

El quiasmo del efecto sonoro.
La fenomenología de la percepción de Merleau Ponty en el sonido musical

Jennifer Arroyave
Para optar por el título de Licenciada en Filosofía y Letras

Directora: Diana Triana Moreno

Universidad Santo Tomás
Facultad de licenciatura en filosofía y letras

Mayo de 2025

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	4
El quiasmo del efecto sonoro.....	5
Tres perspectivas en la fenomenología de la música.....	8
Estudios fenomenológicos de la experiencia estética	9
Estudios fenomenológicos sobre tiempo/sensaciones en la música.....	12
Estudios fenomenológicos de Merleau Ponty en la experiencia de la música y la danza.....	17
La Fenomenología de la Experiencia Musical: El Quiasmo entre Sonido y Oyente	22
Efecto sonoro y quiasmo.....	22
Percepción- cuerpo y conciencia: la interacción entre el sujeto en la dimensión del sonido.....	25
El horizonte de profundidad y movimiento en el espacio entre el sonido y la conciencia encarnada.	29
El quiasmo sonoro: la conciencia encarnada en el flujo de la temporalidad y los afectos	53
La temporalidad del efecto sonoro.....	53
Los afectos en el flujo de la temporalidad-movimiento-espacio.	66
El quiasmo vivido: cuerpo, tiempo y afecto en la experiencia estética musical	78
La experiencia estética en un quiasmo vivido	79
Referencias	88

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar estas líneas con gratitud a la decana Diana Triana Moreno, cuya presencia y guía han sido determinantes no solo en la culminación de esta tesis, sino en todo mi recorrido académico dentro de la Universidad Santo Tomás. Desde los primeros momentos de mi carrera, cuando apenas comenzaba a esbozar una relación entre la música y la filosofía, ella fue quien supo ver un potencial que yo misma apenas intuía. Agradezco, su acompañamiento y orientación a través de las primeras lecturas, ponencias y reflexiones que darían forma a mi investigación.

La presente investigación, *El quiasmo del efecto sonoro. La fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty en el sonido musical*, no habría sido posible sin su acompañamiento cercano y comprometido. Su mirada crítica, siempre atenta y constructiva, fue clave en el proceso de redacción, estructuración y estilo del texto. Pero más allá del rigor académico, lo que más agradezco es la forma en que supo tejer conmigo un proceso formativo que iba más allá de lo técnico, ayudándome a comprender el trasfondo filosófico que atraviesa la fenomenología, y en especial, la relación que podía tener con el mundo sonoro.

Su orientación me permitió no solo acercarme a la fenomenología con profundidad, sino también a construir una mirada estética y filosófica que pudiera integrar experiencia, percepción y sonido desde un enfoque sensible y coherente. A lo largo de este camino, su apoyo fue constante en los momentos de claridad, pero sobre todo en aquellos de duda, en los que su palabra oportuna me recordó que investigar también es habitar el asombro.

Por todo ello, por su escucha generosa, su confianza y su compromiso con mi proceso formativo, le expreso mi más sincero agradecimiento. Esta tesis es también testimonio de su influencia y de la huella que deja su labor como maestra e investigadora en mi proceso de formación.

INTRODUCCIÓN

Recuerdo con claridad esa primera vez en que mis dedos tocaban las teclas del piano. Esas manos pequeñas de trece años que se sentían inseguras, tímidas, tensas al experimentar un instrumento. A medida que pasaron los años, y con dedicación constante empecé a dominar las teclas del piano. Me acercaba a diferentes sonidos que esta piel, oídos y conciencia percibían con asombro e ignorancia. Cada sonido que salía de esos infinitos mares de piezas musicales generaba sensaciones de sustos, irritaciones, felicidad, nostalgia, lágrimas, tensión, bailes espontáneos emergentes del fenómeno sonoro. Cada una con una temporalidad al principio desconocida.

Recuerdo que, aunque no conocía al compositor, la historia de la pieza ni su origen, los sonidos evocaban sensaciones que me resultaban desconocidas, incluso inexplicables. Sin embargo, es en esos recuerdos y en esos momentos, aún presentes, surgieron las preguntas iniciales, las cuales siguen acompañándome en esta investigación: ¿el tiempo es melodía o armonía? Si la melodía son afectos, ¿estos son provocados por el tiempo? ¿El tempo y los afectos son productos de la experiencia musical? ¿Qué entendemos por experiencia musical? ¿Para comprender una pieza musical, es necesario reconocer la historia del compositor o del contexto de esta para vivir una experiencia estética?

Este recorrido de cuestiones que rondan mi pensamiento ha delineado mi camino en la música y también mi trayectoria en la filosofía, disciplina que siempre ha permanecido estrechamente vinculada a mi sendero pedagógico y literario. En este sentido, esta monografía nace de ese recuerdo y pretende responder a las inquietudes que han surgido sobre el fenómeno sonoro. En mi formación en la Licenciatura en Filosofía y Letras, he abordado obras de autores que han tratado el tema del arte desde perspectivas filosóficas, literarias y pedagógicas, como Maurice Merleau-Ponty (1945, 1960, 1964, 1969), Arthur Schopenhauer (1819), Alejo Carpentier (1978), Olga Cossettini (2018), Walter Benjamín (1935), Gilles Deleuze (1985) entre otros. Estos pensadores han profundizado en cuestiones como la percepción, la experiencia estética, el arte de masas y el arte como medio pedagógico, ofreciendo marcos teóricos valiosos para analizar la música desde distintas aproximaciones filosóficas. Sin embargo, aunque

estas lecturas resultan enriquecedoras, no terminan de abordar de manera directa y significativa el problema central de mi investigación. Por ello, he decidido enfocar esta monografía dentro del marco de la fenomenología, a partir de las propuestas de Merleau-Ponty y Theodoro Ramírez desde un horizonte fenomenológico que es clave para responder el problema de investigación.

El quiasmo del efecto sonoro

El problema central de mi investigación surge a partir de diversas inquietudes personales que han sido abordadas por varios autores desde una perspectiva fenomenológica y musical, como John Blacking (1975), Elena Kosilova (2022), María Roxan (2023), Alex Campos (2022), María Carmen López Saenz (2008,2015,2018,) Agnes Savill (2023), entre otros, cuyos trabajos se interrelacionarán a lo largo de esta tesis. Estos autores han explorado temas fundamentales como la percepción, las emociones, el tiempo en el sonido y la experiencia estética en la música. Sin embargo, a pesar de sus valiosas aportaciones, ninguno de estos autores ha profundizado en cómo la música influye directamente en la conciencia encarnada del individuo, definiendo su relación a través de la experiencia musical, ya que las investigaciones se han centrado en explorar como el contexto histórico, la imagen y la cultura influyen en la construcción de nuestro lenguaje musical y nuestra experiencia estética, lo que configura la relación entre el individuo y el sonido musical como una experiencia intersubjetiva.

No obstante, en la actualidad, la tecnología ha facilitado el acceso a una diversidad de sonidos, géneros, estilos, instrumentos e historias provenientes de distintas culturas, permitiendo que el individuo explore, escuche y vivencie la música más allá de su contexto cultural originario. Es innegable que la historia, la cultura y el audiovisual desempeñan un papel fundamental en la formación de nuestro lenguaje musical y en la transmisión de un legado en la historia de la música, como ocurre con la música llanera, que, a través de sus letras comparte tradiciones, bailes, el amor y el día a día de su comunidad como las canciones *Caballo viejo* de Simón Díaz, *Campesino hasta la casa* de Julio Pantoja y *Yo también tengo un guayabo* de Tirso Ávila. En este contexto surgen una serie de preguntas relevantes: ¿Qué sucedería si alguien del llano escuchara música tradicional de la India, del Oriente o de la antigua Grecia? ¿Cómo percibirían estos sonidos? ¿Transformaría su sentir musical? ¿Cómo dialogarían con

ritmos, acordes y melodías tan diferentes? ¿Qué sentirían al enfrentarse a esta diversidad sonora? ¿Cómo sería esa una forma de relación con la música? Este conjunto de interrogantes plantea la línea del problema central de nuestra investigación, que es analizar como el sujeto percibe el sonido musical sin estar atado o vinculado a su lugar de origen, ya que no buscamos analizar cómo el sujeto percibe su lenguaje musical de nacimiento, ni cómo entiende la música a través de la historia, la intención del compositor, un acto religioso comunitario o un aspecto político. En cambio, nuestra propuesta sostiene que la experiencia musical puede constituir al sujeto en un horizonte de sentido sin estar vinculada a estos contextos.

Esta investigación propone que dicha experiencia es un entrecruzamiento complejo entre los afectos, el tiempo, el movimiento-espacio en el sonido y la vivencia del individuo que percibe. En este sentido, la investigación busca explorar cómo estos elementos interactúan y se configuran de manera conjunta en la formación de la experiencia estética musical. Los estudios han quedado cortos al explorar solo el elemento cultural, mientras otros solo han analizado el sonido desde las emociones o en el tiempo, pero no todo en su conjunto. De allí, que esta monografía explora como los sujetos al escuchar el sonido musical forman un quiasmo¹ el cual interactúa la percepción, la conciencia encarnada, los afectos, el movimiento-espacio y el tiempo.

Este análisis destaca la manera en que estos elementos se entrelazan y construyen una experiencia común entre el efecto sonoro y los seres humanos en un sentido del quiasmo. La categoría del quiasmo busca ofrecer una apertura para entender que la experiencia estética no depende exclusivamente de factores individuales aislados, como la cultura, los afectos, el tiempo dado en el sonido o la percepción consciente del individuo. En lugar de eso, propone que la vivencia de la música es el resultado de un entrecruzamiento entre el objeto (el sonido) y el sujeto encarnado, quien percibe y experimenta el fenómeno musical. De esta manera, la experiencia estética se configura como una interacción compleja y dinámica entre estos diversos factores interrelacionados con el fin, de comprender como juega la experiencia estética de la música en diferentes contextos.

¹ El quiasmo implica una relación productiva entre dos elementos, sin ser dicotómico ni excluyente. No se trata de cantidad ni de una unificación trascendente, sino del vínculo que emerge *entre* ambos. se refiere a la relación de entrecruzamientos entre dos elementos.

Las preguntas que han guiado mi investigación han partido por mi intriga personal como la categoría *efecto sonoro* y otras abordadas por la filosofía, entré ellas: la percepción, el objeto estético, el fenómeno, el tiempo, la conciencia, los afectos y la experiencia estética. Nuestra pregunta problema se enfoca en describir *¿Cómo influye el efecto sonoro (afectividad y temporalidad) en la conciencia encarnada del individuo para vivir una experiencia estética entendida como un quiasmo?*

Para responder a esta pregunta de investigación, se propone analizar cómo la experiencia estética del efecto sonoro se manifiesta en la percepción del oyente como un quiasmo. En este sentido, el objetivo general de la monografía es explorar cómo el efecto sonoro influye en la percepción del individuo en la construcción de una experiencia estética entendida como un quiasmo. Para alcanzar este propósito, el estudio se estructura en tres objetivos específicos, los cuales se desarrollan a lo largo de los distintos capítulos de la monografía.

El primer capítulo se analiza las reflexiones de Merleau-Ponty sobre la percepción, la conciencia y el cuerpo, expuestas en el libro *“Fenomenología de la percepción”* (1945), para examinar cómo estos conceptos se relacionan con el sonido musical en la relación entre el individuo y la música. Esto permite comprender de qué manera la experiencia sonora juega un papel entre la percepción, la conciencia y el cuerpo como un quiasmo. Estos conceptos se vinculan con nuestro planteamiento sobre el efecto sonoro y las primeras dinámicas que se perciben entre el individuo y la música. De modo que el primer capítulo aborda las siguientes preguntas: ¿Cómo el espectador percibe la música y qué se requiere para ella?, ¿Cómo actúan el cuerpo y la conciencia con la música desde una mirada fenomenológica? En el primer capítulo abordaremos entonces, categorías de cuerpo, percepción y conciencia desde la perspectiva fenomenológica de Merleau Ponty para describir cómo estas categorías presentadas se articulan en el fenómeno del sonido en un sentido del quiasmo, cuando el ser humano escucha experimenta la música.

El segundo capítulo describe la percepción del oyente en relación con la temporalidad musical y los afectos. Se analiza cómo estas dimensiones se entrelazan en la experiencia auditiva para comprender el conjunto que hay entre la temporalidad, los afectos y el oyente que percibe. De manera que se pueda ofrecer una explicación sobre ¿Cómo el espectador percibe el tiempo en la música? ¿Como se configuran los afectos

en la percepción del oyente en la música? Y ¿Cómo se configura el efecto sonoro en un sentido quiasmático? A partir de esto, se puede comprender cómo las distintas partes del efecto sonoro, como los afectos y la temporalidad, se integran en un solo conjunto dentro de la percepción del oyente.

La categoría de temporalidad será analizada a través del filósofo Edmund Husserl en su obra *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (1928). Esta categoría es crucial, ya que el tiempo hace parte de la construcción del lenguaje música, además de ser fundamental en la percepción del oyente, quien reacciona con sus sensaciones internas y corporales al enfrentarse a este fenómeno temporal, presente en el sonido mismo. Por su parte, la categoría de afectos será tratada a partir del trabajo de Malcolm Budd, *Music and the Emotions* (1996). Los afectos se presentan como otro elemento vital de la música, pues es a través de las sensaciones que el oyente responde y se relaciona con la esta. Estas reacciones, tanto internas como corporales, son determinantes para comprender cómo la música influye en la percepción del individuo. Así, exploraremos cómo ambas categorías, temporalidad y afectos se entrelazan para configurar la experiencia estética musical como un quiasmo profundizando en la interacción entre el tiempo y las emociones que se desencadenan al escuchar música.

Finalmente, se concluirán las últimas páginas del trabajo respondiendo a la pregunta central de la investigación ¿Cómo influye el efecto sonoro en su emotividad y temporalidad en la conciencia encarnada del individuo para vivir una experiencia estética entendida como un quiasmo? Este cierre buscará mostrar cómo la experiencia estética es un quiasmo vivido que se actualiza y se transforma con cada escucha del oyente, pero que, a su vez, estas formas de expresión diversas que se presentan en el mundo sonoro no son ajenas al espectador, al conservar en su estructura los conceptos entrelazados en un quiasmo vivido que se da entre la temporalidad, la percepción de la conciencia encarnada y los afectos

Tres perspectivas en la fenomenología de la música

El rastreo de los aportes filosófico-fenomenológicos de la música se ha resumido en tres horizontes específicos: (1) un análisis de los estudios fenomenológicos que se han hecho

sobre tiempo o sensaciones con la música. (2) el estudio fenomenológico de la experiencia estética en la música (3) *La fenomenología de Maurice Merleau Ponty* estudios de la experiencia en la música y la danza. De la búsqueda realizada en torno a este enfoque de investigación encontramos diferentes ensayos, artículos, libros y monografías en países como: Rumania, Estados Unidos, Argentina, México, Reino Unido, Italia, Rusia, Bulgaria y Francia de diferentes filósofas y filósofos, que han sido seleccionados por su acercamiento investigativo a la filosofía fenomenológica de la música para vincularlo al entorno investigativo del efecto sonoro y su relación con la percepción del sujeto.

La búsqueda se llevó a cabo en diversas bases de datos académicas, incluyendo Icontec, Open Access, University Press de Oxford, Harvard y Cambridge, Nature International Journal of Science, la Index SciELO, Crossref y Jstor. Los criterios de selección de las referencias se centraron en cuatro áreas específicas: (1) los aportes fenomenológicos en la experiencia perceptiva del arte, (2) los estudios fenomenológicos sobre la relación entre las emociones y la música, (3) los estudios del concepto del tiempo dentro del ámbito de la fenomenología en la música, y (4) los aportes de la obra de Merleau-Ponty en la música y el cuerpo. Los estudios encontrados, principalmente en Estados Unidos se analiza, a partir de los tres horizontes previamente expuestos, organizando los estudios en una cronología que abarca desde 1958 hasta el año 2023. Este enfoque permitirá una comprensión detallada de la evolución de los estudios sobre música, percepción y experiencia estética a lo largo del tiempo, proporcionando un marco temporal que enriquece la discusión y contextualiza las propuestas filosóficas y musicales en su desarrollo histórico.

Estudios fenomenológicos de la experiencia estética

El filósofo alemán Ernst Bloch conocido por sus textos marxistas y su enfoque en la utopía y la esperanza, el cual explora como la esperanza y las aspiraciones humanas pueden motivar al cambio social. Este autor es uno de los referentes centrales para la filosofía de la música. Su postura se articula con la música y el arte que juegan un papel crucial en la creación de una conciencia utópica. La propuesta se evidencia en su texto "Essays on the Philosophy of Music" publicado en 1985 donde el filósofo examina cómo la música puede reflejar y moldear las experiencias humanas. Para el alemán la

música no solo es un arte sino un medio que transforma lo social y personal. La experiencia estética de la música evoca aspiraciones y deseos colectivos para el futuro social, sirviendo como un espejo de la lucha y esperanza de la humanidad. De allí, que a lo largo de su ensayo busque demostrar que la música es un medio que moldea la colectividad para tener una experiencia sensible de esperanza, deseos, horizontes de posibilidades al evocar un mundo más justo y equitativo con la conexión emocional del sonido para un mejor futuro social, ético y moral en la transformación de la cultura ciudadana.

Por su parte, John Blacking en el libro "*¿Hay música en el hombre?*" (1975) expone que la cultura occidental europea en el ámbito musical tiene diferentes géneros musicales, obras y saberes que les permite crear sus propios estilos musicales. Pero ¿qué sucede con las otras culturas? A partir de esta pregunta, el autor abordará el interrogante *¿hay música en el hombre?* Para responder las preguntas el autor demuestra que la música no depende de un contexto específico dominante, sino que se desarrolla por parte de la mente, el cuerpo y diferentes relaciones sociales, en palabras del autor:

En el colegio a veces me preguntaba cómo era posible que la mayoría de las becas las ganaran los coristas, que representaban solamente un tercio del alumnado y se perdían la tercera parte de las clases asistiendo a los ensayos y servicios religiosos. Viviendo entre la venda comencé a entender hasta qué punto la música constituye una parte indisociable del desarrollo de la mente, del cuerpo y de unas relaciones sociales armoniosas. (Blacking, 2006, P. 26)

Este texto demuestra que la experiencia musical no se remite a un grupo, esto significa que la música no depende de jerarquías en cuanto al conocimiento de la musical, sino de un desarrollo que parte del individuo y se transforma en una colectividad cultural, al ser el sonido una dimensión fundamental en la naturaleza del ser humano, forjando la existencia de una identidad integral de la identidad personal y colectiva. Esto contribuye a las personas a expresar quiénes son y a conectarse con sus comunidades para fomentar los valores de una transmisión cultural.

La autora Elena Kosilova, graduada en la Universidad Estatal Lomonósov de Moscú en filosofía, trabaja en su artículo la Phenomenological Analysis of Musical

Meaning on the Material of Rock Music (2022) el problema de la interpretación del significado musical desde una perspectiva fenomenológica, tomando como objeto estético el género del rock.

Como introducción, la filósofa examina los conceptos significado y significación. El significado se entiende como una pertenencia del sujeto y la significación como la construcción que le da el sujeto a algo para sí mismo. Elena Kosilova aborda de forma más amplia el concepto de significado desde el fenomenólogo Edmund Husserl; el significado para el autor no solo estaría en los enunciados de un lenguaje sino en el sentido del objeto y la percepción que interpreta el sujeto. Esto implica que el significado es dinámico y puede cambiar según las circunstancias. La filósofa expone que la experiencia musical es una forma existencial del ser humano frente a su experiencia y en la creación de significados que se dan a través de la percepción del sonido que no estaría en el horizonte del interprete, compositor, o las imágenes (letras o performance) en una canción o video musical ya que, son factores externos al sonido musical que pueden generar una mala interpretación del significado de la música.

