musical en lo que tiene que ver con el encuentro intersubjetivo en el campo de presencia, desde las dimensiones de tipo perceptivo, cultural e histórico. Para tratar estos temas, usamos la elucidación cultural e histórica que Merleau-Ponty realiza sobre el arte de la pintura, en el texto “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” del libro *Signos*. Por una parte, esta reflexión nos aporta para la realización de una lectura cultural e histórica de tipo fenomenológico, en relación con el arte musical. Por otra parte, el texto de Merleau-Ponty conecta con distintos problemas planteados en la *Fenomenología de la percepción*, como, por ejemplo, la percepción, la cultura, la historia y el arte (aunque existan cambios de pensamiento en el autor). Esta unidad temática convierte el texto mencionado en una expansión al plano artístico e histórico de las relaciones fundamentales presentadas sobre los elementos de la estructura fenomenológica de la percepción²³.

²³ Para Martin Jay, al analizar la desarticulada obra del segundo periodo de Merleau-Ponty se pueden reconocer aspectos predominantes, como la preeminencia de lo visual sobre los demás sentidos, el

A continuación, se realizará, en la segunda sección de este capítulo, un paralelo que integra, primero, el punto de vista histórico-filosófico de la música, —a partir de la propuesta realizada por Enrico Fubini— y segundo, la tesis fenomenológica sobre la experiencia de la música que ha sido desarrollada hasta el momento. Por medio de esta relación se intenta evidenciar, desde un carácter testimonial (dada la afinidad de este trabajo con la obra del estético italiano), la relación que exponemos entre la experiencia musical y la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty.

En este orden de ideas, antes de proceder a realizar la evaluación histórica de la estética musical a la luz de la filosofía de la percepción, este capítulo debe establecer, en primer lugar, el sustento teórico a través del cual esta conjunción se pueda llevar a cabo. En este sentido es propicio acudir al texto *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* de Enrico Fubini. En este libro, el filósofo de la música italiano ofrece una lectura ponderada de los puntos problemáticos y de los cuestionamientos generales que han rondado el hecho artístico musical, a lo largo de la historia. Estas cuestiones se condensan, para Fubini (2006, p. 36), en la incapacidad que nos asiste en relación con la expresividad de la música para “aprehender su objeto”, lo cual es la causa, a su vez, señala el autor, de la fascinación que despierta el fenómeno musical. Por ende, esta situación ha propiciado la diversidad presente en el pensamiento sobre música a lo largo de la historia. Proceso que se ha visto amplificado además, a partir de la peculiaridad y complejidad de los “medios técnicos y de lenguaje de que se sirve” este arte. Para el italiano, en síntesis:

concepto de “la carne del mundo” y el creciente interés por el lenguaje y el psicoanálisis. Estos temas, dice Jay, insertan en la obra del autor francés una “tensión potencial entre percepción, expresión figuratividad y discursividad” (Jay, 2007, p. 241). Sobre esta tensión, explica Jay, la idea de la carne del mundo, entendida como opuesta al “cuerpo vivenciado y percibido” (Jay, 2007, p. 243) es la que obliga al autor a revisar el *cogito* prerreflexivo de la *Fenomenología de la percepción* y a considerar de manera más atenta el psicoanálisis y su “noción de *inconsciente*” (Jay, 2007, p. 244). No obstante, dice Jay, las nuevas concepciones del lenguaje y la carne del mundo se mantienen ambiguas en la obra tardía de Merleau-Ponty. Esta ambigüedad se manifiesta, por ejemplo, dice Jay, cuando Merleau-Ponty, en textos, como “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” y *El ojo y el espíritu*, pese a que deposita en el pintor la capacidad para evocar la experiencia perceptiva primordial, acaba reconociendo, sin embargo, dice Jay, que los significados de la pintura permanecen mudos, requiriendo su conversión a lenguaje, y, subrayando, además, por esta razón, la diferencia entre la percepción y el lenguaje (Jay, 2007, p. 247).

El complicado lenguaje de que hace uso la música no dice nada acerca de nada; a pesar de esto, todos —y, de un modo u otro, también los formalistas más rigurosos— concuerdan al atribuir a aquella, cierto poder expresivo, aunque sin saber nunca precisar qué es lo que realmente exprese la música ni de qué manera lo haga. Esta capacidad enigmática de la música no es otra cosa, en definitiva, que el viejísimo problema de la semanticidad de la música; problema que se ha presentado reiteradamente, en el transcurso de los siglos, desde la Grecia antigua hasta el día de hoy sin haberse modificado en lo sustancial, si bien ha adquirido formas distintas (Fubini, 2005, p. 36).

La llamada semanticidad de la música, ha sido abordada, además, por distintas esferas del conocimiento, bien se priorice en el estudio de la música su elemento físico-matemático, su función técnico-lingüística o su función artística (Fubini, 2005, p. 37).

Al reflexionar sobre la caracterización realizada por Fubini, en relación con la ambigüedad que rodea el pensamiento sobre la música, se puede concluir que cada periodo histórico elabora sus tesis sobre la música de acuerdo a los aspectos que se muestran como principales en la constitución espiritual y tecnológica de las culturas que lo integran (semanticidad). Esta reflexión, que denomina Fubini, estética musical, ha hecho posible la diversidad en la comprensión del fenómeno musical a lo largo de la historia y ha propiciado, sobre todo a partir del siglo XVIII, un planteamiento cada vez más independiente y especializado del fenómeno musical.

Nos servimos de esta exposición del texto de Fubini sobre los estudios estéticos de la música, pues encontramos similitud entre sus conclusiones y los factores que indujeron nuestra investigación. Estos factores se pueden discriminar como dos problemas principales: en primer lugar, la infabilidad o dificultad para aprehender el objeto musical a partir de palabras, lo cual denomina Fubini el problema de la semanticidad y, en segundo lugar, la diversidad explicativa o de contenido sobre la experiencia musical a lo largo de la historia de la música, lo cual, de manera análoga, es comprendido por Fubini como una consecuencia de la semanticidad. Al comprobar la cercanía de este trabajo con la identificación de la problemática y la dirección del punto de vista abierto por Fubini, asumimos, por tanto, que la propuesta fenomenológica de la experiencia musical fundada en la

filosofía de la percepción de Merleau-Ponty presenta un escenario filosófico con el cual se hace posible allanar las dificultades presentes en la interrelación entre el cuerpo humano, la música y su función como fenómeno cultural dispuesto en la historia. Por esta razón, usaremos el texto de Fubini de forma asidua durante la última parte del trabajo.

Para comenzar la descripción de los fenómenos de existencia intersubjetiva a partir de su tratamiento en la *Fenomenología de la percepción*, podemos acudir nuevamente al ejemplo de Merleau-Ponty sobre el instrumentista del órgano de tubos. Según lo observamos, la idea principal de este ejemplo quería remarcar la capacidad del músico para adaptarse a un marco desconocido de trabajo. Esta destreza se hace posible, dice Merleau-Ponty, gracias al fomento de los hábitos dentro del sistema cultural. La cultura, de esta manera, bajo la perspectiva del ejemplo, puede ser entendida, como la asunción compartida de los hábitos corporales y de sus instrumentos, cuya expresión se reconoce en la intrincada sofisticación práctica que se observa en el encuentro entre el músico y el órgano de tubos.

Sobre esta unidad cultural, Michael Kearney, organista y filósofo, ofrece un desarrollo del muy comentado ejemplo, en su artículo *The Phenomenology of the Pipe Organ*. El autor hace su interpretación sin sustraerse de la lectura común que tiene en el hábito el problema principal, pero sin reducirlo, advierte, a rutina (como, dice, sucede con algunas interpretaciones). Por este camino, Kearney (2020, p. 28) dota al hábito de un carácter plástico: es un comportamiento que culmina en una retórica gestual, en la medida en que por esta última se atrae a los demás hacia un marco ético y estético que se hace posible, a su vez, por nuestro ser en el mundo. El ejemplo del organista, dice Kearney, puede ampliar el campo de interpretación fenomenológica, en la medida en que se pueden relacionar distintos estratos de espacialidad o ser en el mundo. Para Kearney (2020 p. 29), por tanto, el ejemplo de Merleau-Ponty es la descripción plena de un “espacio vivido”, en el que se debe integrar, también, necesariamente, el edificio en que se congregan los oyentes y donde se sitúa de forma inamovible el órgano, pues, es en la experiencia, en su unidad irreductible, en donde se puede recoger la unidad del hecho cultural.