La experiencia musical y su significado se da según la filósofa de Moscú a partir de la melodía y la armonía que brindan un desarrollo cultural, político, luchas y rebeliones que se entienden en sus letras y escenografías y los sonidos fuertes y estridentes que se puede visualizar el estilo del rock. De allí, que la autora y explora cómo se aplica la experiencia y la interpretación de la música rock desde el sonido y los elementos externos que se le añaden a la música en las dimensiones subjetivas y emocionales de esta forma musical.

Por último, la autora María Roxana Buschin graduada de la facultad de filosofía y letras en Buenos aires en sus artículos "The Piano's Sound Apperception in Havasi Balázs's Compositions, with Some Remarks from Alfred Whitehead and Theodore Ziolkowski" (2019). y "[Co]existence as Intersensoriality in the Symphonies of Havasi Balázs " (2023). Estudia la musica de Havasi Balázs para abordar desde la filosofía fenomenológica como experimentamos su estética clásica-contemporánea desde la escenografía de sus conciertos. Para ello, la filósofa de Rumania plantea una descripción fenomenológica de las composiciones sinfónicas del artista Havasi Balázs

con el fin de ver en el trasfondo las diferentes significaciones que se producen al escuchar su música, a partir de los diferentes juicios que se presentan en la percepción del sonido en sus emociones en lo multisensorial de los elementos visuales que usa en sus conciertos y lo intersensorial de los diferentes sentidos que juegan en la vivencia personal de cada oyente.

Los estudios encontrados sobre la experiencia estética de la música han abordado, en su mayoría, la perspectiva fenomenológica desde puntos de vista políticos, éticos, culturales y audiovisuales, que atribuyen la percepción del oyente y su vivencia en la música como un acto dentro de la experiencia musical. No obstante, cabe destacar que, aunque estas perspectivas son valiosas para profundizar en cómo el legado, el lenguaje visual o cultural, y las influencias de los estilos musicales provocan una experiencia estética, también hay que reconocer que la experiencia estética del sonido musical puede trascender estas barreras. Cuando el oyente se acerca por primera vez a una obra musical puede lograr una percepción nueva y significativa para su experiencia, viviendo las mismas sensaciones y percibiendo el tiempo de la misma forma que una persona que ya conoce y entiende el contexto de la obra. En este sentido, la experiencia estética del arte musical puede ir más allá de las influencias culturales. Un claro ejemplo de esto es la experiencia de un bebé, que, al escuchar música, reacciona a ella sin haber sido condicionado por el contexto cultural o histórico de la obra.

Por tanto, mi investigación, si bien no niega que las influencias visuales, culturales y políticas tienen una interacción con el sonido musical, no implica que el sonido esté necesariamente sujeto a estas significaciones. La percepción del sujeto tiene la capacidad de trascender las interpretaciones impuestas por estos factores, permitiendo que cada oyente, pueda vivir la música de una manera genuinamente estética que puede llegar a construir un horizonte de sentido para el perceptor.

Estudios fenomenológicos sobre tiempo/sensaciones en la música

El texto “Sound and sentiment, Sound An symbol” (1987) de Mickey Nathaniel explora la relación intrínseca que hay entre sonido y sentimiento en la naturaleza universal de la música destacando sensaciones como felicidad, tristeza, tensión, calma y energía que el sonido propiamente expresa. El autor expone esta premisa a partir de los textos n “Feld’s Sound and Sentiment: “Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression and

Song in Kaluli” and Víctor Zuckerkandl's “Sound and Symbol: Music and the External World” con el fin de abarcar la categoría de símbolo, que es la representación de diferentes ideas, conceptos, narrativas e historias que cada cultura puede expresar en sus estilos musicales debido a los sentimientos que posee el sonido musical.

EL siguiente autor es Davies, Stephen que trabaja el elemento de sentimientos y emociones en su texto “Musical Understandings: And Other Essays on the Philosophy of Music” (2011). Su trabajo proporciona una reflexión filosófica sobre la música desde varias perspectivas. La obra ofrece un análisis detallado de la naturaleza de la música, la interpretación, la emoción y la estética. A través de un enfoque interdisciplinario combina la filosofía, la fenomenología, la teoría musical y la estética expone como la música comunica significados emocionales y expresivos sin necesidad de palabras y permea en nuestra experiencia de la conciencia en la que el tiempo, la emoción y la percepción interactúan de maneras complejas. Al mismo tiempo, aborda la naturaleza del arte musical desde las preguntas filosóficas sobre la “verdad” de la música en la relación con el arte en general y cómo la música puede ser una forma de conocimiento o de expresión simbólica en contextos culturales y sociales, que influyen en la forma en que la música es entendida, interpretada y apreciada. Su trabajo logra reflexionar sobre cómo los oyentes perciben y disfrutan la música, considerando la subjetividad y el contexto personal en la experiencia musical desde su relación con la historia, la cultura y la emocionalidad misma, para entender filosóficamente cómo la música es un arte que define nuestra existencia como seres humanos en su comprensión y conexión con el sonido.

En la línea de investigación de la música fenomenología y el tiempo. El texto publicado en 1995 del musicólogo y filósofo italiano Augusto Mazzoni, conocido por su trabajo en la intersección entre la música, la fenomenología y la teoría del tiempo, explora cómo la experiencia auditiva puede influir en nuestra comprensión de la realidad. En el ensayo “Fenomenología, coscienza del tempo y análisis musicale” da la relación entre fenomenología y la experiencia musical, a partir de nuestra conciencia del tiempo desde los aportes de la fenomenología estadounidense y estudios convencionales de la música. El filósofo italiano trabaja la categoría del tiempo desde la experimentación que se vive con la música para afectar nuestra comprensión con sus diferentes dimensiones: el ritmo, la duración, la tensión y la resolución. El ritmo crea

expectativas en el oyente y marcan la dinámica de la experiencia musical; por ejemplo, un ritmo acelerado puede generar sensación de urgencia, mientras que un ritmo más lento puede evocar calma o introspección. La duración se basa en las notas o frases desde su amplitud hasta llegar al *climax*, mientras que un uso dinámico de la duración puede crear contrastes significativos en la narrativa musical. Así, la tensión y la resolución es experimentar el tiempo de manera más profunda a medida que las tensiones musicales se desarrollan y resuelven. Esta interacción puede crear un sentido de viaje a través de la música, donde el tiempo se siente diferente en función de la narrativa musical.

El ritmo, la duración, la tensión y la resolución el filósofo italiano lo trabaja desde la fenomenología para dar un estudio de la percepción de las experiencias subjetivas de escuchar y crear música en la intencionalidad del oyente, un sujeto que percibe y construye significados desde una intencionalidad activa en su vivencia del tiempo que no es lineal en su percepción sino, que puede expandirse o contraerse, según la carga emocional y las expectativas que se crean durante la escucha. Esta experiencia se da en la noción fenomenológica de “*el mundo de la vida*” la cual la música se inserta en este mundo, moldeando y siendo moldeada por las experiencias personales y culturales del oyente. Así, cada escucha es única, influenciada por la historia personal, el contexto social y las emociones del momento. El análisis fenomenológico, temporal en la música lo aborda Augusto Mazzoni para defender que la experiencia musical está intrínsecamente ligada a la percepción del tiempo que transforma y enriquece la manera en que los oyentes experimentan y comprenden el tiempo en su vida.

Por su parte, el artículo de Dan Loid “The Music of Consciousness: Can Musical Form Harmonize Phenomenology and the Brain? Constructivist Foundations” publicado en (2013), realiza una discusión ilustrativa del papel de la temporalidad en la construcción de la conciencia de los objetos, en la tradición de Husserl y la mayor parte de la fenomenología del siglo XX desde la experiencia omnipresente del tiempo subjetivo. La vivencia del tiempo, la trabaja a partir de la neurofenomenología, describiendo y explicando la experiencia de duración, estabilidad, paso del tiempo, sujetos que sufren esquizofrenia y las funciones del cerebro en una analogía con la

música desde la resonancia magnética funcional². El estadounidense hace la articulación entre fenomenología y las explicaciones neurocientíficas del cerebro, con el fin de comprender la estructura de la experiencia musical, que ilumina la naturaleza de la consciencia como el procesamiento cerebral en relación con el sonido. Para ello, el autor sugiere que la música tiene la capacidad de influir en la consciencia, alterando estados emocionales y cognitivos en la experiencia subjetiva del oyente enfatizando en el vivir inmediato entre el oyente y el ritmo, la melodía y la armonía la cual contribuye a la construcción de significado que evoca recuerdos o ideas en el ser humano.

Los autores y compositores Richard & Harrison en su texto “Phenomenology and temporality in the composition of experimental minimal music” (2013) exploran la naturaleza de la experiencia temporal en la música experimental y minimalista desde su propia música. Explican cómo desde el ámbito del tiempo en su repetición y forma cíclica les permite a los oyentes percibir la temporalidad propia del sonido y no los elementos físicos que un compositor puede expresar a la hora de interpretar una obra musical; es decir, que el espectador, al escuchar una obra, es capaz de identificar los elementos repetitivos extremadamente simples que contienen una coherencia en los intervalos (Distancia de un sonido a otro) para mantener una coherencia musical. Los autores trabajan este espectro para crear secuencias repetitivas de una sucesión de notas a partir de líneas melódicas perceptibles para mostrar una clara sensación de movimiento o linealidad que se repite para hacer más presente la música. De allí que el artículo introduce el concepto de la repetición como una forma explícita a la hora de dotar de significado a la obra: en lugar de intentar construir el tiempo momento a momento, la música para los compositores es un esfuerzo de crear un acontecimiento a partir de una repetición cíclica en sus composiciones.

Este concepto de repetición del tiempo cíclico, lo trabajan desde la música minimalista a partir del compositor Steve Reich con su obra “Music for 18 Musicians” (1976). Esta obra según Richard y Harrison tiene patrones de repetición en las partes iniciales de la obra cuando los músicos tocan juntos en un patrón cíclico al escuchar una melodía o ritmo repetido; primero en el piano, luego en los demás instrumentos. Esta

² La resonancia magnética funcional (fRM) mide los pequeños cambios en el flujo sanguíneo que ocurren con la actividad del cerebro. Puede utilizarse para examinar las partes del cerebro que están manejando funciones críticas, evaluar los efectos del derrame u otras enfermedades, o guiar el tratamiento cerebral.

visión del tiempo se puede también evidenciar en el arte del cine, así como lo explica el filósofo Gilles Deleuze en su obra *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1* publicado en 1983. Deleuze a través de su categoría de movimiento explica que a partir de varias imágenes cinematográficas pegadas unas a otras generan un movimiento y una duración que no deja de cesar, pero que a la vez es cambiante. Para este autor las imágenes que vemos en la pantalla no es un objeto que se le añade movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento dando una impresión de continuidad cíclica y no lineal.

El autor Argentino Michel Selva en su artículo “Fenomenología, tiempo y música” (2019) explora una relación entre la fenomenología y la experiencia musical desde la categoría del tiempo. El filósofo argentino en su análisis da cuenta de que existe una fluidez del tiempo, mediante melodías, ritmos y armonías, que transforma nuestra experiencia del tiempo, al construir frases melódicas breves que parecen extenderse a periodos largos, ya que se repiten las melodías, armonías y ritmos varias veces dentro de una obra. Ante este fenómeno repetitivo, el oyente percibe en la música un tiempo que se dilata, comprime, fluye o suspende en la experiencia del sujeto con la obra musical. El autor trabaja el tiempo desde las categorías husserliana retención³ y protención⁴ para comprender cómo la música, al desarrollarse en el tiempo, es percibida como una totalidad coherente y significativa de esos patrones rítmicos que se repiten en la melodía, armonía o percusión, para analizar cómo se da una interacción entre las estructuras temporales objetivas y la experiencia subjetiva del tiempo.

Por último, la autora Susanna Clark y Alexander Rehdin “Music inTime: Phenomenology, Perception, Performance” (2020) ofrece un enfoque integral entre la filosofía, la psicología y la musicología para explorar la experiencia del tiempo en la música desde obras y géneros musicales como: la clásica y el jazz para profundizar la temporalidad en sus diferentes estilos en la relación con los intérpretes y oyentes en la experiencia del tiempo. La relación entre intérpretes y oyentes lo analiza la filósofa Susanna Clark para evidenciar como los músicos toman decisiones en tiempo real de su interpretación, lo que a su vez impacta en la experiencia del público, causando diferentes experiencias subjetivas del tiempo en la interacción entre el intérprete y el oyente en sus contextos culturales e históricos.

³ La inmediatez del pasado que aún resuena en la conciencia

⁴ Apunta a la anticipación del futuro inmediato.

Antes de abordar el último conjunto de autores, es importante señalar que la mayoría de los estudios en la fenomenología de las sensaciones y, en particular, aquellos centrados en el tiempo en la música, han adoptado en gran medida la perspectiva husserliana para comprender el fenómeno temporal. Por otro lado, otros autores han priorizado una visión del tiempo y las emociones desde la categoría de símbolo, considerando el tiempo como una construcción cultural e histórica en el arte de la música. Estos enfoques coinciden en que el tiempo es un elemento constitutivo del sonido a través de su repetición, duración y movimiento, y que, mediante estos procesos, se generan experiencias musicales que pueden ser vividas de manera personal o cultural por el ser humano. Sin embargo, es crucial enfatizar que, aunque la perspectiva husserliana resulta valiosa y es utilizada en esta tesis para abordar el tiempo en el segundo capítulo, su propuesta filosófica no contribuye adecuadamente a la comprensión de la temporalidad en el cuerpo, un componente fundamental que constituye la percepción en el oyente y que es esencial en la construcción del quiasmo.

Estudios fenomenológicos de Merleau Ponty en la experiencia de la música y la danza

El artículo "La expresión creadora del sentido de la experiencia" (2015) de María López Sáenz aborda desde las categorías de Merleau Ponty cuerpo, movimiento, percepción se convierten se convierte en un medio de creación de sentido en la experiencia estética y perceptiva en la danza. La autora explora cómo el cuerpo en movimiento genera significados en la danza, destacando la relación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo, y cómo estos elementos se integran en una experiencia estética vivida para definir la danza no solo como una forma de arte o de expresión, sino a su vez una experiencia perceptiva donde el movimiento del cuerpo genera y transmite significados.

En la misma línea fenomenológica María López Sáenz con su texto "Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston"(2018), Da un análisis entre las propuestas filosóficas de Maurice Merleau-Ponty y Sally Ann Sheets-Johnston sobre la danza desde una perspectiva fenomenológica. La autora expresa que para Merleau-Ponty el cuerpo es la base de nuestra percepción del mundo porque el cuerpo no es solo un objeto físico, sino un sujeto que se experimenta a sí mismo a través del movimiento y la interacción con el entorno desde su cuerpo. Por tanto, la autora

recoge esta propuesta porque para la danza el cuerpo es una forma primordial de expresión, ya que implica un conocimiento corporal y perceptivo del mundo que el lenguaje o la razón no puede captar del todo.

En la misma línea la autora recoge la propuesta de Sally Ann Sheets-Johnston que desarrolla una aproximación fenomenológica que toma en cuenta la técnica y la práctica de la danza en su relación con la conciencia corporal. Sheets-Johnston expande la teoría fenomenológica de Merleau-Ponty en el ámbito de la danza al considerar cómo los bailarines experimentan el espacio, el tiempo y el movimiento a través de la percepción corporal y cómo esta experiencia se refleja en la conciencia estética del bailarín y el espectador.

María López Sáenz, compara ambas perspectivas, para destacar tanto las coincidencias como las diferencias. En particular, analiza cómo ambas filosofías subrayan la importancia del cuerpo en la percepción y la experiencia, pero también cómo Sheets-Johnston incorpora la técnica de la danza y su relación con la conciencia estética. Este artículo nos permite entender el movimiento en la danza desde el cuerpo para poder vincular la danza como parte de una experiencia con el efecto sonoro teniendo en cuenta el análisis que realiza la autora con el filósofo Merleau Ponty y su articulación con el baile.

En la misma línea fenomenológica el trabajo “Music as a Modus of Accomplishing Epochē: Four Theses on Musical Phenomenology”(2020) de la autora, Kristina Yapova, explora la relación entre la música y la fenomenología, centrándose en cómo la música puede servir como un medio para lograr la epoché, un concepto fenomenológico que implica la suspensión del juicio sobre la existencia del mundo exterior para centrarse en la experiencia inmediata. Es a partir de la categoría epoché que la autora va a sustentar como los oyentes entrar en un estado de conciencia en el que pueden suspender sus preocupaciones cotidianas y percepciones del mundo, enfocándose en la experiencia estética musical que parte de la conciencia y la percepción del oyente como experiencia subjetiva desde el método fenomenológico.

Para demostrar su propuesta, la autora aborda cuatro tesis. La primera sostiene que la música permite una conexión directa con la experiencia sensorial, a través de la

escucha activa que puede suspender los juicios previos a la obra y abrirse a la experiencia musical en su pureza, lo que facilita un estado de atención plena. La segunda tesis propone que la *epochē* musical implica la suspensión de interpretaciones y significados preconcebidos, la música invita a los oyentes a dejar de lado las explicaciones analíticas y a sumergirse en la experiencia emotiva de la obra, que, según la autora, permite una revelación total de la misma. La tercera tesis es la interrelación entre la música y la consciencia, aquí Yapova argumenta que la música no solo se experimenta en el tiempo, sino que también transforma la percepción del tiempo y del ser, al alterar la consciencia y proporcionar nuevas formas de entender la existencia al entrar en un tiempo sonoro emocional de introspección sobre cuestiones fundamentales de la vida, la identidad y la conexión con los demás. Finalmente, la cuarta tesis sugiere que la práctica musical puede ser considerada un ejercicio fenomenológico desde la perspectiva de Merleau Ponty. Al involucrarse con la música, los oyentes y los intérpretes participan en un proceso de reflexión y atención que profundiza su comprensión de la experiencia subjetiva a través de (*epoché*), la consciencia y el cuerpo.

Este trabajo tiene un desarrollo valioso al evidenciar cómo la música, a través de la experiencia de la *epoché*, permite una vivencia inmersiva en el sonido desde las emociones y el tiempo que el espectador percibe, tomando como punto de partida su cuerpo y consciencia, en la experiencia subjetiva del oyente. Sin embargo, el artículo de Kristina Yapova presenta limitaciones al no explicar cómo convergen o se entrelazan las emociones, el tiempo, el cuerpo y la percepción en el sujeto como un proceso dinámico que ocurre simultáneamente entre estas distintas dimensiones de la percepción. La experiencia del sonido no debe entenderse como algo que se descompone en partes separadas, sino como una unificación de cada una de ellas. De este modo, el oyente no percibe primero las emociones y luego el tiempo, o el cuerpo antes que el ritmo; la interacción con el sonido ocurre en un mismo momento en el que cada una de estas dimensiones se fusionan. En este sentido, mi investigación, a partir de la categoría del quiasmo, desarrollará esta reflexión, proponiendo una mirada más integrada y dinámica de la experiencia fenomenológica en la música.

El colombiano Alex Campos, graduado de la Universidad Javeriana, realizó una tesis de grado titulada "*La experiencia musical desde la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*" (2022). En este trabajo, analiza la experiencia musical y la

filosofía de la percepción, para desarrollar una mirada filosófica que integra la experiencia y el pensamiento dentro del fenómeno auditivo y musical. Para ello, presenta la estructura fenomenológica perceptiva de lo musical en tres secciones principales:

En la primera, expone la teoría de la percepción desarrollada en *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, basándose en su investigación sobre la estructura del cuerpo perceptivo y su encuentro con el mundo. A partir de esta base, vincula la propuesta de Merleau-Ponty al campo sonoro.

En un segundo momento, presenta la estructura fenomenológica de la experiencia musical, tomando como base la exposición del primer capítulo sobre la fenomenología de la percepción auditiva. Aborda la diversidad perceptiva en distintos lenguajes, como el verbal, la escritura y la música, en relación con la obra de Merleau-Ponty y su concepción del tiempo perceptivo. Finalmente, analiza el aporte de la cultura al fenómeno perceptivo musical y su proyección histórica. Para ello, retoma las secciones anteriores sobre la fenomenología de la experiencia musical y recurre al texto de Merleau-Ponty *"El lenguaje indirecto y las voces del silencio"* para profundizar en la relación entre el lenguaje, la música y la percepción.

Este conjunto de autores es el que más se acerca a esta investigación al trabajar la música desde la mirada fenomenológica de Merleau Ponty. Sin embargo, lo relevante de esta monografía es trabajar el entrecruzamiento que hay entre el tiempo, las sensaciones y la experiencia del oyente desde la mirada del Quiasmo, ya que, en los artículos, libros o ensayos encontrados no se aborda una diálogo entre el tiempo, las sensaciones y la experiencia del oyente a partir del sonido mismo sino, las investigaciones abordadas enfatizan en un género musical específico con un elemento del sonido (sensaciones o tiempo) desde la fenomenología o buscan enfatizar en la influencia de lo cultura en la música. De allí, que la investigación se ha centrado en ampliar el entrecruzamiento del dinamismo que presentan los componentes del sonido musical y la percepción de la experiencia estética del espectador desde la mirada de Merleau Ponty y el aporte de Theodoro Ramírez en su categoría del quiasmo.

En un tercer momento, a modo de conclusión, se aborda el problema del quiasmo como experiencia estética del efecto sonoro. Se afirma que la experiencia estética es un quiasmo vivido, esto es, un entrecruzamiento dinámico que se transforma en cada nueva manifestación sonora, pero que al mismo tiempo conserva un núcleo perceptivo del sujeto encarnado.

LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA MUSICAL: EL QUIASMO ENTRE SONIDO Y OYENTE

Esta investigación parte de dos referentes fundamentales, por un lado, la perspectiva fenomenológica del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, especialmente, su obra *Fenomenología de la percepción* (1945); y, por otro lado, las aportaciones del filósofo mexicano Theodoro Ramírez en *La filosofía del Quiasmo: Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty* (2013). A partir de este enfoque, la monografía explorará la percepción del sonido desde la perspectiva del quiasmo, analizando cómo esta estructura relacional nos permite comprender la experiencia sonora en su conexión con el cuerpo, la conciencia y el sonido. Para ello, en este primer capítulo se explicarán las categorías de efecto sonoro y quiasmo, que constituyen el eje fundamental de la reflexión. Luego, se examinarán las nociones de percepción, conciencia y cuerpo para analizar su relación con el sonido musical en el entrecruzamiento entre el individuo y la música. Este capítulo responde a dos interrogantes: ¿cómo el espectador percibe la música? ¿De qué manera interactúan el cuerpo y la conciencia con la música desde una mirada fenomenológica? Con ello, se pretende en este primer apartado comprender cómo la experiencia sonora actúa como un quiasmo que da sentido a nuestra vivencia en el mundo a partir de nuestra percepción de conciencia encarnada.

Efecto sonoro y quiasmo

Cuando nos referimos al efecto sonoro no hablamos estrictamente de un concepto proveniente del ámbito musical que se relacione con la generación o modificación artificial del sonido (como el sonido de la lluvia, los pasos, los animales o la modificación de la voz). En este contexto, la categoría de efecto sonoro hace alusión a la percepción que genera el sonido musical en el individuo, es decir, se plantea desde un horizonte experiencial, buscando comprender como dicho sonido es recibido, interpretado y sentido por el individuo en su totalidad desde una conciencia encarnada. De allí, que el efecto sonoro se entienda como una experiencia multisensorial que involucra aspectos cognitivos, emocionales y corporales que se abordan en dos dimensiones perceptivas fundamentales en esta monografía: la temporalidad y los afectos

Estas dos dimensiones que constituyen al efecto sonoro se analizarán desde la percepción, es decir, analizaremos cómo el oyente percibe las velocidades, la duración, los movimientos repetitivos y cíclicos en la música y cómo este al mismo tiempo se entrecruza con los afectos que hace referencia al *Pathos*⁵ como: alegría, tristeza, furia, miedo etc. El oyente, como un sujeto encarnado, evidencia la experiencia de la temporalidad y los afectos del efecto sonoro en un mismo conjunto.

Por otro lado, la categoría de *quiasmo* se explora a partir de la definición propuesta por el filósofo Theodoro Ramírez en su texto *La filosofía del Quiasmo: Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty* (2013). Ramírez explica que el concepto de quiasmo se utiliza en dos campos aun cuando el significado es el mismo: en la retórica, como quiasma, y en la óptica. Este concepto se refiere a la relación de entrecruzamientos entre dos elementos. En la retórica, es una figura discursiva que entrelaza frases en una estructura simétrica, mientras en la óptica, es un nervio óptico, donde se produce la confluencia entre el globo ocular y el binocular. Así, el quiasmo implica una unidad dual, una relación productiva entre dos elementos. Cabe destacar, que el quiasmo no se entiende como una relación dicotómica, dado que no existe una contradicción ni exclusión entre los elementos involucrados. Tampoco pretende reducirse a un concepto de cantidad (uno y otro), ni se configura como una unificación trascendente en tres, sino que lo esencial es el “*entre*” de los elementos.

El quiasmo es un esquema de pensamiento que nos permite convivir las relaciones de una dualidad en términos de reciprocidad, relatividad entrecruzamiento, superposición, encabalgamiento, empotramiento, reversibilidad, mutua referencia. Todo lo contrario de los esquemas dicotómicos, dualistas, que conciben las relaciones en términos de exclusión, exterioridad, causalidad, mecánica lineal, jerárquica, y prioridad. El esquema del quiasmo es lo que nos permite pensar en la dualidad como una unidad en proceso, en devenir (Ramírez, 2013, P. 48).

Esta propuesta del quiasmo es útil para entender la perspectiva del fenomenólogo Maurice Merleau Ponty para captar la totalidad de su pensamiento y que se puede extender cualquiera de las clases dicotómicas que han mantenido el

⁵ Es una palabra griega que significa "emoción", "sufrimiento", "pasión", "estado de ánimo" o "conmoción". En español, se traduce como "afecto vehemente del ánimo"

pensamiento occidental: Mente-cuerpo, razón-sensación, sujeto-objeto⁶. El trabajo filosófico quiasmático es desarrollar el pensamiento más allá de la dualidad en sí misma, no pensarla desde sus elementos, de entidades opuestas, ni tampoco en esa unidad trascendente como si fueran una tercera entidad. Por el contrario, Merleau Ponty propone pensar es su relación como tal. Es pensar en un intermedio- *entre*-, una mediación, lo que se debe pensar es la conjunción, es decir, el alma-y-el cuerpo, la experiencia-y-el pensamiento. Este es el ser de la dualidad, una filosofía del quiasmo.

La figura del quiasmo no puede confundirse entonces con una correlación de interdependencia funcional, con un mecanismo regido según una regularidad necesaria, esto es, con la relación empírica y exterior entre dos entes plenamente definidos —entre los cuales pueden suponerse legítimamente relaciones jerárquicas, de causalidad o prioridad, o de interactuación extrínseca, dicotómica o dialéctica—. El quiasmo no es un dualismo ni un monismo puros, es un monismo dualista (un ser que se diferencia) y un dualismo monista (una diferencia solidaria), y es, sobre todo, el doble movimiento, la doble inversión, la repetición. No hay uno solo, ni dos en el sentido de la cantidad (uno y otro), ni tres como reunificación trascendente: lo que hay es lo que está «entre», lo que va y viene y vuelve a ir y retornar. (Ramírez, 2013, p.38)

La propuesta del quiasmo permite analizar la conjunción entre la experiencia perceptiva del oyente y el efecto sonoro, que se fundamentará a lo largo del trabajo. Esta relación con la experiencia del efecto sonoro se desarrolla mediante un dinamismo en el que cuerpo, la conciencia y el efecto sonoro (tiempo y los afectos) se entrelazan en la experiencia constituyendo al sujeto en el mundo desde el lenguaje de la música puesto que, el quiasmo es un esquema de pensamiento que permite entender las relaciones de dualidad en términos recíprocos y enlazadas que se complementan el uno al otro.

⁶ Las modificaciones del cuerpo influyen en los cambios de las cosas que forman parte de la vida anímica del sujeto. Los cuerpos están ligados a las reproducciones y apercepciones que se inscriben en el tejido asociativo de la subjetividad, a través de las cuales se configuran nuevas formas de significado. En este sentido, la relación entre lo corporal y lo psíquico es de interdependencia: el cuerpo afecta la psique y, a su vez, las influencias anímicas repercuten en las afecciones corporales. Esta interacción es fundamental para la construcción del sentido del mundo en la totalidad del sujeto psicofísico. (I2 (18c) 107 - Hua IV 75)

Por tanto, este estudio no pretende abordar de manera aislada conceptos como sonido y percepción, tiempo y sonido, afectos y sonido, o experiencia estética y sonido, sino que busca evidenciar cómo, en el proceso de constitución con la música, la experiencia reflexiva del oyente no sigue una secuencia lineal en la que primero percibe las emociones, luego el tiempo y posteriormente reflexiona sobre lo escuchado. Por el contrario, la percepción musical ocurre como un flujo simultáneo en el que el sujeto percibe y expresa en un mismo momento.

Para comprender este dinamismo quiasmático en el efecto sonoro comenzaré por describir las dinámicas que el oyente requiere para percibir el sonido, es decir, el vínculo entre el cuerpo (percepción) y la conciencia encarnada que son vitales para construir una experiencia quiasmática con el efecto sonoro.

Percepción- cuerpo y conciencia: la interacción entre el sujeto en la dimensión del sonido

El arte de la música es un lenguaje que revela ideas, emociones y actos en la percepción del oyente. El sonido ha sido el *entendimiento primario* en el ser humano entre un grito, una risa, un balbuceo o un llanto que constituye nuestro desarrollo en el nacimiento y que obedece a un proceso tardío de la organización de los sonidos en la fonética y en el arte de la música.

Nuestro oído, como un elemento sensorial del cuerpo, juega un papel crucial en la determinación de nuestra conciencia musical al contar con un *sistema que contribuye a la construcción* de la percepción. Este sistema no solo es capaz de captar el viento, el movimiento de una rama, una melodía o unas palmas, sino también el silencio, que, lejos de ser una ausencia, forma parte activa de la experiencia sonora. El silencio crea contrastes, moldea la escucha y da significado a los sonidos, permitiendo que estos resuenen en la conciencia encarnada del oyente.

Este proceso no solo invita a sentir o intuir lo que se escucha, sino también a reflexionar sobre el significado de esa experiencia. El sonido no es solo un estímulo captado mecánicamente, sino una manifestación que sugiere evoca y despierta un sentido de mundo en la percepción del oyente, donde cuerpo, conciencia y percepción se entrelazan en un mismo entramado.

La percepción del oyente no es una mera recepción pasiva de estímulos, sino siempre una interacción entre el sujeto y el mundo. Siguiendo esta idea, el cuerpo juega un papel crucial, pues, como señala Merleau-Ponty, nuestra relación con el mundo no se basa en datos sensoriales aislados, sino en una inmersión total en la experiencia. Como lo afirma el fenomenólogo francés en la siguiente cita: “No puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándolo yo mismo a cabo y en la medida que yo sea cuerpo que se eleva hacia el mundo” (Merleau Ponty, 1993, p. 94).

Esto significa que nuestra percepción está marcada por nuestra situación y experiencia corporal, en un proceso dinámico en el que cuerpo y conciencia interactúan de manera inseparable para dar forma a nuestra experiencia del sonido. De allí, que el cuerpo percibe las partes y extra-partes de los objetos externos que están en el mundo. Por ejemplo, al escuchar una pieza musical, el oyente puede percibir distintos matices: el ritmo de la percusión, la melodía de un instrumento, la armonía de los acordes o incluso los silencios entre las notas. Cada uno de estos elementos contribuye a la experiencia musical en su totalidad, de la misma manera en que los árboles, el pasto o las flores complementan el sentido de un paisaje visual. Ver, escuchar, sentir los objetos con nuestro cuerpo es la forma en que nos relacionamos y la damos sentido a los fenómenos externos a partir de nuestra percepción corpórea.

La percepción para Merleau-Ponty, no es simplemente algo que ocurre en la mente, sino que es un fenómeno que se encuentra enraizado en nuestro ser corporal. Así, el cuerpo no es un instrumento neutral que recibe estímulos; es un "ser en el mundo" que está en constante relación con él. Este principio de la corporalidad se inicia no solo cuando nuestros sentidos captan algo, sino cuando nuestro cuerpo está involucrado activamente en un contexto de interacción entre nuestros sentidos y las transporta a nuestra conciencia; “La pretendida evidencia del sentir no se funda en un testimonio de la consciencia, sino en el prejuicio del mundo. Creemos saber muy bien qué es «ver», «oír», «sentir», porque desde hace mucho tiempo la percepción nos da objetos coloreados o sonoros, y al querer analizarla transportan estos objetos a la consciencia” (Merleau Ponty, 1993, pp. 26-27)

Esta *involucración* se da en un acto intencional del cuerpo que implica que nuestra percepción está dirigida hacia el mundo de manera activa. La percepción no es algo que sucede pasivamente cuando los estímulos sensoriales llegan a nuestros sentidos; más bien, es un acto de "captar" o "tomar" el mundo en función de nuestras

necesidades, intereses y situación. Por ejemplo, al escuchar una obra musical, no simplemente estamos recibiendo una información auditiva, el oído y el cuerpo están ya dispuestos a orientarse hacia esos sonidos, y la percepción se inicia en ese deseo implícito de "tomar" y retener esa obra musical en nuestra experiencia, la tomo como un acto intencional y retengo los sonidos que se van desvaneciendo o decayendo, quedando como un recuerdo activo que le dio sentido la experiencia sonora del oyente⁷. Por tanto, el acto de percepción comienza con una relación activa e intencional entre el cuerpo y el mundo, una relación en la que el cuerpo no es un receptor pasivo, sino un agente que se orienta se mueve y se involucra con el mundo de manera continua, que surge a partir de la relación entre el cuerpo, el sentido y el mundo.

Pero, ¿qué es la conciencia para Merleau-Ponty? La conciencia no es una entidad separada del mundo ni un mero proceso cognitivo abstracto, sino un acto intencional e inmediato que solo se actualiza cuando se involucra activamente con el mundo. En otros términos, la conciencia no opera en el vacío ni desde una perspectiva puramente intelectual, sino que emerge en la relación con lo externo, en la interacción con aquello que se percibe y se experimenta. No es simplemente un *yo pienso* aislado, sino un *yo estoy en el mundo* que se encuentra encarnado en la experiencia misma: “Se trata de reconocer la conciencia misma como proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse; y el mundo como este individuo preobjetivo cuya imperiosa unidad prescribe al conocimiento su meta” (Merleau-Ponty, 1993, P. 17).

Cabe destacar que, en esta perspectiva fenomenológica, la conciencia que se dirige al mundo⁸ está inseparablemente unida al cuerpo, ya que es a través de este que el sujeto no solo percibe, sino que también se sitúa y se relaciona con el entorno⁹. Para

⁷ Se habla de que los contenidos de sensación decaen, de que ellos empalidecen cuando la auténtica percepción pasa a retención. Tras las consideraciones anteriores ha quedado claro, sin embargo, que los "contenidos" retenciones no son en absoluto contenidos en el sentido originario. Cuando un sonido decae, es que primeramente ha sido sentido con una particular plenitud (intensidad), a lo que ha seguido un rápido desvanecimiento de la intensidad; el sonido todavía está ahí, todavía es sentido, pero en un mero eco. Esta verdadera sensación de sonido debe diferenciarse del momento de sonido en la retención. El sonido retenido no es ningún sonido presente, sino justo uno "recordado primariamente" en el ahora: él no existe como parte ingrediente en la conciencia retencional. ZB (12) 53 - Hua X 31.

⁸ El "mundo de la vida" (*Lebenswelt*, *fenomenología de Husserl*) se refiere al mundo vivido subjetivamente, antes de la reflexión crítica o análisis científico. Es el mundo de las experiencias, los supuestos y las creencias que un individuo comparte con otros, formando el horizonte de sentido en el que la vida se desarrolla

⁹ El ser corpóreo es por principio un ser que aparece, que se exhibe mediante matizaciones sensibles. La conciencia apercebida *naturalmente*, la corriente de las vivencias que es dada como humana y animal, o sea, de la que se tiene experiencia en vinculación con la corporeidad, no se convierte ella misma,

Merleau-Ponty, el cuerpo no es un objeto entre otros en el mundo, sino el medio a través del cual experimentamos la realidad. Es un *cuerpo vivido*, un organismo que no solo ocupa un espacio, sino que lo habita y lo constituye en la medida en que interactúa con él. La percepción no se da de manera pasiva o fragmentada, sino que es un acto dinámico en el que el cuerpo y la conciencia se comunican con el mundo de forma continua.

Así, la exteroceptividad exige una puesta en forma de los estímulos, la consciencia del cuerpo invade al cuerpo, el alma se difunde por todas sus partes, el comportamiento desborda su sector central. Pero se podría replicar que esta «experiencia del cuerpo» es una «representación», un «hecho psíquico», que, en cuanto tal, se encuentra al extremo de una cadena de acontecimientos físicos y fisiológicos que son los únicos que puedan ponerse a cuenta del «cuerpo real» (Merleau-Ponty, 1993, p. 94).

Esta noción implica que la conciencia no está determinada exclusivamente por las estructuras cognitivas impuestas por la ciencia o la razón formal, sino que tiene la capacidad de construir su propia comprensión del mundo a través de su experiencia directa y encarnada; “El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable.” (Merleau Ponty, 1993, p. 16). Un ejemplo claro de esta interacción entre conciencia y cuerpo en la música ocurre cuando una persona escucha una pieza rítmica, como un tambor o una canción con un fuerte componente percusivo. Antes de reflexionar sobre la estructura musical o el significado de la pieza, el cuerpo responde de manera inmediata: los pies marcan el ritmo, la cabeza se mueve al compás, incluso el pulso cardíaco puede acompañarse al tempo de la música. En este momento, la percepción sonora no es solo un fenómeno intelectual, sino una experiencia encarnada en la que el cuerpo y la conciencia reaccionan simultáneamente. No hay una separación entre "pensar" y "sentir" la música; más bien, el oyente experimenta la pieza en su totalidad a través de su corporalidad.

Así, la música se convierte en un vínculo que, a través del oído configura a un ser en particular y una conexión con otros. En un concierto, por ejemplo, la respuesta

naturalmente, por esta apercepción, en algo que aparece por medio de matizaciones I1 (53) 201 - Hua III/1 117

colectiva al ritmo, aplausos sincronizados, movimientos de baile, incluso el silencio compartido en momentos de tensión musical demuestra que la conciencia musical no es meramente intelectual, sino vivida a través del cuerpo. De este modo, la experiencia musical trasciende lo personal y nos invita a cuestionar, imaginar y descifrar qué es lo que los sonidos y los silencios comunican, al tiempo que nos hace preguntarnos cómo y por qué logramos comprenderlos.

Para profundizar en la interacción quiasmática entre conciencia encarnada y el sonido musical abordaremos las categorías de movimiento y espacio en la música a través de una experiencia sensitiva mediada por el cuerpo.

El horizonte de profundidad y movimiento en el espacio entre el sonido y la conciencia encarnada.

El sonido, en su emisión, no es simplemente un conjunto de cualidades o un espectro de sensaciones que pueden afectarnos. Más que eso, el sonido es una comunión con nuestro cuerpo, una integración con el mundo sonoro en el que nuestra conciencia encarnada se dispone a escuchar e interpretar lo que percibimos. Sin embargo, esta interpretación no ocurre a partir de una identificación de cualidades asignadas desde un enfoque visual o de significados explícitos presentes en las letras de las canciones. En cambio, el sonido se comunica en un nivel más primario, en un primer acercamiento en el que el oyente no analiza cada estrofa o pasaje en términos de atributos específicos, sino que experimenta el sonido como una potencia que se sincroniza con su experiencia de conciencia encarnada. A través de esta sincronización el sonido adquiere un sentido dentro de la percepción del oyente, evocando significados que emergen en la relación directa entre cuerpo, conciencia y mundo sonoro. “El sujeto de la sensación no es ni un pensador que nota una cualidad, ni un medio inerte por ella afectado o modificado; es una potencia que co-nace (conoce) a un cierto medio de existencia o se sincroniza con él” (Merleau Ponty, 1993, p. 227). De allí, que el sujeto no necesita de significaciones explícitas o de saberes técnicos y prácticos de la música para potenciar esa sincronización perceptiva con la existencia del sonido.