Entendido así, se puede comprender la razón de que Merleau-Ponty considere la complejidad técnica y espacial requerida para tratar con este tipo de instrumentos, como una instancia práctica sorprendente, en la que “el cuerpo como mediador de un mundo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 162) descifra la complejidad previamente dispuesta como un conjunto de criterios objetivos. La versatilidad declarada de cada intérprete, para familiarizarse con la condición y actividad única de cada órgano de tubos expresa en su unidad una construcción cultural de complejas y profundas consecuencias. Para Kearney, en síntesis, es el “espacio construido” para este diálogo estrictamente social lo que dirige el corto ensayo del instrumentista al momento de buscar afinidad con el instrumento.

El ejemplo del organista nos permite comprender, por tanto, a partir de la lectura de Kearney, que la lectura fenomenológica de base perceptiva sobre la música reúne en una unidad el cuerpo, el mundo, los demás y la cultura en la historia. El objetivo de este capítulo es, entonces, demostrar cómo las disposiciones señaladas en este trabajo sobre el talante perceptivo-expresivo del cuerpo en su encuentro con el mundo son el origen de las posibles estructuras que definen el implícito ámbito cultural al que se aviene cada música en particular, en la historia.

La indagación que presentamos nos remite, en primer lugar, a la descripción tal vez más acotada realizada en la *Fenomenología de la percepción*, sobre el considerado por Merleau-Ponty fenómeno cultural y su presencia en la historia. Esta exposición tiene lugar en una extensa nota pie de página al final del capítulo denominado “El cuerpo como ser sexuado”. En este capítulo, Merleau Ponty expone la idea según la cual lo sexual, junto a otras motivaciones, entre ellas el pensamiento, conforman, a partir de su relación natural indistinguible dentro del cuerpo en el mundo, un “principio de indeterminación” para nuestra actividad general dentro de la cultura (Merleau-Ponty, 1993, p. 186). Para comentaristas de Merleau-Ponty, como George Marshall (2008, p. 116), este pasaje es importante, porque deriva sobre el plano histórico el modelo expuesto sobre la sexualidad (y por la declaración que, a partir de esta comprensión, Merleau-Ponty realiza sobre el materialismo histórico — que no puede ser tratada acá—).

El pensamiento es la vida interhumana tal como ésta se comprende e interpreta a sí misma. En esta prosecución voluntaria, en este paso de lo objetivo a lo subjetivo, es imposible decir dónde acaban las fuerzas de la historia y dónde las nuestras empiezan; y la cuestión no quiere, en rigor, decir nada, puesto que solamente hay historia para un sujeto que la viva y sólo se da un sujeto históricamente situado. No hay una significación única de la historia, lo que hacemos tiene siempre varios sentidos, y es en esto que una concepción existencial de la historia se distingue del materialismo así como del espiritualismo. Pero todo fenómeno cultural tiene, entre otras, una significación económica, y tal como ésta no se reduce a aquél, tampoco la historia trasciende nunca por principio la economía. La concepción del derecho, la moral, la religión, la estructura económica se entresignifican en la Unidad del acontecimiento social como las partes del cuerpo se implican una a otra en la Unidad de un gesto, o como los motivos «fisiológicos», «psicológicos» y «morales» se traban en la Unidad de una acción, y es imposible reducir la vida interhumana ya a las relaciones económicas, ya a las relaciones jurídicas y morales pensadas por los hombres, como es imposible reducir la vida individual ya a las funciones corporales, ya al conocimiento que tenemos de esta vida. Pero en cada caso, uno de los órdenes de significación puede considerarse como dominante, tal gesto como «sexual», el otro como «amoroso», un tercero como «bélico», e incluso en la coexistencia, tal período de la historia puede considerarse como sobre todo cultural, más bien político o principalmente económico. Saber si la historia de nuestro tiempo tiene su sentido principal en la economía y si nuestras ideologías solamente dan de la misma el sentido derivado o segundo, es una cuestión que no depende ya de la filosofía, sino de la política, y que se resolverá buscando, entre el escenario económico y el escenario ideológico, cuál de los dos recubre más completamente los hechos. La filosofía únicamente puede mostrar que ello es *posible* a partir de la condición humana (Merleau-Ponty, 1993, p. 189).

La música, bajo este orden de ideas, al igual que las demás artes, permanece tributaria del modelado cultural de los pueblos y de su historia, articulando sus procesos dentro de las características generales de cada entorno de experiencia. El anterior pasaje, por tanto, además de arrojar luz sobre la naturaleza existencial de la cultura y la historia, nos permite asumir, también, una actitud creativa en relación con la conformación infinita que puede propiciar, en conjunto, el desenvolvimiento gestual, el pensamiento y la historia, dentro de las distintas culturas. En orden a esta diversidad, el gesto debe ser considerado, dice Merleau-Ponty (1993, p. 202), como una construcción no asociada directamente con una operación de conocimiento; debe

apelarse, en cambio, a la identificación amplia de lo gestual, por medio de la cual nos reconocemos en la comunicación. Así, para el autor francés:

La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro. Todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones habitaran el suyo. El gesto del que soy testigo dibuja en punteado un objeto intencional. Este objeto pasa a ser actual y se comprende por entero cuando los poderes de mi cuerpo se ajustan al mismo y lo recubren. El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, en los que me invita a reunirme con él. La comunicación se lleva a cabo cuando mi conducta encuentra en este camino su propio camino. Hay una confirmación del otro por mí y de mí por el otro (Merleau-Ponty, 1993, p. 202).

Ahora bien, si relacionamos los pasajes citados, la gestualidad puede ser entendida, en su amplia dimensión humana, como el principal sustento relacional intersubjetivo, a través del cual se comprometen las intenciones de los individuos en la búsqueda de un encuentro comunicativo coherente. Bajo esta tendencia, los sistemas compartidos de interpretación y expresión de gestos pueden ser concebidos como el contenido o acervo de las culturas: procesos de lenguaje para el intercambio gestual que se expresan de manera única y acorde a las condiciones de cada sociedad.

En la vía de obtener comprensión sobre estos temas, el texto de Merleau-Ponty “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” realiza una síntesis en relación con la percepción, la cultura, la historia y el arte de la pintura²⁴. Este texto nos hará

²⁴ Aunque Merleau-Ponty propone en este texto una posición de privilegio de la pintura respecto a las demás artes, además de una lectura del lenguaje que se aleja de la consagrada en la *Fenomenología de la percepción*, su uso sigue siendo válido para nuestro trabajo sobre la música, pues, como lo deduce Martin Jay, el pensamiento del autor en los textos de su segundo periodo no llega a ser conclusivo. En este sentido, Jay señala que Merleau-Ponty sigue manteniendo en los textos tardíos la instancia prerreflexiva de la percepción, a partir de afirmar los significados mudos que transmiten la pintura y la gestualidad (Jay, 2007, p. 247). La música, de esta manera, aunque no es mencionada en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, encuentra, por otro lado, una pequeña mención en *El ojo y el espíritu*, en la cual se relata su capacidad para transmitir significados mudos, razón por la cual, la música se convierte, para Merleau-Ponty, en “depuradora del Ser” (Merleau-Ponty, 1985, p. 12). Esta validación indirecta de la instancia prerreflexiva en la experiencia musical que se hace en *El ojo y el espíritu*, hace posible que la disquisición cultural e histórica que se realiza en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” sobre el arte de la pintura, pueda ser, también, la base de una lectura en esta misma tónica para la experiencia y el arte musical.

posible generar el esquema descriptivo, a partir del cual desarrollar la etapa final de este trabajo, en la medida en que sus aserciones pueden auspiciar la integración de los distintos elementos en la estructura que hemos delineado para el arte musical. Merleau-Ponty presenta esta síntesis en el siguiente fragmento:

La operación expresiva del cuerpo, comenzada por la menor percepción, es lo que se amplifica en pintura y en arte. El campo de los significados pictóricos está abierto desde que un hombre hizo aparición en el mundo. Y el primer dibujo en las paredes de las cavernas no fundaba una tradición sino porque recogía otra: la de la percepción. La cuasi-eternidad del arte se confunde con la cuasi-eternidad de la existencia encarnada, y tenemos en el ejercicio de nuestro cuerpo y de nuestros sentidos, en tanto que nos incluyen en el mundo, de qué comprender nuestra gesticulación cultural en tanto que ésta nos incluye en la historia (Merleau-Ponty 1964, pp. 82-83).

La reunión del cuerpo perceptivo, la cultura y la historia que se puede avistar en el pasaje es resultado, dice Merleau-Ponty, de la interacción que se establece al interior de la historia existencial, a partir de los dos tipos de historicidades que la conforman —a través de las cuales se expresa la dinámica perceptual, cultural e histórica que se produce en el pintar—: primero, una historicidad irónica y, segundo, una historicidad basada en el interés. Por la primera historicidad, irónica y hecha de contrasentidos, la pintura se enfrenta a los demás prospectos de cultura pictórica, presentes y actuales, bajo un marco de rivalidad y oposición; pero, por la segunda historicidad, la del interés pleno por el arte, la pintura encuentra en la vida que nos traen las obras del pasado, la afinidad expresiva fundamental de lo pictórico, por medio de la cual cada pintor “reasume y relanza a cada obra nueva toda la empresa de la pintura”²⁵ (Merleau-Ponty, 1964, p. 72). Esta es la razón, dice Merleau-Ponty (1964, p. 72), de que artes tan antiguos como el egipcio sigan generando fascinación, pues se instalan en un campo de percepción artística que no se subsume de manera estanca en los modelos culturales o históricos en los que surgieron.

²⁵ Donald A. Landes, por una parte, identifica la historia irónica de la que habla Merleau-Ponty con el análisis histórico que “mira la historia desde fuera” y que se manifiesta tradicionalmente en el museo. Por otra parte, la historia por interés, dice Landes, guía la pintura como expresión, no siendo su objeto, por tanto, el pensamiento, sino la búsqueda profunda del artista en cada obra (Landes, 2013, p. 109).

Merleau-Ponty (1964, pp. 53-55) señala, además, que todos los lenguajes, al ser estudiados bajo la comprensión tácita de la corporeidad, son siempre indirectos, como las artes mudas, pues nacen de un fondo pleno de intención silenciosa. De manera análoga, los signos de los lenguajes son constituidos, para Merleau-Ponty, en la medida en que el sujeto perceptor ejerce la actividad cultural como “expresión creadora” (Merleau-Ponty, 1964, p. 57), fundando con ello la historia (Merleau-Ponty, 1964, p. 83). Es esta la razón, sugiere Merleau-Ponty, de que el arte de la pintura en sus distintas manifestaciones históricas, al igual que las demás artes, pueda evidenciar coincidencias en la búsqueda artística, aun cuando lo pintado pertenezca a culturas muy lejanas en el tiempo y en el espacio. Además, dice el autor, es a consecuencia de lo anterior que se puede comprender la capacidad de la obra para transmitir su sentido entre espectadores de épocas distantes —incluso si no se mantiene el sentido de origen—, lo cual demuestra que el hilo conductor del arte es su base gestual (Merleau-Ponty, 1964, p. 80).

A partir de lo anterior, Merleau-Ponty (1964, pp. 80-81) expone el origen de la demarcación sintáctica que define los lenguajes: toda tentativa de expresión remarca la “continuación” antes que el marco analítico o establecido en que se presentan los acontecimientos. El proceso de generación gestual no asociado directamente a la calidad objetiva de los lenguajes es llamado por Merleau-Ponty el “exceso de la obra”, y hace posible que la manifestación cultural pictórica se inserte en múltiples relaciones, en las cuales la historia de la pintura y el pintor como persona no “recogen”, sino un poco del contenido del gesto. Por esta razón, Merleau-Ponty puede hablar de un “estilo humano” o “unidad de la cultura” del que nace la variedad de nuestra expresión (Merleau-Ponty, 1964, p. 81).

Bajo este planteamiento, el fondo histórico de lo acontecido en el arte debe ser aprehendido desde su valor existencial, ya que no es posible extraer el valor absoluto del efecto de una obra en el tiempo. La obra, como el cuerpo, dice Merleau-Ponty, permanece oscura para el creador y el espectador porque en toda expresión hay una espontaneidad que “no soporta consignas”, incluso las propias, pues su centro es, en última instancia, “nosotros mismos con nuestras raíces, nuestro crecimiento y, como

suele decirse, los frutos de nuestro trabajo” (Merleau-Ponty, 1964, pp. 88-89). En esta medida, se comprende, al estar situados en el inevitable vértigo de la existencia, que la historia de la pintura requiera de un momento retrospectivo en su núcleo vital. Esto es así, pues solo a partir de la oposición y la diferencia se impulsa la búsqueda artística que procura el emerger de la historia verdadera, por medio de la cual, dice Merleau-Ponty, los “acontecimientos” de la historia empírica se convierten en los “advenimientos” de la historia verdadera. Pero esto solo a condición del “querer total” que no se pliega a consignas, por medio del cual todos los pintores viven el mismo problema de la pintura (Merleau-Ponty, 1964, p. 74). Esta continua e inaprehensible dialéctica histórica se proyecta, dice el autor, en el pensamiento político, donde nuestras tesis se presentan como una elaboración esquemática que requiere, sin embargo, de su validación, tal como se da de manera efectiva en el arte logrado (Merleau-Ponty, 1964, p. 87).

Desde esta concepción viva de la historia, y en relación con lo señalado al respecto en la *Fenomenología de la percepción*, la historia, ante su situación de no poder tener sentido por sí misma, requiere obtenerlo, a partir de lo que nuestra voluntad dispone en el encuentro que la fundación histórica nos propone (Merleau-Ponty, 1993, p. 450). En este sentido, puede concluirse esta pequeña disertación sobre la historia en Merleau-Ponty, con lo siguiente:

Es a base de ser sin restricciones ni reservas lo que actualmente soy que tengo la posibilidad de progresar; es viviendo mi tiempo que puedo comprender los demás tiempos, es ahincándome en el presente y en el mundo, asumiendo resueltamente lo que por azar soy, queriendo lo que quiero, haciendo lo que hago que puedo ir más allá (Merleau-Ponty, 1993, p. 462).

De manera general, por tanto, la actitud fenomenológica que toma como base la percepción aborda el problema de la relación entre culturas en la historia, asumiendo, por principio, que un gesto es consistente y comprensible, en la medida en que no se reduzca la interpretación de su sentido a la búsqueda de similitudes o adaptaciones gestuales entre culturas, sino, por el contrario, a que se inquiere por la

forma o sentido en que cada cultura configura el uso del cuerpo (Merleau-Ponty, 1993, pp. 205-206).

Para Merleau-Ponty, en síntesis, el cuerpo del otro es “el primer objeto cultural, aquel por el que todos existen, es el cuerpo del otro como portador de un comportamiento” (Merleau-Ponty, 1993, p. 360). El cuerpo hace posible, de esta manera, la posibilidad de un mundo cultural e histórico, a partir de reafirmarse de manera continua en la intersubjetividad gestual. Este asentamiento, dice Merleau-Ponty, se da en la medida de que el hombre deposita en las cosas parte de su conciencia, haciendo a las mismas permanentes en una existencia anónima. A partir de esta culturización objetiva, continúa Merleau-Ponty, “la civilización en la que participo existe para mí con evidencia en los utensilios que ésta se da” (Merleau-Ponty, 1993, p. 359).