Pero ¿qué es lo que exactamente escuchamos? En el ámbito de la música el oyente percibe varias cosas en un solo conjunto integrado, es decir, no percibe primero

el ritmo, después los instrumentos, la melodía y de última la armonía. Realmente cuando nos acercamos a escuchar cada pasaje¹⁰ o estrofa de una composición musical percibimos y sentimos todo al mismo tiempo. No obstante, para entender como procesamos toda esa integridad que evoca los sonidos en la música debemos desglosar las diferentes percepciones e iniciaremos con las fuentes del sonido, es decir, los instrumentos musicales.

Cada instrumento musical posee una sonoridad específica determinada por su rango práctico; algunos evocan únicamente sonidos graves, otros abarcan registros agudos y medios, mientras que instrumentos como el piano tienen la capacidad de explorar toda la gama sonora. Sin embargo, la percepción de estos sonidos no ocurre de manera aislada, sino que está profundamente vinculada a la experiencia corporal del oyente. No solo escuchamos, sino que sentimos el sonido en el espacio que habitamos, donde nuestra posición, nuestros movimientos y nuestra propia corporalidad influyen en cómo lo experimentamos.

Desde esta perspectiva, la profundidad no puede entenderse únicamente como una dimensión espacial objetiva, sino como una experiencia perceptiva que surge de la relación entre el cuerpo y el mundo. Para Merleau-Ponty, la profundidad no se limita a la ubicación de los sonidos en el espacio, sino que emerge de la manera en que el cuerpo se orienta y se acomoda para percibirlos, no como simples datos objetivos de arriba, abajo o de lado, sino como parte de una experiencia corporal que configura la existencia del sujeto y su orientación en el mundo (Merleau-Ponty, 1993, p. 282).

En este sentido, la profundidad en la música no solo estructura la disposición de los sonidos en el espacio, sino que genera un entrecruzamiento entre cuerpo, sonido y espacialidad, conformando una vivencia tridimensional del mundo. Así, al estar sentado en un teatro escuchando una sinfonía, la percepción de la profundidad no se reduce a identificar la ubicación física de los instrumentos (violines a la izquierda, percusión al fondo, trompetas a la derecha), sino que el oyente experimenta cómo ciertos sonidos se sienten más cercanos o lejanos en función de su registro y timbre. Los sonidos graves, por ejemplo, parecen más próximos y envolventes, mientras que los tonos agudos se

¹⁰ Los pasajes son un desarrollo breve de ideas musicales para generar contrastes o exhibir la destreza del intérprete, especialmente en piezas instrumentales. En la música clásica, por ejemplo, los pasajes rápidos y virtuosos son comunes en conciertos y sonatas, mientras que en otros géneros pueden referirse a frases melódicas o transiciones dentro de una canción.

perciben con mayor lejanía y ligereza, independientemente de la posición del espectador en la sala.

Un ejemplo que ilustra esta experiencia puede escucharlo en el instrumento antiguo llamado Karnyx¹¹, una especie de trompeta de bronce utilizada por los celtas entre el 300 a.C. y el 500 d.C. Este instrumento de viento tenía un sonido particular capaz de generar tensión y alerta en quienes lo escuchaban, como un llamado que ponía al cuerpo en estado de preparación, incluso desde lejos. En un contexto bélico, se empleaba para incitar a las tropas y atemorizar a los enemigos. La experiencia del sonido del Karnyx no requiere estar físicamente próximo al instrumento para percibir su impacto; su construcción y resonancia logran proyectar su profundidad y despertar una vivencia encarnada de alerta o tensión en el oyente, independientemente de la distancia.

Volviendo al ejemplo de la sinfónica, el oyente puede percibir los sonidos del violonchelo como provenientes de un lugar más "cercano" y "grave", mientras que los de las flautas parecen más "ligeros" y "lejanos". Esto no es solo un dato físico, sino una experiencia vivida donde el cuerpo siente y organiza el espacio de la profundidad en la música e incluso el displacer al experimentar estos sonidos informa a sus otros sentidos que sitúe de forma visual el instrumento que evoca cada expresión grave, medio o agudo generando una conexión entre lo visual y lo que se oye. Esta organización espacial ocurre a partir de diversos procesos perceptivos que combinan la fisiología del oído y la sensibilidad corporal. Los sonidos graves, como los del violonchelo o el contrabajo, tienden a percibirse como más cercanos y envolventes porque sus ondas son más largas y viajan mejor en el espacio, generando una sensación de solidez y presencia. En cambio, los sonidos agudos, como los de las flautas o los violines en su registro más alto, parecen más lejanos y etéreos debido a la dispersión de sus ondas y su menor impacto físico.

Esta percepción no es solo auditiva, sino también háptica: los sonidos graves pueden sentirse en el pecho o en el suelo, mientras que los agudos flotan en el aire, generando una espacialidad sonora que se experimenta con el cuerpo. Más allá de la ubicación estática de los instrumentos, la música sinfónica introduce un sentido de

¹¹ Cupeiro, (2021, enero 25). *KARNYX* ,Música Edad de Hierro. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Xj5llma-qgw>

movimiento en el espacio, permitiendo al oyente percibir un recorrido sonoro. Por ejemplo, un trémolo en los violines puede dar la impresión de ascender en el aire mientras los contrabajos sostienen una base estable y terrenal, o un solo de oboe puede surgir desde un punto específico y luego diluirse en la masa orquestal, provocando un efecto de acercamiento y alejamiento.

Además, la profundidad sonora también se manifiesta en un nivel emocional: los acordes graves de los contrabajos pueden generar una sensación de peso e intensidad, mientras que los tonos más agudos de los violines evocan ligereza o tensión. Aunque la forma en que cada oyente percibe estos afectos puede variar dependiendo de la composición de la obra, la diferencia entre los registros instrumentales es algo que cualquier persona puede percibir, más allá de su conocimiento técnico o cultural.

Esto ocurre porque el espacio del cuerpo no es simplemente un punto en el teatro desde el cual se escucha la música, sino un lugar habitado en el que el sonido se convierte en experiencia encarnada. La extensión del oído llama al cuerpo a apropiarse de ese espacio, haciendo que la música deje de ser solo una sucesión de sonidos para convertirse en una vivencia. Así, el cuerpo anima el alma y transforma los timbres musicales en algo más que objetos externos; establece un pacto natural en el que los instrumentos no solo resuenan en el escenario, sino que envuelven al oyente, integrándolo en el espacio de profundidad sonora. Como señala Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu* (1960), el cuerpo no es un simple punto en el espacio físico, sino el lugar donde el sujeto se reconoce y experimenta el mundo como propio. La percepción del espacio, la distancia y nuestra relación con el entorno están determinadas por nuestra corporeidad, y es a través de ella que el sonido se convierte en parte de nuestra vivencia sensorial y emocional.

El espacio de su cuerpo no es un modo cualquiera, como éstos aquí y allí, una muestra de la extensión; es el lugar del cuerpo que llama “suyo”, un lugar que habita. El cuerpo que anima el alma no es para ella un objeto entre los objetos, del cual no extrae* todo el resto del espacio a título de premisa implicada. Ella piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma, y en el pacto natural que la une a él están estipulados también el espacio, la distancia exterior (Merleau Ponty, 1960, p. 40)

De este modo, la conciencia encarnada, ya sea en un teatro o en un concierto al aire libre, se convierte en un punto de anclaje entre los timbres de los instrumentos y la percepción consciente en el cuerpo vivido del oyente. En esta interacción se genera un sentido de realidad: el cuerpo no es simplemente un espectador pasivo sentado en un teatro, sino que es parte de la experiencia misma, conformando el espacio y dando vida a los sonidos que lo habitan. De allí, que la percepción de los instrumentos, dentro de la conciencia encarnada, no es solo un proceso auditivo, sino una configuración en la que el oyente y la música se intercomunican en un espacio compartido. Este espacio no pertenece únicamente al compositor ni al intérprete, sino que se transforma a través de la experiencia del oyente, quien lo moldea con su escucha psicofísica. En este encuentro, el sonido deja de ser un fenómeno externo para convertirse en una espacialidad vivida, donde cada instrumento dialoga con la conciencia encarnada del espectador.

En este entrecruzamiento la música se vuelve un acto que exalta los sentidos, que grita, llora, aplaude, se inquieta y resuena en un mismo espacio compartido entre quien la ejecuta y quien la experimenta en un sentido del quiasmo, al haber un entrecruzamiento entre el espacio sonoro y el espacio de nuestra conciencia encarnada que está configurada en nosotros, puesto que no podríamos percibir este espacio si el cuerpo perceptor y el sonido no tuvieran una espacialidad en su constitución. Por tanto, no existe una separación, sino una conjunción entre el oyente y el sonido al compartir un sentido de espacialidad.

En esta misma línea, el autor colombiano Alex Campos, en su tesis *La experiencia musical desde la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty* (2022), subraya la relevancia del elemento de espacio-profundidad en relación con el entorno del oyente. Según Campos, los estadios de la conciencia al escuchar música se dividen en dos niveles fundamentales: el nivel atmosférico que se caracteriza por una percepción global del entorno sonoro y el estadio la conciencia que profundiza su conexión con el sonido. En el primero, el oyente no analiza conscientemente los estímulos auditivos, sino que se sumerge en una experiencia más amplia e inmersiva donde el espacio y el sonido se perciben como un todo integrado.¹² En el segundo, la

¹² En Merleau-Ponty, “figura y fondo” describe una estructura básica de la percepción en la que todo objeto que percibimos (la figura) aparece sobre un trasfondo que le da contexto y significado (el fondo).

conciencia profundiza su conexión con el sonido, el oyente establece una relación más directa e intencional con los estímulos auditivos, diferenciando elementos específicos del entorno musical. Esta perspectiva se evidencia en la siguiente cita del autor:

El ejemplo ya tratado de Merleau-Ponty sobre la sala de conciertos nos ofrece la oportunidad para delimitar con mayor claridad las características principales¹³ 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 (Campos, 2022, p. 41)

Campos plantea que el campo auditivo, como parte del campo perceptivo, genera en el oyente un involucramiento omnidireccional que lo sumerge en la presencia del otro. Según el autor, el proceso de crecimiento del cuerpo humano evidencia que, antes de hablar, el ser humano ya ha escuchado las voces del mundo y de las cosas que lo rodean. Para Campos, lo que escuchamos en un primer y segundo nivel constituye un lenguaje único en esencia, diversificado a través de la intersensorialidad del cuerpo, lo que para Maurice Merleau-Ponty posibilita la comunicación con los demás dentro del mundo.

No percibimos elementos aislados, sino siempre en relación: lo que destaca como figura lo hace porque emerge sobre un fondo continuo. Esta relación es dinámica, y lo que es fondo puede convertirse en figura, y viceversa, dependiendo del foco perceptivo del sujeto.

¹³ En Merleau-Ponty, “figura y fondo” describe una estructura básica de la percepción en la que todo objeto que percibimos (la figura) aparece sobre un trasfondo que le da contexto y significado (el fondo). No percibimos elementos aislados, sino siempre en relación: lo que destaca como figura lo hace porque emerge sobre un fondo continuo. Esta relación es dinámica, y lo que es fondo puede convertirse en figura, y viceversa, dependiendo del foco perceptivo del sujeto.

La música no escapa a esta dinámica comunicativa. Desde tiempos antiguos, instrumentos y voces humanas han sido utilizados como medios de conexión, ya sea con los dioses o en ofrendas rituales de distintas culturas. La interacción entre el cuerpo y la percepción en la música ha permitido expresar significados, emociones y creencias profundas.

Por ejemplo, en el antiguo Egipto, el *sistro*, un instrumento de percusión similar a un sonajero, acompañaba himnos de alabanza en rituales religiosos. Según Andrés Ramón, en su libro *El mundo del oído* (2008), el sistro también era atribuido con propiedades simbólicas, como alejar el mal, aliviar el dolor físico y mental, y proteger contra plagas como la de las langostas. Este instrumento, por tanto, no solo tenía una función sonora, sino que estaba cargado de significados que reflejaban la historia, creencias y cultura de la sociedad egipcia.

El sistro alejaba el mal, el dolor corporal y el mental, las plagas de langosta. El mismo Plutarco refiere que el instrumento servía para estimular la renovación de los seres, y en un curioso comentario afirma que es sumamente útil para que nadie esté dormido ni sienta pereza, y así cada ser humano tenga movimiento y, por esa misma consideración, forme parte de la vida. Declara que el sistro aparta a Tifón, «dándonos a entender que, cuando la destrucción trava y detiene la naturaleza, la generación por medio del movimiento la deja libre y la restablece». Era característico de mujeres, y en alusión a un pasaje virgiliano de la Eneida comentaba san Isidoro que las amazonas no convocaban con una trompeta (non tuba), sino que lo hacían con un sistro, y así también la reina— se refiere a Cleopatra (Ramon,2008 p.274)

La música, en su lenguaje comunicativo, ha sido un vehículo de expresión espiritual desde las antiguas civilizaciones como los sumerios, celtas y egipcios. En un contexto más cercano, este fenómeno se evidencia en las iglesias catedráticas, donde la arquitectura y el entorno acústico juegan un papel crucial. En estos espacios sagrados, el diseño arquitectónico interactúa con la música y los himnos, creando una experiencia sonora única que intensifica el fervor religioso y la conexión espiritual. El entorno acústico de las iglesias genera una reverberación natural, resultado de la interacción del sonido con los materiales, volúmenes y formas del espacio. Cuando los himnos, coros o el órgano resuenan en estos lugares, el sonido se expande y envuelve al oyente,

amplificando la percepción del fervor y la potencia de la alabanza. Este fenómeno permite que el cuerpo perceptor no solo escuche la música, sino que la viva, sintiendo una conexión profunda que parece trascender lo físico para acercarse a lo divino.

Sin embargo, surge una pregunta interesante: ¿qué sucede si estos himnos y sonidos litúrgicos se trasladan a otros espacios? Si se rompen los límites de las iglesias y los instrumentos y cantos se interpretan en lugares no diseñados con estas propiedades acústicas, ¿sería el cuerpo capaz de experimentar el mismo fervor espiritual? ¿Es esta conexión con lo divino exclusiva de un lugar específico, mediada por su construcción acústica, o depende más bien de la disposición del cuerpo perceptor?

En el arte contemporáneo, hemos visto cómo pinturas y obras gráficas rompen los espacios tradicionales de museos y galerías para habitar las calles como el arte urbano. Este acto descentraliza el arte, llevándolo al encuentro cotidiano con las personas. En la música, ocurre algo similar. La alabanza, si bien adquiere una dimensión poderosa en los espacios sagrados, puede trasladarse a cualquier otro lugar, siempre y cuando el oyente disponga su cuerpo y su intención para percibir y vivir el canto litúrgico. Cabe aclarar, que descentralizar el cuerpo y la música no es un desplazamiento físico en el espacio, como podría interpretarse desde una perspectiva mecanicista, sino que es una manifestación de nuestra relación encarnada con el mundo que para Merleau-Ponty se centra en la categoría de movimiento.

Por su parte, el cuerpo en movimiento permitirá abordar el ritmo como puente entre la percepción y la expresión tal como lo sugiere Merleau Ponty en su trabajo *Fenomenología de la percepción* (1945) y *El ojo y el espíritu* (1960). El cuerpo es un lenguaje tácito que se fundamenta en su expresión e incluso en la creación de sentidos figurados y posibles mediante sus movimientos simbolizando, un sentido para el mismo cuerpo de lo que hace en sus movimientos con una intención de significar o resignificar el mundo, es decir, el ser humano es movimiento que constituye su sentido de existencia y ese desplazamiento se da partir de su motricidad del cuerpo u orientación en la que se desee enfocar sus sentidos: “El movimiento no es el pensamiento de un movimiento, y el espacio corpóreo no es un espacio pensado o representado. «Cada movimiento voluntario tiene lugar en un medio contextual, sobre un fondo que viene determinado por el movimiento mismo” (Merleau Ponty, 1993, p. 154). De allí que, el cuerpo en su expresión no es una representación del movimiento y su entrecruzamiento con el

espacio, sino es una experiencia encarnada en el que el sujeto no está pensando conscientemente en cada paso antes de darlo; su cuerpo simplemente lo hace en respuesta al entorno.

Además, el cuerpo en su construcción de espacio y movimiento se convierte en un primer lenguaje y una intención que opera en la coexistencia y en la comunicación enriqueciendo el sentido de la experiencia y de lo comunicado. La expresión corporal ofrece sentidos que no se descifran por completo, sino que dan, como el vector de la flecha, la dirección del movimiento y lo lleva más allá de su presente posibilitando sus reestructuraciones, cuando ya el sujeto ha incorporado a su mundo y se expresa a través de ese sentido que ha configurado en su cuerpo vivido; “Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha comprendido, eso es, cuando lo ha incorporado a su «mundo», y mover su cuerpo es apuntar a través de este, hacia las cosas, es dejarle que responda a la sollicitación que éstas ejercen en él sin representación ninguna”(Merleau Ponty, 1993, p. 156). De allí, que para Merleau Ponty el movimiento es una expresión del cuerpo vivido, que actúa en el mundo no de manera mecánica, sino intencionada y significativa, el cuerpo al reestructurar sus movimientos descubre las relaciones espaciales y las propiedades de los objetos que nos rodean. Este acto de explorar el espacio es dinámico y está cargado de sentido, ya que cada movimiento responde a una necesidad e intención del sujeto.

La autora María López Sández lo expresa en su artículo “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston” (2018) el cual, explica que el movimiento corporal es la base de nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos ya que, logramos relaciones con las culturas, con la naturaleza y con los géneros. Se trata de un movimiento cuyo aprendizaje corporal-cinético no queda superado tras la infancia, sino que funda la génesis del cuerpo táctil-cinestésico y las estructuras prelingüísticas. Por ejemplo, la danza dice la autora no es un conjunto de posiciones determinadas e instantes sino la continuidad del auto movimiento que genera un fenómeno dinámico en el espacio- temporal con el cuerpo. Así, como la afirma lo autora en base al autor Sheets-Johnston.

El cuerpo que danza no es, por consiguiente, un conjunto de posiciones en determinados instantes, sino la continuidad del automovimiento. Así lo ha constatado Sheets-Johnston, que adopta la fenomenología para describir la cara

interna y externa del mismo, porque, frente a los estudios neurocientíficos centrados en el movimiento involuntario y rutinario, la fenomenología es capaz de finos análisis de la dinámica del movimiento. Globalmente considerado, el fenómeno del movimiento despliega dimensiones cualitativas que demuestran que no solo es conciencia de moverse, ni suma de movimientos, sino “un fenómeno dinámico espaciotemporal-energético (López, 2018, p. 471)

La danza y su conexión con el sonido es una suma de movimientos que se da en flujo continuo entre el espaciotemporal ya que, no vivimos el movimiento como una serie de instantes aislados, sino como un flujo continuo de experiencia dentro de un tiempo presente en la que sujeto se da al mundo en un eterno presente, es un cuerpo vivido en un mundo vivido en cuanto movimiento espacial y temporal.

El movimiento humano, como interacción del espacio y el tiempo, se vive en un eterno presente. Así, lo expone el fenomenólogo francés “Una vez más, la «síntesis» del tiempo es una síntesis de transición, es el movimiento de una vida que se despliega, y no hay otra manera de efectuar que vivir esta vida, no hay un lugar del tiempo, es el tiempo el que se lleva y se lanza nuevamente a sí mismo” (Merleau Ponty, 1993, p. 430). En la danza, este movimiento se manifiesta en un marco espaciotemporal donde el cuerpo se convierte en un medio de expresión, transmitiendo lo que siente a través del sonido.

La música, con sus ritmos variados, invita al cuerpo a estados de relajación o a moverse de manera instintiva, siempre y cuando el oyente esté dispuesto a sentirla plenamente, es decir, el oyente debe realizar un acto de *epoche*¹⁴ para centrarse en la experiencia inmediata desde la conciencia encarnada, el oyente debe suspender sus preocupaciones cotidianas, las interpretaciones y significados preconcebidos para sumergirse en la experiencia emotiva y la temporal de la obra, para acceder a la esfera de sentido del sonido así como lo indica la filósofa Kristina Yapova en su trabajo “Music as a Modus of Accomplishing Epochē: Four Theses on Musical Phenomenology” (2020)¹⁵

¹⁴ . Esto significa que la suspensión del juicio permite cuestionar lo que se da por sentado y explorar nuevas formas de conocimiento.

¹⁵ The immediate proximity of musical reason to the broad sphere of the non-rational from which it incessantly conquers itself provides an advantage for the musical epochē. If the epochē is at all a way of reaching the sphere of Being, which precedes every conceivable being, there is no need for the musical epochē to cover any distance back in order to arrive there, because the modus of reason in which it takes place remains in the immediate vicinity of this very sphere of Being, i.e., the sphere of “the absolutely

La proximidad inmediata de la razón musical a la amplia esfera de lo no racional, de la cual se conquista a sí misma de manera incesante, proporciona una ventaja para la *époque* musical. Si la *époque* es, en esencia, una forma de alcanzar la esfera del Ser, que precede a todo ser concebible, entonces la *époque* musical no necesita recorrer ninguna distancia para llegar allí, porque el *modus* de razón en el que tiene lugar permanece en la inmediata vecindad de esta misma esfera del Ser, es decir, en la esfera de la “evidencia absolutamente apodíctica ‘Yo soy’” (Husserl, 1936/1970, p. 77). Aquí, donde aún no existen aquellas “cosas” a las que el pensamiento debe aplicar la disciplina de suspender el juicio, la razón musical no actúa rechazando, sino evitando que el proceso de constitución de dichas cosas se convierta en un obstáculo que impida el acceso del pensamiento a la verdad del Ser, verdad que se revela en medio de la no-verdad (Kristina Yapova, 2020, p. 760).

La suspensión fenomenológica en la música permite que el oyente detenga el juicio racional sobre la armonía y la estructura, dejándose llevar por el flujo del sonido en el espacio y su impacto en el cuerpo. En este estado pre-reflexivo, cada ritmo genera en el sujeto un movimiento de expresión espontáneo. Un ejemplo donde el movimiento y el espacio se encuentran es la música minimalista, particularmente en la obra “Music for 18 Musicians” de Steve Reich. En esta música, el oyente experimenta una suspensión de la expectativa de un desarrollo melódico discursivo, ya que no sigue una estructura tradicional. En lugar de una progresión lineal, la repetición constante de ritmos crea un flujo atemporal, donde el cuerpo entra en un estado de movimiento estático y suspensivo. Aquí, no se busca un significado extra-musical, sino simplemente habitar el tiempo y el sonido en su pura presencia. La música minimalista no plantea un discurso narrativo con inicio y fin, sino que sumerge al oyente en una continuidad fluida, vivida antes de ser pensada. De este modo, no se genera una danza estructurada con momentos definidos, sino transiciones de estado, donde el cuerpo y la música se entrelazan en una experiencia atemporal.

apodictic self-evidence ‘I am’” (Husserl, 1936/1970, p. 77)⁶. Here, where there are not yet those “things” to which thought must apply the discipline of withholding judgment, musical reason carries out its action not by rejecting, but by preventing the process of their becoming obstacles standing in the way of thought and blocking its access to the truth of Being, which reveals itself in the midst of non-truth. Thus, our third thesis in its positive content states: music as a *modus* of *epochē* precedes the others. And this is due to the specific disposition that determines the action of musical reason, namely the disposition of mutual directionality between what is revealing itself in hearing and the one who hears. (Kristina Yapova, 2020, 760)

Si bien, en algunos géneros musicales existen pasos y movimientos preestablecidos, existe una *epoche* donde el cuerpo puede romper con estas convenciones, manifestando movimientos espontáneos. Por ejemplo, cuando una persona viaja en un autobús, inmersa en su música con auriculares, su cuerpo comienza a responder de manera inconsciente: mueve la cabeza al ritmo, marca el pulso con los pies, balancea ligeramente las caderas, o incluso emite sonidos o tarareos, olvidando momentáneamente que se encuentra en un espacio público. Este acto de espontaneidad y de romper con algo que ya está instituido sedimentado o establecido por una cultura o tradición es para realizar un nuevo acto constituyente¹⁶, es decir, crear nuevas formas de sentido que desborde lo instituido y de la posibilidad de que surjan nuevas configuraciones de experiencia. Así como se señala el fenomenólogo en su obra *la prosa y el mundo* (1971)

La unidad de la cultura prolonga más allá de los límites de una vida individual el mismo género de conexión que se establece entre todos sus momentos una vez que una vida está ya instituida, una vez que una conciencia, como suele decirse, se halla incrustada en un cuerpo y aparece en el mundo un nuevo ser al que le sobrevendrá no se sabe aún qué, pero al que no podrá por menos de sobrevenirle algo, no podrá dejar de tener una historia breve o larga. El pensamiento analítico, ciego para el mundo percibido, rompe la transición perceptiva de un lugar a otro, de una perspectiva a otra y busca por el lado del espíritu la garantía de una unidad que está ya allí cuando percibimos; rompe también la unidad de la cultura y trata de reconstruirla desde fuera (Merleau Ponty, 2015, p.89).

Este planteamiento de Merleau-Ponty tiene una relación con el movimiento del cuerpo, al percibir la música, puede trascender los espacios y normas establecidos para el baile o el canto. Es como si el sonido despertara una llamada interna que conecta al sujeto con una necesidad de sentir y expresar lo que escucha desde otro sentido que el siente que logra reflejar esa interacción del mundo sonoro. Ya sea mediante un gesto, un pie que marca el compás o una voz que acompaña la melodía, el sonido trasciende las barreras culturales, históricas y sociales, permitiendo que el cuerpo se exprese

¹⁶ Lo instituido es aquello que ya está dado, sedimentado, establecido en una cultura o historia que ya han sido conformados y que parecen estables y fijos. Por otro lado, lo constituyente es la fuerza o el movimiento que constantemente está transformando y creando nuevas formas de sentido. Es la apertura a lo nuevo, la creatividad que desborda lo instituido, la posibilidad de que surjan nuevas configuraciones de experiencia.

libremente y no como una decisión preestablecida como lo indica Merleau Ponty en la obra *El ojo y el espíritu*:

Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto que decretaría desde el fondo del retiro subjetivo algún cambio de lugar milagrosamente ejecutado en la extensión. Es la consecuencia natural y madura de una visión.' Yo digo de una cosa que es muda, pero mi' cuerpo, él, se mueve, mi movimiento se despliega. No está en la ignorancia de sí, no es ciego para sí, irradia de un sí mismo. (Merleau Ponty, 1986, p.16)

De allí que, en ciertos momentos, el entorno externo deja de tener relevancia: el sujeto encarnado percibe el sonido y, en ese espacio temporal, define su propio mundo. Es una conexión, una experiencia en la que el cuerpo se convierte en una extensión del ritmo y la música, expresando aquello que las palabras no pueden capturar. Esta espontaneidad trasciende las construcciones predefinidas, permitiendo que el cuerpo y el sonido dialoguen directamente, creando una vivencia única de movimiento y percepción.

Un ejemplo de esta conexión se encuentra en las danzas colectivas espontáneas de la música Gnawa¹⁷. En estas, los movimientos son repetitivos y sincronizados al ritmo del *guembri* (un bajo de tres cuerdas) y los *qraqeb* (castañuelas metálicas). Los movimientos, como el balanceo de caderas y cabezas, buscan actos de sanación, purificación y una conexión con los espíritus. El ritmo comienza lentamente y, a medida que avanza, se acelera, generando una energía creciente que culmina en un clímax. Este momento lleva a los bailarines a un estado de trance en el que los movimientos se tornan espontáneos e improvisados, expresando una entrega espiritual total¹⁸.

Más allá del inmenso valor cultural que esta música tiene en Marruecos, este ejemplo nos permite reflexionar sobre cómo el cuerpo no solo conecta con la música, sino que también vive y expresa lo que siente a través de ella. La experiencia sonora se convierte en un montaje que trasciende el significado cultural de un género o estilo

¹⁷ Es un rico repertorio marroquí de antiguas canciones y ritmos religiosos espirituales islámicos africanos combinando la poesía ritual con la música tradicional y el baile. La música se realiza en *lila* o *Derdeba*, noches enteras de celebración dedicadas a la oración y la curación guiadas por el músico maestro y bailarines

musical para adentrarse en el terreno de las emociones, las creencias y las vivencias personales.

El cuerpo, en este contexto, es un medio que libera lo inefable, lo que no siempre podemos expresar de forma abierta. En nuestra interacción con el arte, se genera una conexión esencial, una comunión entre los sentidos y el movimiento que da lugar a una existencia plena en sí misma. Así, el sonido y el cuerpo convergen, actuando como un correlato de la experiencia humana y la existencia misma que permite una comunicación y acoplamiento de nuestro cuerpo y el sonido a partir de nuestra percepción; “Toda percepción es una comunicación o una comunión, la continuación o consumación por nuestra parte de una intención extraña o, inversamente, la realización acabada al exterior de nuestras potencias perceptivas, y como un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas” (Merleau-Ponty, 1993, p. 334).

Esto significa que “la cosa” nunca puede estar separada de quien la percibe, ya que sus articulaciones o partes constituyen nuestra extensión como sujetos en movimiento. Esta percepción surge a partir de nuestro enfoque, ya sea desde la mirada o mediante una exploración sensorial que abarca toda la humanidad. Incluso si el sujeto se distrae, reflexiona o deja de escuchar, al retomar la cosa percibida, esta continuará presente. La comunicación no se habrá roto ni anulado, porque aquello que el sujeto ya ha percibido permanece inscrito en su experiencia. Así, nuestras potencias perceptivas funcionan como un montaje dinámico entre la conciencia encarnada y el sonido. Este montaje ocurre cuando el oyente comienza a sentir el ritmo y construye sus propios sentidos de expresión, incorporando pasos aprendidos o incluso creando nuevos en respuesta a lo que percibe. No solo mueve los pies y las manos, sino que también genera gestos involuntarios con la boca, los ojos e incluso establece contacto con otros sujetos que comparten la misma experiencia sonora, donde la conciencia lejos de ser un espectador estático participa en un flujo constante de anticipación y adaptación, organizando lo percibido según su historia auditiva.

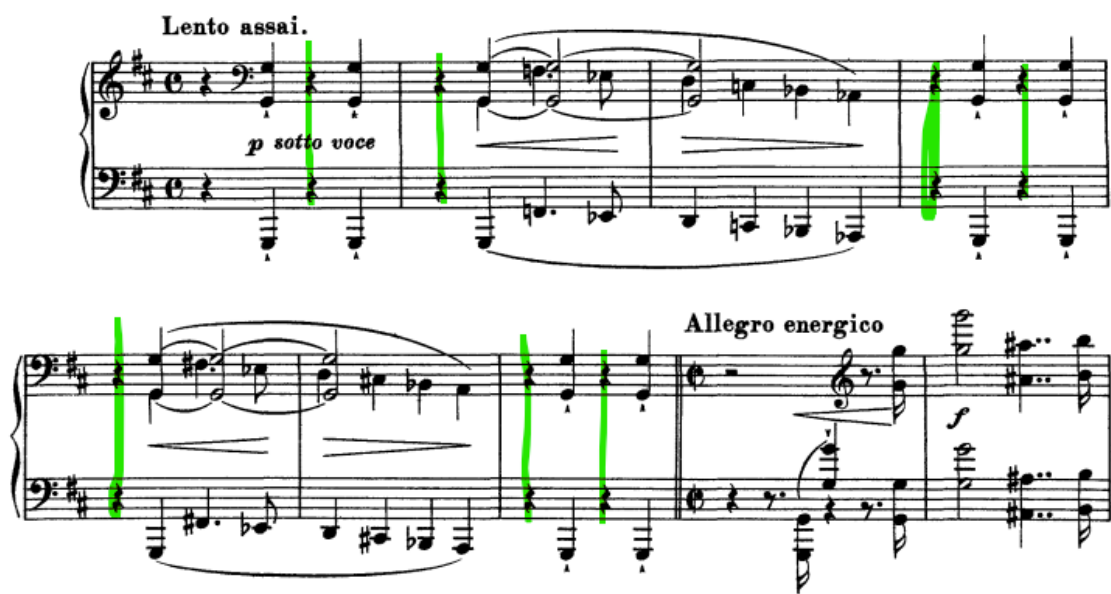
Este proceso ocurre porque la música también construye un montaje a través del movimiento y el espacio. Mientras el ritmo establece un pulso temporal o atemporal, la melodía se articula con él para generar trayectorias auditivas, formando frases cronológicas o repetitivas con variaciones afectivas dentro de una escala. Estas variaciones pueden manifestarse en el cuerpo a través de lágrimas, aplausos, alzar la

mirada, tener una posición rígida o incluso un bostezo si la obra no cautiva al espectador y, otros movimientos que narran una historia al compás de la música, mientras la armonía introduce profundidades y tensiones afectivas que resaltan esas expresiones. De ahí que, esta configuración sea quiasmática, pues no es solo el sonido el que construye un montaje entre el espacio y el movimiento, sino que la conciencia encarnada comparte y se entrelaza con ese mismo espacio y movimiento. Esto no significa que cualquier interpretación sea válida, sino que, al realizar un acto de *epoché*, el sujeto participa en una comunicación compartida, donde el montaje sonoro y el montaje perceptivo del oyente convergen. En este encuentro, el lenguaje de la música y el lenguaje de la conciencia encarnada se entrelazan en el quiasmo, generando no un significado arbitrario, sino un sentido que emerge de la relación entre el efecto sonoro y su vínculo con el mundo humano a partir de estos afectos y ritmos temporales, un aspecto que desarrollaré más a profundidad en el segundo capítulo.

Continuando con esta misma línea del movimiento, consideremos el silencio como parte del movimiento. El silencio, lejos de ser una simple pausa o ausencia de sonido, es un componente esencial de la música y de la percepción misma ya que no es un vacío, sino un espacio vivo donde el cuerpo y la conciencia se predisponen para la escucha. Al escuchar una obra, el oyente no solo capta los sonidos, sino que también siente la tensión, la espera y la expectativa generadas por los silencios, el oyente no solo "escucha", sino que su cuerpo se moviliza internamente en la espera, en la anticipación y en la resolución de cada instante sonoro. Cada pausa y cada reanudación del sonido generan una dinámica que no es meramente externa, sino que habita en la experiencia misma del oyente.

Así, el silencio en la música no es estático, sino que se inscribe en un flujo en constante transformación, no se trata de una ausencia absoluta de sonido, sino de un elemento dinámico que moldea la percepción y la estructura musical. El silencio puede generar tensión, anticipación o resolución, funcionando como un espacio de respiración dentro del discurso sonoro, donde el movimiento entre la presencia y la ausencia del sonido ocasiona que la percepción se enriquezca, pues el oyente, a través de su cuerpo, participa activamente en la estructura musical sintiéndola en su propio cuerpo vivido. El silencio le permite al sujeto estar en un constante devenir al recrear una anticipación modulada entre la tensión y el reposo, donde en cada resonancia el cuerpo actúa al sentir

un movimiento de pausa, descanso, tensionar sus gestos al estar en un estado de suspensión congelada. Así, el montaje perceptivo entre sonido y silencio no es solo auditivo, sino encarnado, pues cada pausa, cada resonancia y cada variación en la intensidad rítmica, se inscriben en el cuerpo como parte de una coreografía involuntaria en el que juega las pausas, el sonido y la conciencia encarnada en un mismo entrando quiasmático, en el que todo sucede en un mismo instante. Esto se puede evidenciar en la *Sonata en Si menor (1853) de Franz Liszt*¹⁹ la cual describiremos unos pequeños compases para comprender el silencio en la música.

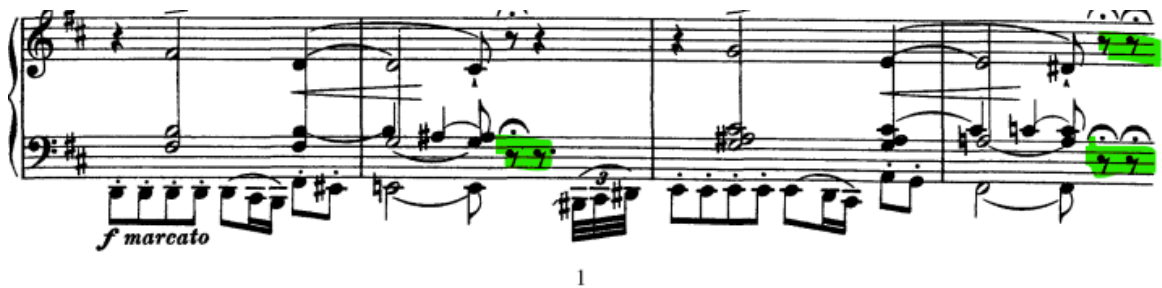


Los silencios subrayados en color verde introducen una figura rítmica donde una nota (Sol) en octavas aparece en los tiempos débiles, intercalada con silencios en los tiempos fuertes. Estos silencios están notados explícitamente en la partitura como silencios de negra, creando una estructura fragmentada desde el inicio. A lo largo de la obra, estos silencios no son meras pausas, sino que actúan como elementos estructurales que moldean la percepción del oyente. Estos silencios intercalados obligan al oyente a participar activamente en la música, no solo auditivamente, sino también corporalmente. La interrupción del flujo sonoro provoca una reacción física: una contención de la respiración, una tensión muscular, una expectativa que se siente en el cuerpo. Así, el

¹⁹ Liszt, F. (s.f.). *Sonata in B minor* [Partitura para piano]. Cantorion. <https://es.cantorion.org/music/1633/Sonata-in-B-minor/downloaded> Khatia Buniatishvili. (2011, septiembre 16). *Liszt - Sonata in B Minor (Khatia Buniatishvili)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GfgBORsUhw4>

silencio se convierte en un elemento dinámico que transforma la experiencia musical en una vivencia encarnada.

Sin embargo, existen otros silencios en esta obra más complejos de captar, pero aun así activan al cuerpo porque interrumpen el flujo melódico con una precisión casi quirúrgica, generando una tensión inmediata en el cuerpo del oyente. Estos silencios no buscan descanso, sino que funcionan como quiebres momentáneos de la continuidad, creando una expectativa que se percibe más intensamente por su brevedad y su ubicación en medio de gestos musicales agitados.



En la conciencia encarnada, estas pausas mínimas no se experimentan como simples ausencias de sonido, sino como gestos suspendidos, como movimientos interrumpidos que el cuerpo completa involuntariamente. Son más difíciles de percibir conscientemente porque no se extienden lo suficiente para identificarse como “pausas” tradicionales, pero su efecto afectivo es profundo: provocan una micro suspensión del tiempo que desestabiliza la linealidad auditiva y deja al oyente en un estado de atención alerta, casi visceral, donde la frontera entre sonido y silencio se vuelve porosa. Este silencio de tiempo pasado juega en el movimiento- espacio, donde el cuerpo no se mueve de manera fluida o continua, sino que responde con contracciones, suspensiones y micro gestos involuntarios al ritmo fragmentado por los silencios. Cuando una figura ascendente es seguida por un silencio abrupto de semicorchea, el cuerpo tiende a tensarse levemente, como si esperara una resolución que no llega. El movimiento no es

expansivo ni danzante, sino más bien interior, comprimido, suspendido. Es una coreografía contenida: hombros que se detienen en seco, respiración que se corta un pequeño instante de suspensión expectante. Aquí, el montaje vivido entre el silencio y el sonido se convierte en un umbral que no está ni activo ni en reposo, sino en una presencia tensa y anticipatoria. Se trata de un movimiento que no ocupa el espacio con desplazamientos visibles, sino que lo habita como una vibración contenida. En este sentido, el espacio corporal se vuelve una membrana de resonancia, donde el silencio no es ausencia, sino latencia.