En suma, y como cierre del ciclo perceptivo, puede decirse que la perspectiva corporal de la cultura, entendida como inherente al mundo y a la existencia individual, hace posible la pluralidad de las conciencias y supera, por ende, la dificultad filosófica que se asienta en la comunicación entre conciencias o intersubjetividad (Merleau-Ponty, 1993, p. 362).

3.2. La presencia musical

El ámbito amplio que comenzamos a intuir en relación con la cultura y con la historia de la música nos llama a considerar, como último paso de este trabajo, los problemas asociados a estos asuntos, ya desde la visión general del paradigma fenomenológico enunciado a lo largo del texto. Para ello se debe recalcar, en primer lugar, la trascendencia del fenómeno musical. Sin embargo, no debe considerarse la trascendencia de la música, a la manera de un fenómeno inmanente o privado, sino como una construcción en medio del mundo, inacabada y, por tanto, no alejada del error (Merleau-Ponty, 1993, pp. 386-387). La experiencia musical hace parte, por tanto, del *Cogito* perceptivo, en el cual somos con el mundo y, a través del cual, se

reúnen en una unidad trascendente los factores dimensionales de la existencia cultural:

Lo que descubro y reconozco por el *Cogito*, no es la inmanencia psicológica, la inherencia de todos los fenómenos en unos «estados de consciencia privados», el contacto ciego de la sensación consigo misma —no es siquiera la inmanencia trascendental, la pertenencia de todos los fenómenos a una consciencia constituyente, la posesión del pensamiento claro por sí mismo—, es el movimiento profundo de trascendencia que es mi ser mismo, el contacto simultáneo con mi ser y con el ser del mundo (Merleau-Ponty, 1993, p. 386)²⁶.

El fenómeno dispuesto en su trascendencia, en este caso la música, no deja de ser, según lo dicho por Merleau-Ponty, una elaboración conjunta del cuerpo y el pensamiento en medio del mundo. Tal unidad puede ser reconocida en la experiencia social, a partir, por ejemplo, de la función cultural del fenómeno artístico a lo largo de la historia (de allí su carácter cohesionador de la cultura). Los fenómenos artísticos, por lo tanto, son interdependientes con los demás elementos del proceso histórico de existencia humana en la naturaleza. Esto último es la causa de que grandes

²⁶ Merleau-Ponty plantea la idea de *Cogito* en la *Fenomenología de la percepción* como contraposición al *Cogito* de stirpe cartesiana y con el fin de recalcar la diferencia entre los dos, dadas sus distintas lecturas de la idea de consciencia. Por una parte, señala Merleau-Ponty, para Descartes el *Cogito* es consciencia pura, ya que se reduce a los pensamientos o ideas que podemos extraer del lenguaje verbal. Para Merleau-Ponty, por otra parte, esto es erróneo, porque las ideas sedimentadas del pensamiento desestiman la temporalidad presente en la percepción del cuerpo, y es a partir de esta última que se hace asequible la espesura temporal, a través de la cual el vocablo logra condensar un sentido o un significado en la experiencia. El *Cogito* de la percepción representa, de esta manera, para Merleau-Ponty, el constante crecimiento, a través del cual el cuerpo en movimiento se hace “inseparable de una visión de mundo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 397). Visión que se actualiza en el mundo a través de los lenguajes y que se sedimenta en sus respectivos objetos culturales, incluida la música. Para Merleau-Ponty, el ser, a diferencia de Descartes, al situarse constantemente en la percepción se mantiene en la exposición a la verdad antes que en la asunción de una verdad absoluta (Merleau-Ponty, 1993, p. 404). En la misma tónica de lo dicho, para Monika Langer (1989, p. 118), el *Cogito* fenomenológico hace posible instancias como el pensamiento o las emociones, entendidas como intrínsecamente ligadas a la existencia anónima prerreflexiva del cuerpo en el mundo. Nuestras verdades, dice Langer (1989, p. 120), requieren del elemento fáctico, pues son las verdades de un ser situado en el tiempo, razón por la cual son dinámicas y abiertas, además del origen de nuestra relación con las cosas, la naturaleza o la cultura (1989, p. 121). Para Romdenh-Romluc (2011, pp. 208-209), en este mismo sentido, la vida mental no consiste en estados desencarnados, pues la vida mental solo es posible con el sujeto en situación, o, en otras palabras, a partir de la forma como se da el mundo en la percepción del sujeto, junto con la manera en que el sujeto interactúa con él.

descubrimientos e invenciones, como la escritura, el papel, la imprenta, la electricidad o los grandes acontecimientos a lo largo del cambio histórico de la humanidad, hayan terminado por afectar de manera irrevocable los contextos naturales de generación de cultura. En este aspecto, la música, como arte independiente y en su relación con otras artes, posee una capacidad que Tim Blanning (2011, p. 262) califica como “proteica”, por su “maravillosa naturaleza” para aprovechar los cambios tecnológicos a lo largo de la historia. A su vez, debe observarse que estos cambios en el mundo fomentan en su adaptación cambios inevitables en el desenvolvimiento de las facetas existenciales de quienes los aplican.

De esta manera, lo que se comparte intersubjetivamente, en el hecho perceptivo constituido a partir de lo musical, es la generación o expresión de una experiencia particular multivalente y en comunión constante con el mundo. Merleau-Ponty (1993) describe esta experiencia cuando señala:

Por medio de los vocablos, como el pintor por el de los colores y el músico por el de las notas, queremos con un espectáculo una emoción o incluso una idea abstracta, constituir un tipo de equivalente o de *especie* soluble en el espíritu. Aquí la expresión pasa a ser cosa principal. Informamos al lector, le hacemos participar en nuestra acción creadora o poética, colocamos en la boca secreta de su espíritu un enunciado de tal objeto o de tal sentimiento (p. 398).

Para Merleau-Ponty, en último término, es en la manifestación experiencial dispuesta en el presente temporal donde se confirma que “la percepción, mi ser y mi conciencia no hacen más que uno” (Merleau-Ponty, 1993, p. 432). Esta conjunción es denominada por el autor como *presencia* (Merleau-Ponty, 1993, p. 438), pues, como se dijo, el tiempo presente, actuando como conciencia de sí o *ek-stasis* es la misma subjetividad (Merleau-Ponty, 1993, p. 433). El campo de presencia, entonces, constituyendo, a su vez, el tiempo de mi ser en el mundo, ejemplifica, para Merleau-Ponty (1993, p. 458), el arrojamiento al mundo natural en el cual la cultura establece el fondo intersubjetivo en el que se realiza la existencia. La consecuencia de este planteamiento es que no son concebibles, para el autor francés, las relaciones de causalidad entre “el sujeto y su cuerpo, su mundo y su sociedad” (Merleau-Ponty,

1993, p. 442). Somos, al final, un campo intersubjetivo en que el mismo cuerpo, la historia y todo lo demás se da a través de la situación que acaece como presente en el campo existencial (Merleau-Ponty, 1993, p. 459).

La presencia de la música en nuestra existencia, viene a ser, entonces, una vivencia gestual directa de una significatividad profunda, a través de la cual hallamos afinidades de carácter civilizatorio, histórico y cultural. La música constituye, de esta manera, un arte escurridizo que se impone en su sentido con contundencia en el presente, pero que se hace renuente a aparecer como unidad aprehensible para los lenguajes basados en palabras. En razón a lo anterior, la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty nos permite hallar un camino para pensar la música sin recurrir ineludiblemente a una elaboración racional, *a posteriori*, sino, por el contrario, instalando el razonamiento como introductor de la experiencia artística, y sin llegar a ser una explicación cabal de la misma. El resultado de tal actitud es la posibilidad descriptiva del fenómeno musical, a la luz de un marco amplio de interpretación, que comprende por su prudencia, que la presencia de la música debe mantenerse libre del dominio a ultranza de sus dimensiones objetivas. En este sentido, tal como se ha intentado exponer en esta sección, el arte requiere para crecer de la disposición cultural que fomente la discusión y del anhelo de mejora, lo cual, sin embargo, puede llegar a inhibirse, ante el dominio excesivo de los modelos objetivos.

La experiencia de la música, por tanto, en su trasegar histórico a lo largo y ancho del orbe, responde a las consideraciones fenomenológicas que hemos extraído de la *Fenomenología de la percepción*. Sugerimos, por tanto, como hallazgo de esta indagación, que la lectura de lo musical requiere de una mirada atenta que reconozca que las condiciones propias de cada contexto cultural e histórico son modos de desarrollo corporal y gestual con la capacidad de resaltar indistintamente alguno de los aspectos presentes en la intersensorialidad artística de la música. Esta situación propicia desarrollos inesperados o polémicos en la historia de la música que, sin embargo, pueden comprenderse en su oposición aparente, gracias a la fenomenología de la percepción. Para corroborar esta idea usaremos la lectura histórica de lo musical que realiza Fubini, pues su relato hace patente el desarrollo fenomenológico del

hecho musical en su dinámica de oposiciones y afinidades en la sociedad cultural y la historia.

En la tesis de Fubini, la música desempeña un papel uniforme y principal desde tiempos inmemoriales, pero fue a partir de la reflexión iniciada por la civilización griega que se propició la consolidación de la perspectiva racional sobre la música, y la causa de que se establecieran los conflictos entre la comprensión racional de la música y la comprensión práctica de la música. En este sentido, la dialéctica inevitable que prescribe Merleau-Ponty dentro de la historia existencial está presente en los albores de Occidente en las reflexiones sobre música realizadas por los pitagóricos, Platón, Aristóteles, entre otros.

Es, entonces, gracias a sucesos, como el planteamiento pitagórico sobre la racionalidad matemática e ideal que subyace a la música (Fubini, 2005, p. 56) o por la reserva moral platónica hacia la música en su aspecto práctico (Fubini, 2005, p. 67), que se termina por consolidar, para Fubini (2005, p. 74), que sea con Platón que se demarque la escisión primera en el pensamiento musical, en relación con una música pensada y una música realmente oída o ejecutada. No obstante, dice Fubini, otras lecturas filosóficas antiguas discuten estos planteamientos, abogando, en cambio, como sucede en Aristóteles, por recuperar el placer de la escucha musical, y restándole, así, la importancia educativa que se le confería a la música en la tradición platónica (Fubini, 2005, p. 77). Observa el autor, a partir de lo anterior, que es en la actitud que observa los valores artísticos de la música antes que su influencia categórica en la sociedad, lo que constituye el nacimiento de una actitud hacia la música propiamente estética (Fubini, 2005, p. 80). Sin embargo, la actitud estética no evita la tendencia natural a la variedad y la oposición que conllevan los planteamientos racionales en relación con la música, lo cual, por ejemplo, hace que Aristóteles mantenga la escisión entre fruición musical y ejecución musical, pues el estagirita consideraba la práctica de la música una “actividad servil” (Fubini, 2005, p. 82).

El acercamiento realizado a los problemas históricos de la música nos deja ver, según Fubini, que existe desde la Antigüedad un conflicto matizado y soterrado

entre placer y conocimiento, asociado, a su vez, al ya mencionado dualismo entre práctica y pensamiento. La fuerza original de esta discusión multipolar prevalece, para el autor italiano, durante casi todo el pensamiento de la Edad Media, construyendo una gran división histórica entre el mundo de la música como “atracción sensual” y el de la música como “ciencia teórica” (Fubini, 2005, p. 99).

Sin embargo, el cambio cultural y tecnológico connatural a las discusiones iniciadas por los griegos —el cual continuaba como un pilar de la cultura occidental—, creó un mundo musical cada vez más complejo. En este sentido, la inclusión en el Renacimiento, por una parte, de la técnica compositiva principal del *Ars nova*, que desembocó en la sofisticada polifonía; además del auge, por otra parte, de formas musicales profanas, como el Madrigal, dieron lugar a un incremento en las investigaciones sobre música. Sobresale por su éxito, en este periodo de la historia, el italiano Gioseffo Zarlino, pues pudo responder a la necesidad que planteaba el cambio musical, en relación con hallar puentes entre la teoría y la praxis musical (Fubini, 2005, p. 136). La labor de Zarlino consistió en juntar la afectividad y la razón, a partir de concebir y explicitar la racionalidad presente en la tonalidad mayor, sustentándose para ello en el paradigma de los armónicos naturales. Este planteamiento le permitió simplificar la armonía sobre el modo mayor-menor, evitando, de esta manera, la plurimodalidad gregoriana (Fubini, 2005, p. 138). Para Fubini (2005, p. 141), estos importantes cambios responden al proceso de laicización que atraviesa la música durante el Renacimiento, lo cual, unido al desarrollo de la música instrumental, produce una conjunción entre el interés racionalista y la búsqueda por conmover los afectos del público, que se concreta en el marco armónico tonal. La mejora y estabilidad en los instrumentos, acota Fubini (2005, p. 143), terminó, a su vez, de poner en duda el paradigma musical de la Edad Media, reuniendo antes que separando en la persona del músico la perspectiva práctica y la teórica; algo que se observa en músicos como Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei o Claudio Moteverdi.

Vemos, por tanto, cómo el factor racional presente en la música es constante generador de crisis y avances en el mundo de lo musical, y siempre bajo sentidos de

difícil reconocimiento. Sobre esto último, debe tenerse en cuenta, por ejemplo, la indeterminación general del proyecto estético, pues, en el caso de Zarlino, si bien su aporte constituyó uno de los mayores logros en la búsqueda de la autonomía musical de Occidente, su interés primordial se adaptaba a la semanticidad musical propia de la época, según la cual se requería imponer el lenguaje poético por sobre lo musical, como parte de los objetivos de melodrama impulsado por la *Camerata* de los Bardi en el s. XVI (Fubini, 2005, p. 155). Sin embargo, el incipiente desarrollo de este género dejó en claro, por el contrario, que el cambio musical de la época, aunque anunciaba la conexión de la música con otras artes, otorgaba a la música una función, que, a diferencia del melodrama primitivo, absorbía el lenguaje verbal, establecía nuevas concepciones del tiempo y el espacio, promovía una nueva lógica de los afectos y fomentaba una inédita actitud ante el público. El espectáculo que nacía a partir de este desarrollo musical era la ópera (Fubini, 2005, p. 183). Desde este momento, dice Fubini, la música se separa de la palabra y se construye un nuevo mundo sonoro (2005, p. 183). Si nos disponemos ahora a reflexionar sobre el trayecto relatado sobre la historia musical en Occidente podemos ver cómo, dentro de la polivalencia fenomenológica de la experiencia musical, los cambios cognitivos y tecnológicos tienen una influencia definitiva en los desarrollos musicales y en la manera en que las personas se relacionan con ellos.