Teniendo en cuenta lo anterior, hasta este momento debemos comprender que el movimiento y el espacio no son simplemente un desplazamiento, un cambio de posición o un lugar dentro del movimiento. Más bien, se entrelazan en un sentido para el perceptor, ya que quien percibe es, en sí mismo, movimiento y espacio. Esto no solo le permite desplazarse entre los objetos que encuentra, sino que, al interactuar con ellos, construye una modalidad de existencia, una forma en que el cuerpo habita el mundo y se abre a nuevas configuraciones de sentido. Así, el espacio y el movimiento no son categorías fijas, sino estructuras en devenir, manifestaciones de nuestra relación dinámica con el sonido, donde el arte de la música permite encontrarnos en una configuración espacio-movimiento para que lo habitemos, lo constituyamos y lo instituyamos desde un sentido quiasmático entre el sonido y el perceptor, donde ser y sentir emergen en una experiencia compartida.

De lo que se ha abordado hasta ahora, algunos podrían pensar que estas percepciones instrumentales, estas danzas espontáneas y estos movimientos corporales responden a una estructura puramente cultural o histórica lo cual, determina una configuración de conciencia-cuerpo-percepción, estableciendo marcos de significado y modos de relación con el fenómeno sonoro. Así, como afirma el autor Campos (2022) que el sujeto no es un mero receptor pasivo del sonido, sino que se constituye en y a través de su relación con el mundo sonoro, en un proceso donde la percepción, la historia y el cuerpo se entrecruzan para dar forma a una vivencia que es, a la vez, individual y colectiva explicándolo a través de la pintura desde el aporte de Merleau Ponty

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 “reassume 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 (Campos, 2022 p 82).

De allí, que para Merleau-Ponty, según Campos (2022), la percepción puede estar influenciada por unos marcos de referencia y las estructuras a través de las cuales interpretamos lo que percibimos generando unos significados y símbolos que interceden en nuestra significación con el mundo. No obstante, la percepción, en su núcleo, es una experiencia vivida e inmediata, algo que surge del cuerpo en interacción con el mundo. La percepción no es una copia pasiva de la realidad, sino que es activamente construida a través de nuestra experiencia vivida, por tanto, en el caso de la pintura no solo se limita a reproducir lo que se hizo antes, sino que se relaciona con el arte del pasado de manera compleja, a veces desafiando o subvirtiendo esos modelos generando una transformación, un nuevo aire de ideas que pueden cambiar su significación. Así como lo afirma el fenomenólogo Merleau-Ponty (1971)

Si encontramos algo que recuperar en artes que, históricamente, se hallan ligadas a una experiencia muy extraña a la nuestra, eso significa que tienen algo que decirnos, que sus artistas, que creían continuar simplemente los terrores primitivos o los de Asia y Egipto, inauguraban secretamente otra historia que sigue siendo la nuestra, y que vuelve a hacérsenos presentes mientras que los

imperios, las tribus, las creencias, a los que pensaban pertenecer, han desaparecido desde hace mucho tiempo (Merleau Ponty, 2015, p. 79)

Esta reproducción histórica sucede en la música desde que nacemos. El ser humano en su lugar de origen comienza a construir un lenguaje musical a través de los géneros, estilos e instrumentos presentes en cada cultura. Aunque el oyente no sea músico, su conciencia y su cuerpo se van impregnando del sonido que lo rodea, creando una familiaridad con el lenguaje musical propio de su entorno. Cada cultura desarrolla su propio lenguaje sonoro, con instrumentos específicos, sonidos y temporalidades características para diferenciar entre un género y otro.

Por ejemplo, en la música occidental, existen un total de 12 notas musicales que, aunque no se sepa leer partituras o tocar un instrumento, el oído humano puede diferenciar sin dificultad. En contraste, la música árabe utiliza más de 70 intervalos, lo que crea una complejidad sonora distinta. Además, los instrumentos en cada tradición cultural aportan una sonoridad única, contribuyendo a la riqueza del lenguaje musical. Es innegable que el lugar donde nacemos y crecemos influye profundamente en la construcción de nuestro lenguaje musical, modelado por las características sonoras y culturales del entorno. Al igual que en la pintura, la música también puede transformarse; los géneros musicales pueden fusionarse entre sí o incluso tomarse una canción ya escrita y reinterpretarla en otro estilo. Por ejemplo, si una canción de pop es convertida en salsa, el oyente, que ya ha escuchado la versión original en pop, podrá reconocerla inmediatamente. Aunque el ritmo, la armonía del género haya cambiado, la melodía permanece intacta. Puede escucharlo en la canción “Triste de Jose Jose” en una versión “Bin bang de Jazz”²⁰ en contraste en su versión original que es una balada. Estos arreglos se ven constantemente en el arte de la música donde los arreglistas configuran un nuevo discurso musical sin dejar la esencia de la obra.

Este cambio de ritmo permite que el cuerpo se adapte al nuevo estilo y que la conciencia del oyente identifique la modificación, revelando cómo el lenguaje musical puede trascender géneros, manteniendo una conexión con la familiaridad sonora mientras se ofrece una nueva experiencia en la conciencia encarnada, donde ambas identifican este cambio y convergen de forma dinámica para vivir la experiencia.

²⁰ Barte, J. L. [@joseluisbarte]. (2013, junio 26). *Jose Luis Barte El Triste Jose Jose Jazz Tribute*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PBa-1FQFeYA>

En consecuencia, desde la perspectiva del efecto sonoro, y siguiendo la línea de una institución histórica cabe aclarar, que lo que realmente instituye una tradición musical en una cultura no es la melodía, la armonía, los artistas más influyentes o las letras que acompañan la expresión musical. Más allá de estos elementos, lo que fundamenta una institución en el efecto sonoro es la manera en que los compositores han sido capaces de institucionalizar el tiempo dentro de la música. No es casual que una persona latina distinga con facilidad entre la música caleña y la música llanera, o que diferencie una balada de las complejas polirritmias²¹ presentes en la música africana. Esta percepción no surge únicamente del contexto cultural, sino del ritmo y la organización temporal, pues es el tiempo es el que estructura la identidad sonora de un género y lo arraiga en la sensibilidad de una cultura. La idea de la relación entre temporalización e institución la profundizaremos en el segundo capítulo.

Continuando con el aporte de Alex Campos y Merleau-Ponty, es clave comprender cómo la cultura puede determinar nuestra percepción, e incluso transformarla, actuando como un acto de revelación que abre nuevas experiencias tanto para el artista como para el espectador. Sin embargo, surgen las siguientes preguntas: ¿Qué sucede cuando el sujeto percibe por primera vez una obra de arte sin conocer su contexto, su origen o su historia, dentro de una nueva cultura de la que no proviene? En el campo de la música, esta cuestión invita a reflexionar sobre lo siguiente: ¿Qué ocurriría si una persona se aleja de sus raíces musicales y se enfrenta a nuevos sonidos? ¿Qué percibe su cuerpo y su conciencia? ¿Cómo esos nuevos sonidos pueden generar una experiencia distinta con el mundo de la música y redefinir las raíces musicales que han formado al sujeto? Estas preguntas fueron planteadas inicialmente en el desarrollo del problema desde la música llanera²².

En el pensamiento de Merleau-Ponty, la percepción no es solo el reconocimiento de lo ya conocido (lo instituido), sino también una apertura a lo nuevo, incluso cuando este se presenta como extraño. Nuestra conciencia encarnada es la que asimila estas percepciones y les otorga un sentido dentro de nuestra experiencia del mundo. Un ejemplo de esto es el lenguaje que no es una simple convención para quien lo escucha, lee o escribe, sino que en sí mismo porta significaciones que emergen en el acto de

²¹ Es la combinación de dos o más ritmos que se perciben al mismo tiempo, pero que no son derivados fácilmente el uno del otro.

²²: ¿Qué sucedería si alguien del llano escuchara música tradicional de la India, del Oriente o de la antigua Grecia? ¿Cómo percibirían estos sonidos? ¿Transformaría su sentir musical?

comunicarse. Cuando una palabra se enlaza con otra, se genera un sistema de sentido, una estructura que integramos en nuestra experiencia.

En la música ocurre algo similar: el sonido no se comprende únicamente desde concepciones preestablecidas, sino que nos invita a descifrarlo desde nuestra conciencia encarnada, a experimentarlo a través de los afectos y las temporalidades que ofrece el efecto sonoro. Así, si una persona del llano, acostumbrada a un ritmo y unos instrumentos específicos de su región, escucha por primera vez un género musical distinto, como la música oriental, egipcia o africana, su percepción inicial será de extrañeza. Esto no solo se debe a que desconozca la letra o los movimientos expresivos de esa cultura, sino a que el manejo del tiempo musical es diferente al que está habituado. En ese primer encuentro, ni siquiera podrá nombrar o dar significado a lo que está experimentando, ya que está fuera de su contexto habitual.

Ahora bien, ¿Esto significa que el oyente debe comprender la técnica rítmica o la historia cultural detrás de esa música para poder experimentar un sentido en ella? Considero que no. Aunque al principio le parezca extraño, llega un momento en que su cuerpo se habitúa a ese nuevo paradigma del tiempo. Además, independientemente de la cultura de la que provenga o del idioma en que se cante la canción, si la melodía, la armonía y el ritmo evocan tonos melancólicos, tensos o alegres, los afectos en el oyente resonarán con esas emociones. En el caso de los ritmos, aunque inicialmente puedan parecer ajenos, el esquema perceptivo del oyente se adapta y se reconfigura. Lo que antes era desconocido puede volverse familiar e incluso incorporarse en su propio lenguaje musical.

Por lo tanto, si un llanero escuchara música de la antigua Grecia, ¿podría entenderla sin conocer su contexto histórico e identitario? Sí. No necesita comprender sus significaciones religiosas, políticas o culturales, ya que el efecto sonoro no se limita a esos marcos simbólicos, sino que trasciende la cultura misma. Aunque en un inicio la estructura rítmica y temporal pueda resultarle extraña, su conciencia encarnada se adaptará progresivamente, permitiéndole percibir y expresar lo que el sonido le evoca a través del movimiento y el espacio. Eventualmente, esta nueva forma de percepción se integrará en su existencia desde un sentido de quiasmo, convirtiéndose en una expresión de su ser dentro del mundo el cual, profundizaremos esta relación entre tiempo, afectos y percepción encarnada del oyente como un quiasmo en el siguiente capítulo.

Antes de avanzar al siguiente capítulo, recapitulemos cómo hemos construido este quiasmo filosófico hasta el momento. Recordemos que el quiasmo no es una estructura rígida ni estática, sino una trama dinámica de relaciones en la que el oyente, el intérprete y el entorno se entrelazan en una experiencia sensorial y perceptiva en constante transformación.

Teniendo esto en cuenta, las dinámicas que hemos abordado conciencia, cuerpo y percepción construyen un sentido quiasmático puesto que, la percepción no existe sin la conciencia encarnada. Es a través de ella que interpretamos el mundo con nuestros sentidos y le damos significado a nuestra experiencia perceptiva. Por ello, es fundamental romper con la dicotomía tradicional de Occidente, que separaba la conciencia del cuerpo, reduciendo este último a un mero mecanismo biológico. Desde la perspectiva de Merleau-Ponty, esta visión se disuelve en una propuesta quiasmática, ya que el cuerpo y el mundo se entretajan en un flujo de significaciones compartidas.

Posteriormente, abordamos el dinamismo entre los instrumentos y sus registros graves, medios y agudos, en relación con el espacio y el cuerpo desde su conciencia encarnada, ya sea en una expresión individual o colectiva, desde la interacción entre movimiento, espacio y sonido, que se manifiesta con el silencio, el sonido y el oyente dentro de su configuración de sentido. Se analizó que movimiento y el espacio no debe entenderse únicamente como algo rápido, enérgico, un desplazamiento o posicionamiento dentro de un lugar, sino que también se expresa en los gestos de impacto, incertidumbre o descanso, donde el cuerpo debe expresar esas pausas de quietud no solo en una coreografía, sino también entre su mirada, la boca y el tacto, ya que como se comentó todo hacer parte de un montaje en el que juega todo un enlazamiento entre el espacio-movimiento no solo situado en el sujeto, sino también en el sonido. De allí, que se rompe otra figura dicotómica al relacionarnos con el efecto sonoro porque no solo depende del sonido o la conciencia encarnada del sujeto, sino que ambas son un complemento, al ser en su constitución una expresión del movimiento y el espacio.

Lo que he descrito hasta ahora representa solo una pequeña parte del quiasmo sonoro, un punto de partida para comprender cómo, a lo largo de este trabajo, se irá desplegando la multiplicidad quiasmática que surge entre el sujeto perceptor y el sonido. Hemos dejado en apertura la constitución quiasmática del efecto sonoro en este

primer capítulo. Por ello, en el siguiente capítulo abordaremos como el cuerpo y la conciencia configuran una forma específica de escucha, a partir de los tiempos y los afectos no desde un marco cultural o histórico determinado, sino desde una percepción primaria en la que el sonido y la experiencia se entrelazan de manera directa construyendo un significado que no está condicionado por referencias externas, sino por la inmediatez de su vivencia sonora.

EL QUIASMO SONORO: LA CONCIENCIA ENCARNADA EN EL FLUJO DE LA TEMPORALIDAD Y LOS AFECTOS

Este capítulo toma como referentes fundamentales las aportaciones del filósofo Edmund Husserl en su texto *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (1928) y Malcom Budd con su trabajo “Music and the emotions the philosophical theories” (1992). A partir de estos enfoques articularemos en el segundo capítulo la propuesta del quiasmo y la conciencia encarnada para describir la percepción del oyente en relación con la temporalidad y los afectos, con el fin de analizar cómo estas dimensiones se entrelazan en la experiencia auditiva para comprender el conjunto que hay entre la temporalidad, los afectos y el oyente que percibe estas dos dimensiones que hacen parte del efecto sonoro. De manera que se pueda ofrecer una explicación a ¿cómo el espectador percibe el tiempo y los afectos en la música?, y ¿cómo se configuran los afectos y la temporalidad en el quiasmo?

La temporalidad del efecto sonoro

La música, como se mencionó en el primer capítulo, tiene una institución dentro de la cultura, con el propósito de generar discursos extendidos del sonido a lo largo de la historia. Su configuración se ha desarrollado a partir de la melodía, la armonía y, especialmente, el ritmo, que funciona como un eje identitario dentro de cada cultura y sus géneros musicales.

Este sentido de apropiación rítmica surge porque, aunque diferentes canciones del llano puedan compartir melodías y armonías distintas, seguimos reconociendo en ellas un ritmo característico de esa tradición. Esto se debe a que el ritmo establece una base repetitiva significativa que lo distingue de otros géneros musicales. Para la conciencia encarnada, este patrón rítmico no solo enmarca letras que reflejan la identidad cultural, sino que también moldea la vivencia del cuerpo en el tiempo. De esta manera, el ritmo genera un horizonte de sentido dentro de la temporalidad construyendo un lenguaje musical propio de la cultura, a partir de una estructura temporal de la música que se convierte en una lengua para la constitución de una tradición.

Desde nuestro nacimiento, no solo adquirimos un idioma lingüístico, sino que también nos apropiamos de un lenguaje musical del tiempo, a través del cual nos comunicamos y comprendemos el mundo sonoro que nos rodea. Cabe destacar, que la música posee diferencias notorias con respecto al lenguaje, lo que la convierte en una forma de comunicación distintiva para la conciencia encarnada. A diferencia de un idioma lingüístico, en la música no existe una distinción clara entre sintaxis y semántica. Mientras que el lenguaje expresa proposiciones con significados precisos, la música carece de una semántica similar. Por esta razón, los compositores a menudo deben complementar su obra con elementos visuales o letras para generar una significación más clara para el espectador.

Esto ocurre porque el sonido, por sí solo, se desarrolla en el tiempo con otros elementos musicales (melodía, armonía) que se entrelazan de manera compleja para generar expectativas, sorpresas y narrativas sonoras. Sin embargo, estas narrativas son movimientos afectivos dentro del espacio en un flujo del tiempo, que no expresa escenas o circunstancias explícitas como la de una obra literaria, porque el sonido bajo sus estructuras temporales difiere a la de un lenguaje de sintaxis y semántica. El tiempo en la música puede generar suspensiones largas, no necesariamente con silencios, sino suspender una nota o un acorde durante toda la canción o generar un patrón rítmico de forma cíclica, que a diferencia de una lengua hablada jamás suena redundante para el espectador, puesto que en la música cada repetición y variación aporta nuevas dimensiones afectivas en relación con el contexto musical circundante y es aquí, en esta redundancia que se produce la apropiación cultural en el marco del efecto sonoro.

No obstante, como se mencionó anteriormente, esta apropiación del tiempo no representa un límite para el descubrimiento de nuevos horizontes de sentido dentro de la estructura temporal de la música. Por el contrario, la construcción del tiempo musical, aunque varíe entre géneros, estilos o culturas mantiene ciertas bases perceptivas que permiten una experiencia sensible compartida. Esto no implica que el tiempo se viva de igual manera en todos los estilos musicales, sino que existen configuraciones estructurales que posibilitan un acto perceptivo capaz de identificar y habitar patrones temporales emergentes, aun cuando el oyente no posea conocimientos previos sobre el contexto histórico o cultural de la obra. No se trata de desestimar el valor del trasfondo cultural, sino de afirmar que este no constituye un obstáculo para la vivencia musical

primera, que puede activarse desde una escucha encarnada. En este sentido, el tiempo en la música no se impone de forma externa, sino que se construye activamente en la experiencia del oyente, en un presente que se expande y se pliega en cada repetición, cada matiz, cada variación rítmica o tímbrica, que se acumula como una huella sensible. Así, el oyente no se limita a recordar la obra, sino que la sostiene dentro de sí, como una continuidad afectiva que se almacenan en el oyente en un sentido de quiasmo al entrelazarse el pasado, presente y futuro en un mismo entramado.

Este almacenamiento se da porque, como lo explica el fenomenólogo Edmund Husserl, cuando experimentamos el tiempo en un momento vivido, nuestra conciencia no lo capta como una serie de instantes aislados, sino que lo va presenciando mediante una estructura temporal interna compuesta por tres elementos fundamentales: la retención, la impresión primaria y la protención. La retención no debe entenderse como un simple recuerdo almacenado en la memoria, sino como una conciencia del pasado inmediato que aún permanece viva y activa en nuestra percepción presente; es decir, es el "eco" de lo que acaba de suceder que aún se experimenta como parte del ahora. La impresión primaria es el punto focal del presente, el momento en el que algo es vivido directamente, donde la experiencia se da en su máxima intensidad. Por su parte, la protención es la expectativa inmediata de lo que está por venir; no es una planeación consciente de eventos futuros distantes, sino una anticipación automática e inmediata de lo que sigue en el flujo de la experiencia. Así, la conciencia del tiempo vivido no se da como una sucesión de "fotografías" fijas o momentos estáticos separados, sino como un flujo continuo en el que cada instante lleva consigo una huella del pasado y una apertura hacia el futuro. En este sentido, las tres dimensiones retención, impresión y protención coexisten en un presente ampliado, conformando una unidad de sentido temporal que permite que nuestra experiencia del tiempo sea coherente, dinámica y significativa. Por lo tanto, este modelo fenomenológico de la conciencia temporal explica cómo el "almacenamiento" de la experiencia no está desligado del presente, sino que está inscrito profundamente en la manera en que vivimos el tiempo mismo (Husserl, 2002, pp. 51-93).

Cada acto de percepción en el flujo del tiempo, Husserl lo explica con algunos ejemplos en el sonido, el cual refleja que el sonido en su configuración se mueve dentro de un flujo de movimiento continuo a través de discursos melódicos, armónicos y

rítmicos. Este flujo de movimiento continuo en su estructura temporal se encuentra en el efecto sonoro y en el sujeto, así como ocurría de manera similar con el movimiento y el espacio permeando que ambos se entrelacen en un mismo sentido comunicativo. En el caso del tiempo, el efecto sonoro se construye en varios géneros musicales una línea temporal para poder mantener y retener el discurso dentro de una obra musical, causando que se experimente un discurso fluido y continuo en nuestro cuerpo vivido.

Por ejemplo, retomando la categoría de montaje, no se trata por un lado de la estrofa y, por otro, el coro como unidades separadas; más bien, entre ambos se genera una construcción mutua y dinámica, donde cada sistema de la canción comparte un patrón rítmico, melódico y armónico, ya que, si esto se genera de forma aislada como si fueran fotografías estáticas, la conciencia no podría realizar el acto de retención, impresión y protención. A través de esta articulación entre una frase melódica y otra es que el oyente logra retener, vivir una impresión en el ahora y anticipar lo que vendrá. Esto se debe a que el sonido en su configuración anticipa y retiene simultáneamente dentro de su constitución temporal.

El sonido en su estructura de tiempo puede anticipar y retener simultáneamente, manteniéndose en un "ahora" continuo porque a lo largo de una melodía, el sonido va reteniendo la nota anterior para generar un discurso con la nota del ahora y configurarla en la que viene. Por eso somos capaces de retener las notas anteriores y prever las que vendrán. Sin embargo, esto no sucede en un sentido técnico, es decir, no se trata de identificar conscientemente la siguiente nota como un re o un acorde de fa mayor, sino de reconocer los patrones rítmicos que se repiten y los afectos que se generan a lo largo de la obra para poder percibir la narración temporal afectiva del efecto sonoro.

En este su hundimiento en el pasado yo lo «mantengo» aún sujeto, lo tengo en una «retención», y mientras la retención pervive, el sonido posee su temporalidad propia, es el mismo sonido y su duración es la misma. Yo puedo dirigir la atención a los modos de estar dado el sonido. El sonido y la duración que llena son conscientes en una continuidad de «modos», en un «flujo incesante»; y un punto, una fase de este flujo se llama «conciencia del sonido incipiente», y en ella el punto primero de tiempo de la duración del sonido es consciente en el modo del ahora (Husserl, 2002, p. 47).

De allí que, cuando el sujeto percibe el sonido desde un punto inicial de su duración es consciente de él en el modo del ahora. Esto significa que el sonido no se percibe como una serie de instantes aislados, sino como una experiencia continua y dinámica. La conciencia vive el sonido en un ahora continuo, y aunque las notas, la armonía o incluso el afecto musical puedan cambiar, la duración de la canción se mantiene en flujo cíclico donde el oyente es consciente en modo de "ahora", y a medida que fluye, su duración se mantiene en la experiencia como una unidad temporal, porque el tiempo en varios géneros se mantiene repetitivamente en toda la canción entre el ritmo y la armonía o solo la percusión acompañando a la melodía.

Esta continuidad genera que el sonido retenga una temporalidad propia, permitiendo que el oyente, reconozca que sigue escuchando la misma obra musical o género; incluso, si se dan pequeñas modificaciones o alguna variación en la estructura sonora la base rítmica se mantiene de fondo, logrando una temporalidad de un flujo incesante lo que nos permite identificar que la estrofa y el coro pertenecen a un mismo entramado. Aunque estos elementos puedan diferenciarse en su contenido, el tiempo y el ritmo que los sostienen no se han modificado esencialmente, lo que les otorga una unidad perceptiva.

Nos encontramos, entonces, en la percepción de un ritmo que posee un horizonte de sentido de *retención*. Es esta retención la que permite que un individuo pueda reconstruirse dentro de un nuevo horizonte de sentido en la configuración temporal del sonido. De este modo, aunque dos géneros musicales puedan tener patrones rítmicos distintos, la forma en que están estructurados sigue un mismo principio. Es decir, más allá del género, todos los estilos musicales contienen un acto de retención en su estructura temporal bajo su configuración de repetición. Esto posibilita que nuestra conciencia encarnada sea capaz de entrelazar y reconfigurar nuevas estructuras rítmicas dentro de un discurso sonoro que sigue un principio fundamental de continuidad en el tiempo, generando que podamos objetivar esa conciencia encarnada del tiempo. Así, el sujeto es capaz de encontrar esa cualidad rítmica que mantiene la institución de la obra.

Lo que sí pertenece a la esencia de la intuición de tiempo es, en cambio, el ser a cada punto de su duración (que nosotros podemos convertir reflexivamente en objeto) conciencia de lo que acaba de ser, y no mera conciencia del punto de ahora del objeto que aparece durando. Y en esta conciencia lo que acaba de ser

es consciente en la continuidad que le es propia, y a cada fase en un determinado «modo de aparecer» con las diferencias de «contenido» y «aprehensión». Atiéndase a un silbato a vapor que suena ahora: a cada punto de la intuición se ofrece una extensión, y en esta extensión el «aparecer», que a cada fase de la extensión tiene su momento de cualidad y su momento de aprehensión. El momento de cualidad, por otra parte, no es ninguna cualidad ingrediente, ningún sonido que exista ahora de forma ingrediente, es decir, que pudiera tomarse como contenido sonido que, aunque inmanente, estuviera existiendo ahora. El contenido ingrediente de la conciencia del ahora tiene en su caso sensaciones de sonido que luego tienen necesariamente que caracterizarse en la aprehensión objetivante como sonidos percibidos, como sonidos presentes, en modo alguno como pasados (Husserl, 2002, p. 54).

Esta cualidad temporal que empieza a caracterizarse en un género u obra logra que nuestra conciencia encarnada se exprese a través de este flujo de tiempo en un ahora ya que, los sonidos en su distribución temporal guían al perceptor en la construcción de una experiencia musical estructurada y orgánica, donde el tiempo se percibe no como una sucesión de instantes aislados, sino como una totalidad en constante devenir. Esta expresión se articula con el cuerpo vivido porque, aunque Husserl no articula el cuerpo en su percepción de la conciencia interna del tiempo recordemos que nuestra propuesta quiasmática no podemos separar una cosa de la otra y desde el cuerpo vivido estamos expresando ese flujo de tiempo. Por ejemplo, un ritmo acelerado hace que el sujeto se sienta enérgico y lo impulse a moverse más rápido, un tempo lento induce a un estado de relajación o introspección, afectando la postura y la respiración o los cambios de dinámica en la música, que pueden generar sensaciones corporales específicas como tensión a la liberación. Este acto de conciencia encarnada en la experiencia del tiempo se logra porque el oyente es capaz no solo de institucionalizar el tiempo, sino a la vez reconstruirse así mismo en una nueva configuración del tiempo ya que, se mantiene esa característica de retención e impresión primaria en la obra musical.

Por otra parte, en la melodía, existe un juego temporal dentro de la música que permite los actos de retención, impresión y protención. A medida que la melodía avanza, encadenando una nota tras otra, va generando un discurso narrativo que se desarrolla en distintos niveles dentro de la obra musical: una estrofa, un coro, un

preludio y, en su nivel macro, la totalidad de la composición. Es esta melodía donde el oyente experimenta con mayor claridad el acto de protención, ya que, al reconocer patrones repetitivos, su conciencia encarnada empieza a anticipar lo que vendrá. Por ejemplo, en la canción de Selena Quintanilla, "*Bidi bidi bom bom*"²³, la repetición de ese fonema en la melodía dentro del coro permite que el oyente lo retenga en su memoria y, a la vez, predisponga su escucha para anticipar su reaparición. Tal vez no sepa con exactitud cuándo volverá a sonar, pero entiende que es la esencia del coro y que, dentro de la estructura de la canción, será repetido varias veces. Esta expectativa no surge solo de la memoria, sino también de la repetición rítmica inherente a la melodía, que ayuda a consolidar la previsión de su retorno porque ese fonema "*Bidi bidi bom bom*" tiene una temporalidad simple en el sentido que es fácil de digerir y, que hace que el oyente le llame la atención al poder retenerla de forma rápida, logrando que el oyente dese oírla nuevamente porque ya entiendo su patrón temporal en ese pequeño fonema melódico.

Por otro lado, en la armonía, este proceso se manifiesta de manera distinta. En la música tonal, los acordes cumplen funciones específicas dentro de la estructura musical: la tónica, la subdominante y la dominante crean un juego de estabilidad y tensión. La dominante, al generar tensión armónica, lleva implícita la expectativa de una resolución. Así, incluso sin conocimientos musicales formales, la conciencia encarnada del oyente anticipa la resolución armónica y, al no recibirla de inmediato, el cuerpo reacciona: la respiración se contiene, la mirada se enfoca, el cuerpo se inclina hacia adelante o las manos se tensan, en espera la conclusión de la frase musical.

De este modo, en la música, la protención no es un simple fluir genérico en el tiempo, sino un movimiento dinámico en el que los sonidos cambian y evolucionan entre estrofa, coro y puente. Aunque la temporalidad musical es repetitiva, el contenido sonoro se transforma constantemente al generar un equilibrio entre lo conocido y lo nuevo. Este dinamismo permite que la conciencia encarnada experimente una vivencia musical en el presente, oscilando entre la estabilidad y el cambio, en un juego continuo de retención, impresión y protención.

²³ Selena. (2020, 3 de abril). *Selena - Bidi Bidi Bom Bom (Live From Astrodome)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qPkNVMtMXyc>

El fluir no es sólo fluir en general, sino que cada fase es de una y la misma forma; la forma constante está siempre de nuevo llena de «contenido», y el contenido no es nada que venga a encajar en la forma desde fuera, sino que viene determinado por la forma de la legalidad: sólo que esta legalidad no determina por sí sola el concreto. La forma consiste en que un ahora se constituye por medio de una impresión y a ésta se agrega una cola de retenciones y un horizonte de protenciones. Esta forma permanente comporta, sin embargo, la conciencia de constante mudanza, que es un protohecho: conciencia de la mudanza de la impresión en retención, mientras continuamente vuelve a haber una impresión; o visto desde el quid de la impresión, conciencia de la mudanza de este que mientras lo que en este mismo momento aún era consciente como «ahora» se modifica en el carácter de «lo recién sido» (Husserl, 2002, 136).

En este sentido, el sonido comparte la dimensión del flujo del tiempo con la conciencia encarnada del oyente, pues ambos operan dentro de una estructura dinámica donde pasado, presente y futuro no se presentan como entidades separadas, sino como un continuo de experiencia temporal. Esta integración se hace posible gracias a la estructura repetitiva, simultánea y narrativa de la música, que se desarrolla a través de sus elementos esenciales: el discurso melódico, la armonía y el ritmo. Dichos elementos no solo configuran la identidad de una pieza musical, sino que también permiten que esta adquiera una coherencia temporal interna, en la que la conciencia del oyente puede experimentar la música a través de los mismos actos fenomenológicos que estructuran la percepción del tiempo: la retención, la anticipación (protención) y la impresión primaria.

De esta manera, el oyente no se limita a recibir pasivamente los sonidos, sino que participa activamente en su construcción temporal. La retención le permite mantener en su conciencia los sonidos previos, estableciendo relaciones entre ellos; la impresión primaria le sitúa en el presente inmediato del sonido en curso; y la protención genera expectativas y previsiones sobre lo que está por venir en el desarrollo musical. Este mecanismo refleja el mismo flujo del devenir que organiza la experiencia interna del tiempo en la conciencia del sujeto, estableciendo así un horizonte compartido de sentido entre la música y quien la percibe.

Por ello, el lenguaje musical resulta naturalmente comprensible y significativo para nosotros, ya que no es ajeno a nuestra propia configuración temporal. Más bien, la temporalidad del sonido y la del sujeto se entrelazan en un mismo entramado, funcionando como un montaje fenomenológico, donde la experiencia vivida del tiempo y la estructura musical se reflejan y refuerzan mutuamente. Así, la música no solo se desarrolla en el tiempo, sino que también nos permite experimentar la temporalidad de una manera intensificada, haciendo del acto de escuchar un proceso en el que nuestro ser temporal se ve profundamente implicado.

Por otra parte, el flujo del tiempo no se separa de la estructura de movimiento-espacio puesto que, el cuerpo al ser un ser en el mundo encarnado se mueve entre flujo del tiempo y expresa ese flujo temporal a partir del movimiento impulsando a su cuerpo a que se acelere, se inquiete o introspeccione porque el tiempo no solo está expresando una repetición sino, a su vez, devela una duración que impulsa diferentes afectos a melodía y la armonía que no se pueden pensar sin el ritmo al conformar un discurso de movimiento en el espacio.

La melodía y la armonía avanzan en el tiempo en un espacio virtual dentro de la experiencia del oyente, como si la melodía "se desplazara" en un paisaje sonoro, es decir, el oyente experimenta distintos relieves en los momentos de tensión, calma e intensidad dentro de un discurso sonoro donde existe una introducción, un desarrollo, un climax y finalmente la resolución como se evidencia en el cantante africano Fela Kuti en su obra "*confusión*"²⁴. La canción inicia con una sección instrumental de forma libre, donde el piano eléctrico y la batería interactúan de manera abstracta, creando una atmósfera tranquila y contemplativa. Progresivamente, se incorporan otros instrumentos, como el bajo, las guitarras rítmicas y la sección de metales, aumentando la complejidad y la energía de la pieza. Esta acumulación gradual de elementos genera un crescendo que envuelve al oyente en una experiencia sonora más intensa y en el final baja la intensidad. Estas tensiones son un producto no solo del sonido sino el entrecruzamiento que hay en las polirritmias que juega en la música africana dentro del movimiento y el espacio, pues los ritmos al principio son sutiles y dispersos con la

²⁴ Kuti, F. [@felakuti]. (2016, septiembre 15). *Fela Kuti - Confusion*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=x_D-Hh0hgIk

batería tocando de forma más libre, permitiendo que el oyente se sienta dentro de un espacio abierto y relajado. Conforme la canción avanza, la polirritmia se vuelve más densa con los instrumentos, intercalando capas rítmicas que aumentan la tensión y la energía y, en el final, el ritmo vuelve a disminuir la intensidad, lo que ayuda a cerrar la pieza con una sensación de calma y resolución.

Por otro lado, el flujo del tiempo se vuelve también evidente en piezas como la canción “*Yeké Yeké*” de Mory Kanté²⁵, en la cual el uso del balafón y la percusión construye un patrón rítmico repetitivo, pero que, gracias a sus variaciones sutiles, estimula una participación corporal atenta y dinámica. El cuerpo no se mueve al azar: ajusta su ritmo, su energía y su espacialidad en función del flujo sonoro, entrando en un diálogo no verbal con la música. La percusión entrelazada con la melodía no solo marca el tiempo, sino que intensifica la experiencia sonora, generando una fuerza energética que se transmite directamente al cuerpo. En los momentos de mayor intensidad sonora, el cuerpo se mueve con más vitalidad, potencia y expansión en el espacio, como si la música lo impulsara desde adentro. En contraste, cuando la música baja su intensidad o ralentiza su temporalidad, el cuerpo se recoge, entra en una fase de relajación o contención, adaptando su gesto al ritmo cambiante del entorno sonoro.

Este fenómeno evidencia que la experiencia musical no es solamente auditiva, sino también kinestésica, ya que el cuerpo se convierte en un intérprete inmediato del tiempo musical. Así, la música configura no solo una temporalidad interna en la conciencia, sino también una espacialidad vivida a través del movimiento corporal. En este sentido, sonido, tiempo, cuerpo y espacio forman un entramado fenomenológico indivisible, donde la escucha se transforma en una práctica encarnada que activa la totalidad del ser en el mundo.

En el caso de los silencios pueden marcar la finalización de una frase, fragmento u obra, o servir como transición entre diferentes estilos y secciones musicales. Sin embargo, su impacto va más allá de la simple ausencia de sonido: el silencio activa la protención, es decir, la capacidad del oyente de anticipar lo que vendrá. A través de la conciencia encarnada, el oyente no solo reposa, respira o capta un final, sino que

²⁵ Producciones, M. (2015, diciembre 30). *Mory Kante Yeke Yeke*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bJNiMNUSrw8>

también experimenta el tiempo en su devenir, intuyendo la llegada de una nueva frase melódica, un cambio rítmico o una transición estilística dentro de un discurso progresivo que genera un movimiento continuo.

Sin embargo, el tiempo en la música a través del silencio puede jugar como un espacio estático que no fluye entre introducción, desarrollo y climax, por ejemplo, en la música minimalista²⁶, a diferencia de otros géneros con una linealidad temporal más marcada, el tiempo no avanza de manera convencional. Su repetición cíclica y constante genera una sensación de ritmo flotante, donde el oyente no se desplaza en el tiempo como en una progresión narrativa, sino que habita un espacio sonoro estático. Aquí, el cuerpo oscila, vibra y respira con el sonido, en lugar de moverse hacia adelante con un pulso regular como puede suceder en el rock o la música clásica donde el ritmo impulsa el movimiento en una dirección clara, en el minimalismo el tiempo parece expandirse o contraerse, sumergiendo al oyente en un oleaje continuo de repeticiones y silencios estratégicos.

Este efecto es evidente en "Clapping Music" de Steve Reich²⁷, donde dos personas aplauden un mismo patrón rítmico, pero una de ellas se va desplazando gradualmente en el tiempo. Aunque no hay un silencio explícito, la separación progresiva de los aplausos crea espacios vacíos que alteran la percepción rítmica, haciendo que el oyente experimente una temporalidad inestable y fluctuante.

Desde una perspectiva fenomenológica y corpórea, estos efectos temporales y sonoros se inscriben en la relación entre movimiento, espacio y tiempo, donde el cuerpo no es simplemente el receptor pasivo del sonido, sino el lugar originario de su vivencia y sentido. En el marco del quiasmo de Merleau-Ponty entre el cuerpo y el mundo, el sonido no es únicamente un fenómeno externo, sino una experiencia vivida que

²⁶ La música minimalista es un estilo musical que se caracteriza por utilizar materiales y recursos musicales mínimos o limitados. Se basa en la repetición de patrones rítmicos y melódicos simples, a menudo con un ritmo constante y una armonía estática. Artehistoria.online. (s/f). Música minimalista. <https://artehistoria.online/minimalismo/musica-minimalista/>

²⁷ Orchestres de Radio France. (2020, 14 de abril). *Steve Reich: Clapping Music, par les percussionnistes des Orchestres de Radio France* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5HOvMIEBKTE> [YouTube](#)

atraviesa la carne, afectando directamente al cuerpo y anclándolo en un flujo temporal que lo rodea y lo constituye. Tal como Merleau-Ponty lo plantea, el sentir reviste un valor vital, pues capta la cualidad del mundo en función de su significación para el cuerpo, para esa "masa pesada" que somos, y por ello toda percepción implica una referencia al cuerpo como centro de orientación.

El sentir, al contrario, reviste a la cualidad de un valor vital, la capta, primero, en su significación para nosotros, para esta masa pesada que es nuestro cuerpo, y de ahí que el sentir implique siempre una referencia al cuerpo. El problema estriba en comprender estas relaciones singulares que se tejen en las partes del paisaje entre sí o entre éste y yo como sujeto encarnado, y por las que un objeto percibido puede concentrar en sí toda una escena o devenir *el imago* de todo un segmento de vida (Merleau Ponty, 1993, p. 73).

De este modo, el cuerpo no solo escucha, sino que se sitúa dentro del paisaje sonoro, creando relaciones singulares entre sí mismo y su entorno, donde un objeto percibido como un timbre, una nota sostenida o un cambio rítmico puede condensar toda una escena, e incluso convertirse en segmento de vida, como afirma Merleau-Ponty. Así, la conciencia encarnada no percibe el sonido como algo neutro o separado, sino que lo vive desde su temporalidad interna, en una estructura de retención (lo que acaba de sonar), impresión (lo que está sonando) y protención (lo que se anticipa), tal como lo explicaba Husserl. Esta configuración temporal se entrelaza con el movimiento del cuerpo, con su orientación espacial y su manera de estar-en-el-mundo, constituyendo un quiasmo en el que el cuerpo y el sonido se reflejan mutuamente, habitando un mismo entramado sensorial, temporal y espacial.