Otro gran hito de la presencia de la música en la historia es el que se origina bajo la importancia que se le concede a la música instrumental en los países protestantes (Fubini, 2005, p. 241). Los progresos en este ámbito llevan al perfeccionamiento de la forma sonata, cuyo valor expresivo, dice Fubini (2005, p. 260), no fue atisbado por los ilustrados del siglo XVII. La evolución de la forma sonata hacia altos grados de complejidad orquestal organiza, por primera vez, un sistema robusto en que la música no debe responder ni a la danza, como en la *suite*, cuya disposición se remitía a las ceremonias sociales, ni tampoco a la influencia prioritaria del texto, tal como sucedía en el melodrama. Por esta vía, la sonata para instrumentos realiza en gran medida la experiencia musical, a partir de fundar autónomamente la sintaxis y estructura narrativa del lenguaje musical (Fubini, 2005,

p. 261). Con Beethoven, dice Fubini, la sonata en su cúlmen llega a adquirir la estructura dialéctica, a través de la cual se ejemplifica la verdadera expresión de la interioridad. Esta observación demuestra, para Fubini (2005, p. 264), el raudo progreso autonómico de la experiencia y el lenguaje musical acaecido desde la simple imitación de los afectos que pretendía el melodrama antiguo. Para el filósofo italiano, el aporte de los románticos a la música consiste principalmente en dos cosas: en primer lugar, en hacer comprender que el instrumento se comunica por su sonido sin requerir la ayuda del lenguaje verbal (Fubini, 2005, pp. 271-272) y, en segundo lugar, en su interés y fomento por la recuperación y estudio de otros modos de hacer música del pasado (Fubini, 2005, p. 277). Este nuevo equilibrio de las variables fenomenológicas de lo musical en el Romanticismo resalta, como vemos, el factor instrumental y el factor histórico-cultural del fenómeno musical.

No obstante lo anterior, poesía y música permanecen juntas y en tensión durante el Romanticismo y el siglo XIX. Sus desarrollos recorren variados caminos dentro de la experimentación con otras artes, como puede verse en la música programática o el drama wagneriano. En otro sentido, señala Fubini (2005, p. 359), a partir de la segunda parte del siglo XIX, debe tenerse en cuenta el influjo de la ciencia, cuyo aporte diversifica el ámbito de atención a la música, a partir de las investigaciones en acústica y psicofisiología.

Para Fubini, a manera de conclusión general, la relación entre teoría y práctica en la música siempre ha sido y será problemática: una manifestación dialéctica en la que ambos flancos se influyen, estimulando, a su vez, el pensamiento de los filósofos. Existen, así, periodos de crisis o renovación, fomentados por cambios de las estructuras, los cuales constituyen transiciones que requieren, por una parte, ser justificados desde el pensamiento y que, por otra parte, deben coincidir con la resolución de los problemas del mundo práctico de los músicos (Fubini, 2005, p. 449).

En la actualidad, dimensiones sobre la música surgidas del descubrimiento y estudio de otros sistemas musicales, además de la desmitificación de la tonalidad como modelo de racionalidad o de naturaleza y de la inclinación al pensamiento por

parte de las vanguardias, conforman en conjunto, el cambio y el nuevo fondo del mundo musical. La aparición de la música electrónica es, además, señala Fubini (2005, p. 476), el acto más revolucionario de la música occidental. Su incidencia es eminente en todos los ámbitos de la producción; a partir del recurso electrónico, el músico se libera de cualquier vínculo: los instrumentos, el sistema tonal, la escritura o la interpretación (Fubini, 2005, pp. 478-479). Cree Fubini (2005, p. 477), en síntesis, que la música electrónica puso en entredicho el concepto de lenguaje musical, pues en la música electrónica el sonido se concibe como un valor absoluto.

Sugiere, por tanto Fubini (2005, p. 479-480), que el estado actual de las cosas prohija lo que no era importante para los músicos y filósofos de antaño: el cuerpo y la percepción. Aspectos los anteriores, que pasan a ser relevantes, en la medida en que no parece existir un esquema *a priori* en el cual apoyarse. Demanda, por tanto el autor italiano, la construcción de nuevos lenguajes musicales a la luz de las nuevas visiones y procesos culturales, en torno al significado de la música (Fubini, 2005, p. 485), pues los problemas alrededor de la música no dejan de asentarse en los mismos interrogantes, manifestándose unos más que otros, en la medida en que su inclusión histórica o tecnológica lo hace necesario. Por esta razón, por ejemplo, no hay extrañeza en que haya puntos comunes en la forma en que la antigüedad buscaba la música en lo espiritual antes que en lo corpóreo, y en cómo los artistas musicales de vanguardia se basan en lo filosófico antes que en el sonido, para la creación musical. (Fubini, 2005, p. 496).

Si intentamos, ahora, como último estadio de este paralelo, la elaboración de una síntesis entre la práctica musical y el pensamiento musical, deberíamos decir, en primer lugar, que la perspectiva de Fubini nos ha dado la oportunidad de avistar las distintas formas en que las problemáticas alrededor de la música surgen en relación con la constitución del mundo cultural e histórico. En relación con esta diagnosis, la fenomenología de Merleau-Ponty, en segundo lugar, nos ha proveído de un marco filosófico a través del cual las mencionadas disparidades teóricas e históricas en relación con la experiencia musical se hacen comprensibles.

De esta manera, la permanente complejidad que subyace al fenómeno musical y que se hace plausible por la percepción reclama, por tanto, reconocer la dificultad que conlleva juzgar la configuración de la expresión musical de cada cultura en la historia. En relación con esta precaución analítica, Don Ihde (2007, p. 232) llama a tener en cuenta el alto grado transformador de las tecnologías y los cambios. Sugiere Ihde, por ejemplo, que en la época moderna sobresale un contexto de ciencia y tecnología en que la mejora de los instrumentos es crucial. Para el autor estadounidense, al igual que para Fubini, el paradigma civilizatorio basado en la electricidad ha afectado de manera profunda nuestra relación con el mundo, los otros y la cultura. A manera de conclusión, dice Ihde, si hoy escuchamos el mundo de manera diferente es porque ya comenzamos a existir de manera diferente (Ihde, 2007, p. 233).

Por esta razón, no se debe equiparar la capacidad natural del hombre para expresarse artísticamente, con los elementos que constituyen la disposición del mundo de cada cultura y época, pues las posibilidades materiales de cada cultura se presentan solo como el acicate existencial, a través del cual los artistas hacen posible la obra de arte o la expresión artística. Lo importante en el arte es el uso magistral de los elementos que pueden confluir en la percepción de tipo artístico, cuyos procesos y productos se tienden a condensar en las bellas artes de cada cultura. La capacidad del artista consiste, entonces, en sorprender la percepción humana, a partir de su uso del cuerpo; el éxito permanente o histórico en esta labor hace posible mantener una ruta perenne de validación en el ser y la verdad. En relación con lo anterior, Merleau-Ponty (1964) dice en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”:

(...) ya la percepción de los clásicos dependía de su cultura y nuestra cultura puede también informar nuestra percepción de lo visible, no es preciso abandonar el mundo visible de las recetas clásicas ni encerrar la pintura moderna en el reducto del individuo, no hay que elegir entre el mundo y el arte (p. 59).

La capacidad del arte para seguir impactando de manera indistinta sobre épocas y culturas distantes tiene que ver, en suma, con la base perceptiva que sustenta el lenguaje esencial del cuerpo. Por esta razón, el arte musical, en particular, evita

transitar por caminos no constatados en la experiencia, aunque puedan estar sustentados en desarrollos estéticos o marcos racionales y tecnológicos de gran calado e influencia. Lo anterior pudo evidenciarse, a partir del relato histórico realizado, pues en muchos de los sucesos históricos relacionados con la práctica musical se hizo evidente que fue la autonomía de la música, en última instancia, la que terminó señalando los derroteros para la evolución del arte musical y su contexto. El artista es impelido, por tanto, dentro su interés perceptivo, a someter la racionalidad presente en la creación cultural, para lograr con ello ampliar el mundo y dotar a la cultura de nuevos estímulos intersubjetivos, a partir de los cuales se pueda favorecer la convivencia productiva de los cuerpos. En este sentido, nuevamente sugerimos, la constitución del origen del sentido musical, a partir del marco de audición musical materno, el cual combina formas de disposición sonora interválica o rítmica, desde las cuales se definen los desarrollos sonoros de cada cultura. En Occidente, desde la antigüedad, ese oído materno musical ha estado imbricado con la ciencia y la razón, lo cual ha facilitado que los prospectos de la práctica musical abrevan de distintos modelos culturales y tecnológicos de la civilización y la humanidad. Bajo este cariz, invenciones y descubrimientos, como la escritura, la imprenta, la electricidad, la grabación, la digitalización o internet constituyen plataformas de modelado cultural y tecnológico, a través de las cuales se formulan disposiciones de creación y consumo musical. Los cambios, aunque pueden ser profundos y traumáticos, como se ha atestiguado a lo largo de la historia, pueden ser sopesados y establecidos en la dialéctica cultural de Occidente, en la que se reconoce de manera implícita la discusión racional como posibilidad para explicar la realidad.

Como conclusión general de este capítulo, podemos decir que el marco que nos provee la filosofía de Merleau-Ponty nos permite reconocer los fenómenos subjetivos e intersubjetivos como parte de la vivencia de la unidad continua de la percepción en un mundo. Percepción que se modifica, a su vez, a partir del modelado cultural y tecnológico de las sociedades, aumentando, de esta manera, la complejidad del mundo en orden a la sofisticación del objeto cultural. La experiencia perceptiva de la música, como parte de estos fenómenos, explora en su esencia las infinitas

posibilidades en que se constituye el sentido de lo musical en medio de una cultura; su evolución se asocia, por tanto, a un lenguaje musical en constante cambio, que reconoce e integra las instancias anteriores, pero que modula su sistema en la medida en que cambia la variedad y sentido en el objeto musical percibido.

En el contexto actual no puede verse menos que probable la inclinación musical contemporánea por usar los mecanismos propios del paradigma civilizatorio en el que nos encontramos. En las primeras décadas del s. XXI, es comprensible, por ejemplo, que se produzca el encuentro acelerado de distintos prospectos culturales, gracias a la influencia tecnológica e informativa de muchos y distintos productos en los que se incluye la música como elemento principal o accesorio. Este contacto cultural constante tiende a producir choques e hibridaciones de la expresión y de la experiencia musical. Además, también por esto último, la música actual tiene mayor conciencia de la carga histórica que representa el pasado musical y sus lenguajes.

Por último, podemos decir, a partir del panorama filosófico presentado, y reconociendo los límites del análisis, que la música producida dentro de la diversidad expresiva del pasado o de la actualidad, aunque puede ser clasificada por sus distinciones no debería ser nunca segregada, pues es por naturaleza infinita en forma y significado y hace parte de un proceso complejo de comunicación que no puede ser atisbado en su totalidad. No existe, por la misma razón, un lenguaje musical unitario capaz de definir el sentido probable o correcto de los distintos tipos de música.

La lectura fenomenológica que hemos fomentado contribuye a generar una lectura de lo musical en donde la corporalidad logra anudar muchos de los procesos que parecen inconexos desde lecturas objetivas, cuya parcialidad tecnológica o ideológica representa el límite obligado de la presencia musical de cada época. La fenomenología de la percepción, por tanto, sin dejar de ser una teoría filosófica, elabora su argumento en consonancia con las posibilidades que provee el fenómeno considerado en su dimensión presencial, cultural e histórica. La intención filosófica se dirige, de esta manera, a hacer posible un fondo de entendimiento que no cohíba la comprensión de hechos presentes y vivos en nuestra relación cultural con el mundo y la música.

CONCLUSIONES

Hemos realizado un recorrido de comprensión y descripción del fenómeno musical, a partir de la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty. Creemos que la filosofía de la percepción es pertinente para el tratamiento de la experiencia musical, pues esta filosofía establece por principio no establecer distinciones absolutas entre la experiencia y el análisis reflexivo que se da como resultado de los fenómenos vividos por el cuerpo en el mundo. En este sentido, el objetivo de la filosofía fenomenológica encaja con la natural ambigüedad presente en la música, en relación con la dificultad de la misma para aunar de manera definitiva su marco práctico y su marco de pensamiento (ambigüedad que es a la vez origen de la fascinación que produce).

En Occidente, como vimos, este problema ha derivado hacia una discusión filosófica que tiene que ver de manera amplia con la relación entre la forma y el contenido en el arte musical. Propusimos, por tanto, para superar la división, partir de señalar la predominante naturaleza prelingüística y preobjetiva en la forma y contenido del sonido y la música en la percepción. Considerar de esta manera la naturaleza de la audición contribuye a comprender el motivo de la inefabilidad musical y de la amplia variedad en los modelos de interpretación de lo musical.

En orden a lo anterior, podemos concluir, en primer lugar, que el carácter perceptivo de la música es resultado, en mayor medida, del predominio de lo prerreflexivo en su experiencia. En segundo lugar, puede concluirse, en consecuencia, que la experiencia de la música propende, en razón a su opacidad reflexiva, en favor

de desarrollos impredecibles dentro de los sistemas culturales y en los sistemas objetivos y prácticos del arte musical. La música, en síntesis, se presenta como el desarrollo de la fascinación perceptiva propiciada por la experiencia musical, a partir de lo cual esta última se empeña en descubrir sus alcances y posibilidades en medio de la cultura.

En tercer lugar, podemos concluir que la intención metodológica que provee la filosofía perceptiva de Merleau-Ponty para abordar la experiencia de la música, nos permite comprender y contrarrestar la naturaleza del análisis reflexivo en sus distintas manifestaciones en la historia. Se recurre, en cambio, a la búsqueda de un modelo descriptivo para la experiencia musical, en el cual los factores que identifica el pensamiento se relacionan, a la manera de nodos perceptivos y en función de la coexistencia corporal de los ámbitos sensitivos. Creemos que la experiencia musical, así entendida, recoge y prepara con mayor integridad la vivencia del encuentro del cuerpo con el mundo, con los otros, con la cultura y la historia.

En cuarto lugar, podemos concluir, como consecuencia de lo anterior, que la experiencia formal de la música, desde la perspectiva fenomenológica de la percepción, transmite los contenidos de manera subrepticia y sin recurrir a considerar la preeminencia de ninguno de sus elementos de manera directa. Esta ambigüedad no es, sin embargo, ausencia de sentido, pues, aun si aceptamos el carácter indefinido del contenido musical, este se mantiene presente en toda insinuación sonora, ya que debe remitir, en últimas, al universo de las constancias perceptivas y a sus distintos usos dentro del lenguaje musical de cada cultura.

En quinto lugar, puede concluirse que el valor de adoptar una filosofía fenomenológica basada en la percepción tiene que ver, primordialmente, con poder reconocer la singularidad presente en la coexistencia sensorial de cada una de las modalidades perceptivas de la experiencia, entre ellas la música. Bajo esta admonición, el lugar del pensamiento objetivo en la comprensión de la experiencia musical, tiene que ver, por una parte, con la investigación sobre la interacción apropiada de los sentidos y los significados dentro del contexto de experiencia musical y, por otra parte, tiene que ver con aprehender como una unidad las

incógnitas y los nuevos problemas que surgen en relación con la vivencia de la música, a partir del análisis amplio que realiza el pensamiento sobre la influencia que promueven los cambios históricos y la diversidad del pensamiento objetivo restante.

En este sentido, de manera general, la conclusión de este trabajo se aboca a reconocer la música como un proceso artístico con centro en el sonido que sobrepasa sus esquemas formales o de contenido. La capacidad proteica de la música de la que habla Blanning (2011, p. 262), a partir de la cual se adecúa y aprovecha la influencia de los avances tecnológicos y su efecto en nuestra percepción, tiene que ver, en el fondo, con el interés por conseguir una experiencia musical más intensa y compleja en la percepción y en su encuentro intersubjetivo dentro del mundo cultural e histórico.

En este orden de ideas, la permanencia de una obra musical en el tiempo, bien sea a partir de su memoración, de su reinterpretación; de la reedición de cada uno de sus formatos; de las mejoras en la representación o de las nuevas lecturas reflexivas; hace evidente la capacidad de la obra o el estilo musical, para incidir de manera plena en la percepción de una cultura o culturas, logrando con ello ampliaciones del conocimiento y de la capacidad perceptiva y cultural.

La presencia de la música, entonces, tiene que ver con la capacidad artística que poseen los grandes músicos, a partir de la cual, en un entorno propicio para su trabajo, pueden hacer que evolucione el sentido en que se inscribe la música en el cuerpo perceptivo: fundamento que podría reconocerse, desde la filosofía de la percepción, como una búsqueda de la verdad o un encuentro con el ser. En consecuencia, la filosofía de la percepción de Merleau-Ponty concibe la experiencia musical, como el sustento fundamental, a partir del cual realizar una comprensión lo más cercana posible de la verdad artística musical. Bajo este cariz, las obras musicales o los estilos musicales permanecen vivos, mientras se consideren existentes y mientras puedan seguir encontrando en la percepción del público y de los intérpretes una reanudación de su caudal perceptivo. En cada emisión, la experiencia musical halla nuevas perspectivas de desarrollo, en las cuales, por último, nuestros

juicios deben asumir su instancia limitada y accesoria dentro del fenómeno autónomo y divino de la música y el arte.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía principal:

- Arango, C., Roncallo-Dow, S. (2020) Música y filosofía (de la música): estado de la cuestión. Una revisión de problemas, discusiones y perspectivas. *El oído pensante*. 9(1), 153-180.
- Baldwin, T. (Ed.). (2007) *Reading Merleau-Ponty on Phenomenology of Perception*. London, England: Routledge.
- Blanning, T. (2011) *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona, España: Acantilado.
- Bowman, W. (1998) *Philosophical perspectives on music*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Duby, M. (2019) *A Unique Way of Being: The Place of Music in Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*. En Grant S; Mcneilly-Renaudie J. (Eds), *Performance Phenomenology* (pp. 111-131). New York, E.U.A.: Palgrave Macmillan, Cham.
- Fubini, E. (2005) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (2008) *Estética de la música*. Madrid, España: La balsa de la medusa.
- García, A. (2018) Breve historia del tiempo en el arte musical. En Sánchez M; Lioba, M. (Ed.), *Metamúsica* (pp. 191-229). Ciudad de México, México: Plaza y Valdés, S.A. de C.V.
- Hanslick, E. (1947) *De lo bello en música*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana
- Ihde, D. (2007) *Listening and Voice*. Albany, E.U.A: State University of Nueva York Press.
- Ingarden R. (1986) *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. London, England: The Macmillan Press.
- Jay, M. (2008) *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, España: Akal.

- Kearney, M. (2020) The Phenomenology of the Pipe Organ. *Phenomenology and practice*. 15(2), 24-38. Recuperado de <https://journals.library.ualberta.ca/pandpr/index.php/pandpr/article/view/29432/21449>
- Landes, D. (2013) *The Merleau-Ponty Dictionary*. London, England: Bloomsbury
- Langer, M. (1989) *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. A Guide and Commentary*. London, England: The Macmillan Press LTD.
- Marshall, G. (2008) *A Guide to Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press
- Merleau-Ponty, M. (1993) *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona, España: Planeta-Agostini
- Merleau-Ponty, M. (1964) *Signos*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, S.A.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *El ojo y el espíritu*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Romdenh-Romluc, K. (2011) *Merleau-Ponty and Phenomenology of Perception*. London, England: Routledge.
- Rowell, L. (1996) El tiempo en las filosofías románticas de la música. *Anuario filosófico*. 29(1), 125-168. Recuperado de <https://revistas.unav.edu/index.php/anuario-filosofico/article/view/29789>

Bibliografía secundaria:

- Adorno, T. (2003) *Filosofía de la nueva música*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Amado, P. (2017) A música no pensamento de Merleau-Ponty. *Anais do Sefim*. 3(3), 237-253. Recuperado de <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/521>
- Aristóteles, (1992) *Poética*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Aristóteles (1988) *Política*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Arroyave, M. (2013) La construcción racional del tiempo en la música escrita de la tradición occidental. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. 8(1), 87-101. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/5900>
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F., México Editorial Itaca.
- Bergson, H. (1990) *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- Bowie, A. (2007) *Music, Philosophy and Modernity*. New York, E.U.A.: Cambridge University Press.
- Buchar, I. (2014) La concepción estético-filosófica de la música en *Istitutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*. 3(4), 115-155. Recuperado de <https://studiahumanitatis.eu/ojs/index.php/disputatio/article/view/buchar-zarlino>

- Carvalho de Almeida, P. (2018) Merleau-Ponty: Percepção e música. *Simbiótica*. 5(2), 128-147. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/issue/view/960>
- Clifton, T. (1983). *Music as Heard*. New York, E.U.A.: Yale University Press.
- Clifton, T. (1973) Music and the *a Priori*. *Journal of Music Theory*. 17(1), 66-85. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/i234975>
- Dartigues, A. (1981) *La fenomenología*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- Elliott, R. (2018) *Collaborative Temporality: Merleau-Ponty and the Phenomenology of Music (tesis doctoral)*. Recuperado de <https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/handle/10214/14708>
- Fubini, E. (2008) *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia, España: Universidad de Valencia.
- Fubini, E. (2004) *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia, España: Universidad de Valencia.
- Fubini, E. (2007) *Música y estética en la época medieval*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- García, E. (2012) *Maurice Merleau-Ponty. Filosofía, corporalidad y percepción*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Rthesis.
- Gracyk, T., Kania, A. (Eds) (2011) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London: Routledge.
- Hefestión; Aristóximo; Tolomeo (2009) *Métrica griega (Hefestión), Armónica (Aristóximo), Harmonica (Tolomeo)*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Heidegger (2010) *Caminos de bosque*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Hegel, G. (1989) *Lecciones sobre la estética*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Hennion, A. (2002) *La pasión musical*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Husserl, E. (2002) *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid, España: Editorial Trotta, S.A.
- Kant, I. (1992) *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Lewin, D. (1986) Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 3(4), 327-392. Recuperado de https://music.arts.uci.edu/abauer/4.3/readings/Lewin_Theory_Phenomenology_modes_of_perception.pdf
- Lippman, E. (1992) *A History of Western Musical Aesthetics*. Nebraska, E.U.A.: University of Nebraska Press.
- Macann, C. (1993) *Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*. Nueva York, E.U.A.: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*. London, England: Routledge.

- Michel de la Selva, A. (2015) Fenomenología, tiempo y música. *Tábano*. (11), 77-85. Recuperado de <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/TAB/article/view/2979>
- Moreno, C. (2012) Los oídos prestados y el *apeiron* sonoro: Notas para una filosofía de la música. *Teorema*. 31(3), 193-208. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4247291>
- Ong, W. (2016) *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Platón (1988) *Diálogos IV: República*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Pelinski, R. (2005) Embodiment and Musical Experience. *Revista Transcultural de Música*. 9(artículo 13). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200914.pdf>
- Sánchez, I. (2013) *La melodía interrumpida: Análisis histórico-genealógico de los fundamentos mediacionales en Psicología de la música (1854-1938)* (tesis doctoral). Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Psicologia-Isanchez>
- Salmerón, M. (2015) La llamada “Obra de arte total” de Wagner y su ascesis oculta. *Estudios filosóficos*. 64(185), pp. 97-110. Recuperado de https://www.academia.edu/10287341/La_llamada_obra_de_arte_total_de_Wagner_y_su_ascesis_oculta_en_Estudios_filos%C3%B3ficos_64_2015_pp._97-110
- Schaeffer, P. (2003) *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Trias, E. (2010) *La imaginación sonora: Argumentos musicales*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, S. A.
- Vickhoff, B. (2008) *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion*. Gothenburg, Sweden: University of Gothenburg.
- Wagner, R. (2000) *La obra de arte del futuro*. Valencia, España: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Wisniewski, J. (2013) *The Rhythm of Thought: Art, literature, and Music after Merleau-Ponty*. Chicago, E.U.A: University of Chicago Press.