Existe un "entre" en estas múltiples dimensiones tiempo, movimiento y espacio en el sentido de que no se presentan como elementos aislados, sino que se inscriben mutuamente, formando una red de relaciones vividas. El movimiento y el espacio se inscriben inevitablemente en el tiempo, ya que todo desplazamiento corporal o cambio posicional ocurre en una duración, en un devenir. A su vez, el tiempo no es una entidad abstracta que transcurre de manera indiferente, sino que cobra cuerpo y forma a través del movimiento y se especializa en nuestra vivencia del entorno. Esta reciprocidad dinámica revela un entrelazamiento fenomenológico, un "entre" que no es una simple

zona intermedia, sino un lugar de cruce existencial donde las dimensiones de la experiencia se configuran y se dan sentido mutuamente.

Así, se establece una relación intercomunicativa entre el efecto sonoro que despliega su estructura temporal y espacial a través de vibraciones, intensidades y dinámicas y el oyente, que lo experimenta no sólo con el oído, sino con todo su ser sensible. El cuerpo escucha, anticipa, recuerda, se deja afectar y se mueve. En esta experiencia vivida, el sonido deja de ser un objeto externo para convertirse en un acontecimiento compartido, en una vivencia que toca, transforma y vincula. Este entrecruzamiento fenomenológico nos permite comprender una forma de experiencia donde la temporalidad se encarna, el espacio se dinamiza y el movimiento se vuelve sentido.

No obstante, el efecto sonoro y la conciencia encarnada no solo trabajan en la interrelación entre el flujo del tiempo, el movimiento y el espacio vivido, sino que también incorporan el *páthos*. La música, en su constitución, maneja distintos matices de afección, los cuales el oyente experimenta en su vivencia estética. Estos afectos no son elementos aislados, sino que están inscritos dentro del flujo temporal (*retención, impresión y protención*), así como en la estructura de movimiento y espacio. Los afectos forman parte del sentido del *quiasmo*, donde la experiencia del sonido se entrelaza con la conciencia encarnada.

Antes de abordar en profundidad los afectos, es importante subrayar que cada una de las categorías trabajadas a lo largo de este estudio (*temporalidad, conciencia, cuerpo, percepción, epoché*) manejan un sentido de significación cada una. Sin embargo, desde un sentido experiencial no podemos entenderlos como dimensiones separadas en nuestra relación con el mundo, ya que, en el caso del efecto sonoro, no podemos limitarnos exclusivamente a la estructura del sonido mismo o a la dimensión temporal o afectiva del sujeto, ni centrarnos únicamente en la conciencia, el cuerpo o la percepción de manera aislada. Para entender cómo se inscribe este horizonte experiencial con el efecto sonoro debemos entender que cada dimensión conforma un sentido de quiasmo porque uno depende del otro para generar una relación entre el sonido y el que lo percibe la cual, los afectos también conformaran el quiasmo.

Los afectos en el flujo de la temporalidad-movimiento-espacio.

Los afectos son estados emocionales y sentimentales que experimentamos en relación con nuestros vínculos interpersonales y nuestra forma de interpretar el mundo. Esta vivencia afectiva se enlaza con el arte cuando una obra busca captar la atención del espectador mediante narrativas que generan distintos estados emocionales en la conciencia encarnada. En el caso del arte sonoro, no es la excepción: las obras musicales provocan diversas afecciones, ya sea de manera explícita cuando se vinculan con artes visuales o literarias o en una experiencia puramente instrumental.

Es importante destacar que el propósito del arte sonoro no es simplemente agradar o desagradar al oyente. Si bien estas reacciones pueden influir en la decisión de continuar escuchando o no, el verdadero impacto de una obra radica en su capacidad de generar un horizonte de sentido. Esto significa, que independientemente de si una persona encuentra placentera o desagradable una composición, ambas pueden reconocer ciertos afectos en común.

Por ejemplo, la voz gutural en el metal puede resultar agresiva y difícil de asimilar para algunos, mientras que para otros es una fuente de placer estético. Sin embargo, tanto quienes la disfrutan como quienes la rechazan pueden coincidir en que esta técnica vocal transmite afectos como furia, fuerza, angustia, tensión o exaltación. En contraste, rara vez se asocia con afectos como dulzura, serenidad o una felicidad lúdica y bailable.

Ahora bien, aunque la interpretación de la música varía según la experiencia personal, esto no significa que los afectos en el sonido sean completamente indefinibles. Una canción puede evocar sentimientos de poder, inconformismo o depresión dependiendo del contexto cultural y personal de quien la escucha, pero eso no implica que los afectos generados sean completamente distintos. Por ejemplo, aunque la tristeza pueda estar asociada para una persona con una pérdida y para otra con la violencia, valdría la pena preguntarse si la emoción que sienten es radicalmente diferente.

Esta cuestión es fundamental en el análisis del arte sonoro porque si nuestra experiencia emocional con la música dependiera únicamente de vivencias personales específicas, necesitaríamos caracterizar el sonido con una variedad enorme de situaciones para cada afecto y es algo que técnicamente en la música no existe. Esta

clasificación estricta de los afectos no depende de una nota, acorde o escala que exprese una emoción *per se*, es decir que sea concretamente triste o alegre. En cambio, los músicos describen los sonidos en términos de tensiones y contrastes: brillante u oscuro, tenso o relajado, vivo o apagado, como si estuvieran utilizando una paleta de colores sonoros. Entonces, ¿por qué nuestra conciencia encarnada percibe la música, como capaz de producir afectos que pueden resultar placenteros o desagradables para nuestra experiencia?

Esta es la pregunta central que exploraremos en esta sección. Cabe aclarar, que no se busca hacer una clasificación de los afectos en términos de positivo/negativo o placer/desagrado, ya que estas experiencias son subjetivas y variables. Sin embargo, sí podemos afirmar que existen configuraciones sonoras que permiten que una obra exprese un determinado afecto y no otro, generando así un horizonte de sentido común dentro de su estructura musical. Es este horizonte de sentido el que nos permite conceptualizar la música en términos afectivos, independientemente de nuestras preferencias personales. Además, nos brinda la capacidad de conectar con otras culturas, ya que, aunque un ritmo o estructura musical pueda parecernos inicialmente ajenos, las emociones que evocan no lo son. La diferencia radica en la variación de la expresión emocional, pero no en la ausencia de un vínculo afectivo compartido y esto se debe porque intrínsecamente existe una relación con las categorías anteriores (temporalidad, movimiento, espacio) un vínculo que da forma a nuestra experiencia afectiva con el arte sonoro.

Malcolm Budd en su trabajo *“Music and the emotions the philosophical theories”* (1992) presenta diferentes teorías filosóficas que se han dado en relación con la música y las emociones. Cada una de estas perspectivas es considerada por el autor como insuficientes para explicar la teoría musical en la percepción del oyente afirmando en sus conclusiones que se necesita una nueva teoría de la música que sea reveladora y menos monolítica (Budd, 1992, p. 175-176). Las teorías que trabajó fueron las siguientes: La formalista que sostiene que la música es valiosa por su estructura y forma, no por su capacidad de expresar emociones, puesto que es un juego abstracto de sonidos organizados donde lo que se debe apreciar es su coherencia interna y su desarrollo técnico y no la carga emocional que puede transmitir. Esto lo expresa partir del musicólogo Austriaco Eduard Hacking en la siguiente cita

Hanslick intenta establecer tres conclusiones negativas sobre la relación entre la música y las emociones. En primer lugar, sostiene que es imposible que una pieza musical represente una emoción definida, y, por tanto, que el valor musical, la "belleza" de una pieza musical no puede deberse al hecho de que represente una emoción definida o a la manera en que representa la emoción. Además, continúa el argumento, el valor de las formas sonoras construidas en la música no dependería de que sean representaciones exactas de emociones definidas, aunque fuera posible argumenta que los términos de emoción no pueden utilizarse para caracterizar la música de manera que sea a la vez propiamente musical e ineliminable. Así, para una melodía como triste, por ejemplo, no es experimentarla de un modo que la relaciona esencialmente con la música, sino que la relaciona esencialmente con la emoción de la tristeza. Y argumenta, por último, que el objetivo de la música que aspira al valor musical no es evocar o emocionar al oyente: el valor musical de una obra no depende de su capacidad para suscitar emociones definidas o estado de ánimo. Su conclusión es que la música es un fin en sí misma, no un mero medio para lograr algo relacionado con las emociones (Budd, 1992, p.20)²⁸

Ante esta propuesta, el autor argumenta que es imposible ignorar el impacto emocional de la música. Incluso si una pieza es valorada por su estructura formal, los oyentes suelen experimentar sentimientos al escucharla, sugiriendo que la música no es simplemente un juego abstracto de sonidos dado que, el oyente no solo está analizando las estructuras formales de una obra, sino que la vive afectivamente para poder comprender lo que se está expresando.

Otra perspectiva es la expresionista que argumenta que la música es un medio de expresión emocional y puede comunicar sentimientos de manera profunda a partir de

²⁸ Hanslick tries to establish three negative conclusions about the relationship between music and the emotions. He argues, firstly, that it is impossible for any definite emotion to be represented by a piece of music, and, hence, that the musical value, the 'beauty', of a piece of music can never be due to the fact that it represents a definite emotion or to the manner in which it represents the emotion. Furthermore, so the argument continues, the value of the forms of sound constructed in music would not depend upon their being accurate representations of definite emotions, even if the musical representation of definite emotions were possible. He argues, secondly, that emotion terms cannot be used to characterise music in a manner that is both properly musical and ineliminable. Accordingly, to experience a melody as sad, for example, is not to experience it in a way that essentially relates it to the emotion of sadness. And he argues, finally, that the aim of music that aspires to musical value is not to evoke or excite emotion in the listener: the musical value of a musical work is never dependent upon its capacity to arouse definite emotions or to establish a mood (Budd, 1992.p, 20)

ciertos patrones musicales: la música logra expresar afectos universales de manera objetiva. Esta teoría afirma que el valor de la música reside en el hecho de escucharla con emoción para poder dar cuenta de la naturaleza emocional en la que habita el sonido, eso lo comparte la teoría evocación *emocional* solo que aquí se centran en expresar que la música no genera emociones que representen al mundo o narrativas explícitas dentro de una melodía, sino que solo genera la emoción sin necesidad de situarla. Ante estas teorías de las emociones Budd argumenta que, a diferencia de los seres humanos, la música no tiene pensamientos, intenciones ni estados internos, ya que la tristeza es una experiencia subjetiva donde los estados de ánimo no están inscritos en el sonido, sino en la percepción del oyente al ser factores subjetivos y contextuales. (Budd, 1992, pp. 121-140)

Siguiendo la misma línea Malcome Budd señala que el sonido no genera emociones directas sino busca inducir estados de ánimo, cambios de atención o respuestas cognitivas que pueden estar relacionadas con lo emocional, pero sin ser idénticas a las emociones cotidianas.

En la música oímos una variedad de sentimientos, estados de ánimo, emociones y cualidades de la mente y el carácter: turbulencia emocional ternura, excitación creciente, liberación extática, pesar apasionado, sinceridad, nostalgia.... Y estos rasgos de la mente, el carácter y el sentimiento son parte integrante del valor que la música tiene para nosotros: nuestra respuesta a la música es una función de los estados y procesos psicológicos que contiene. No estoy sugiriendo que la forma en que oímos una obra tan extraordinariamente como el Concierto para violín de Elgar sea exactamente igual a la forma en que oímos toda la música que expresa emociones. Pero mucha música expresiva se escucha como si contuviera estados de ánimo que crean la impresión de una personalidad cuya profundidad o superficialidad de sentimiento, vitalidad o torpor, sinceridad o falta de sinceridad, calidez o frialdad, atrae o repele. Y el hecho de que nuestras simpatías y antipatías humanas ordinarias por la música expresiva depende no sólo de que la música nos haga conscientes de la música, sino de que entremos

imaginariamente en ese estado de ánimo o de que experimentemos imaginariamente una respuesta a ese estado de ánimo (Budd, 1992, p. 149)²⁹.

De ahí que, para el filósofo británico, la música induce estados de ánimo en los oyentes que genera un estado afectivo general, que no es tan específico ni intenso como una emoción real al no haber un objeto intencional orientado hacia dónde, quién o qué se dirige. Esas intenciones sobre los estados de ánimo son difusas, pues el oyente expresa esos estados, pero según el autor no está sintiendo una emoción real porque el sonido en su esencia no expresa situaciones explícitas del mundo.

Sin embargo, muchas de las teorías que el autor analiza sobre si realmente percibimos emociones en la música quedan cortas, ya que se centran únicamente en la categoría de las emociones y no abordan de manera suficiente cómo experimentamos la música. A diferencia de Budd, considero que muchas obras musicales pueden generar en el oyente emociones como tristeza, miedo o alegría, pero su impacto no se limita solo a ello. También pueden evocar estados de ánimo e incluso sentimientos, ya que el sonido no busca otorgar un significado objetivo o situacional a las emociones, sino expresar un horizonte de sentido de los afectos. Es decir, una obra musical no pretende simular los afectos, sino que, a través de su estructura y montaje, nos sumerge en una experiencia afectiva dentro de una misma pieza. Así, podemos describir una obra como tensa, fuerte, poderosa, oscura, melancólica desesperante, miedo o tristeza ya que no se enfoca en un solo afecto, sino juega con diferentes matices para hacer un recorrido dinámico y no monótona para el oyente puesto que, muchas obras musicales no se limitan a evocar un solo estado anímico. Por el contrario, nos sumergen en un recorrido emocional cambiante dentro de una misma pieza. Un oyente puede sentirse elevado por

²⁹ The difficulty of explaining the sense in which a soul can be said to be enshrined in Elgar's music does not need to be emphasised. But two things are clear. The first is that we do not experience the music as if a person's soul were being expressed through the person's voice (or through some imaginary means of sound emission) in the sounds which compose the music or in the sounds of the solo violin alone. The second is that we do hear in the music a variety of feelings, moods, emotions and qualities of mind and character: emotional turbulence, exquisite tenderness, mounting excitement, ecstatic release, passionate regret, sincerity, wistfulness.... And these features of mind, character and feeling are integral to the value the music has for us: our response to the music is a function of the psychological states and processes it contains. I am not suggesting that the way we hear such an extraordinarily impassioned work as Elgar's Violin Concerto is exactly the same as that in which we hear all music expressive of emotion. But much expressive music is heard as containing states of mind that create the impression of a personality whose depth or shallowness of feeling, vitality or torpor, sincerity or insincerity, warmth or coldness attracts or repels. And the fact that our ordinary human sympathies and antipathies are engaged by expressive music is dependent not merely on our being made aware of a state of mind by the music, but on our entering imaginatively into that state of mind or on our experiencing imaginatively a sympathetic or antipathetic response to that state of mind (Budd, 1992, p.149)

un pasaje heroico, conmovido por un adagio íntimo, e incluso desestabilizado por una sección disonante o agresiva. Esta complejidad emocional no se ajusta a la categoría de “estado de ánimo difuso” que propone Budd. Más bien, revela que la música tiene la capacidad de modular nuestras emociones con precisión.

Aunque Malcolm Budd sostiene que la música no genera emociones específicas sino únicamente estados de ánimo generales como la melancolía o la inquietud, esta posición parece limitar en exceso la capacidad expresiva y afectiva de la música. Si bien es cierto que la música no siempre representa emociones con objeto claro (como la tristeza *por algo*), eso no implica que no pueda despertar emociones concretas en el oyente.

La música, a diferencia del lenguaje verbal o la imagen visual, opera con un lenguaje propio, no representativo en sentido estricto, pero sí profundamente evocador. A través de su ritmo, su dinámica, su armonía y sus tensiones internas, puede provocar en el oyente emociones reales y reconocibles: angustia, alegría, miedo, tristeza, esperanza, euforia. No se trata simplemente de que la música “exprese” estas emociones como si las llevara en su interior, sino que puede generar en nosotros una vivencia emocional auténtica, intensa y con matices específicos.

Tampoco es acertado suponer que las emociones musicales deben imitar necesariamente las emociones de la vida real. La música genera emociones que no necesitan una causa externa narrativa o visual para ser sentidas como auténticas. El oyente puede experimentar una tristeza musical sin saber “por qué”, pero eso no le quita profundidad ni verdad a esa emoción. De hecho, parte de la fuerza de la música está precisamente en su capacidad de conmovernos *sin necesidad de palabras*.

Lo interesante aquí es que, aunque distintas personas usen palabras diferentes para describir la misma obra algunos la calificarán de fuerte, otros de oscura, otros de triste o melancólica parece haber un cierto grado de objetividad que Budd no toma en cuenta. Prueba de ello es que, aunque las descripciones varíen, nadie afirma que estas obras evocan sentimientos opuestos, como brillantez, alegría, intensidad o dulzura. Esto sugiere que, dentro de la narración sonora, hay una intención clara para que el oyente experimente ciertos afectos y no otros. Por ejemplo, en la salsa o el merengue, hay canciones cuya letra expresa historias tristes o melancólicas, como “Tú con él” de

Frankie Ruiz³⁰. No obstante, la estructura rítmica de esta pieza, con su energía, dinamismo y entusiasmo que hay entre la melodía-el ritmo-la armonía, no induce directamente al oyente a la tristeza o al llanto. En este caso, los sonidos generan un efecto que trasciende la carga emocional de la letra. De allí, que la música no se quede solo un estado anímico para el oyente, ni tampoco es que caiga en una subjetividad, más bien existe una intersubjetividad en la percepción porque no es que todos describamos la experiencia de la misma forma, pero si hay dimensiones que logran que podamos experimentar la música en sus narraciones afectivas en un mundo compartido que permite una experiencia común.

Es necesario que los Para-Sí —yo para mí mismo y el otro para sí mismo— se destaquen sobre un fondo de Para el otro—yo para el otro y el otro para mí mismo. Es necesario que mi vida tenga un sentido que yo no constituya, que haya en rigor una intersubjetividad, que cada uno de nosotros sea, a la vez, un anónimo en el sentido de la individualidad absoluta y un anónimo en el sentido de la generalidad absoluta. Nuestro ser-del-mundo es el portador concreto de este doble anonimato (Merleau Ponty, 1945, pp., 455-456).

Esta experiencia común ocurre porque, a partir de lo que percibo para mí mismo y de lo que otro puede percibir, es posible expresar un mismo fenómeno de diferentes maneras. Sin embargo, al final, todas estas percepciones se constituyen dentro de un mismo horizonte de sentido. Es decir, no se trata solo de yo y el sonido, o del compositor y el sonido, sino de un yo como ser-en-el-mundo y un otro como ser-en-el-mundo, que juntos buscan construir un sentido compartido entre el yo, el otro y el efecto sonoro en un mismo entramado quiasmático. Por ello, aunque cada oyente pueda experimentar placer o desagrado ante una misma obra musical y describir de manera distinta los afectos percibidos, la realidad es que todos han compartido un mismo movimiento-espacio, un mismo devenir del tiempo y una gama de afectos que, si bien no son idénticos permite establecer un contraste con otros afectos que pueden expresar obras diferentes.

³⁰ Party Tyme Karaokeen español. (2022, enero 6). *Frankie Ruiz - Tu Con El (Versión Karaoke)*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mGkk2OvJ-fA>

Gracias a esta intersubjetividad, un oyente que se encuentra fuera de su contexto cultural, aunque no comprenda el idioma de una canción, puede vincularse afectivamente con ella. A partir de esa afección, puede llegar a un horizonte de sentido común con un extranjero. Sin embargo, este horizonte de sentido no se limita únicamente a lo que la música puede hacer sentir, sino que, a través de ella, el oyente crea un sentido tanto para sí mismo como para el otro, integrando el sonido en su mundo como parte de su conciencia encarnada. No obstante, para que esto ocurra, es necesario realizar un acto de *epoché*. Si el oyente se acerca a una nueva música con prejuicios o predisposiciones, como creer que no podrá sentir nada porque no entiende la letra o asumir que todo un género musical es monótono y aburrido, entonces será difícil que esas nuevas narraciones sonoras se integren a su mundo perceptivo.

Teniendo en cuenta el factor de intersubjetividad y la intención afectiva que los sonidos buscan narrar, podemos seguir construyendo el quiasmo dentro de la categoría de los afectos. Los diferentes afectos que emergen en una obra musical no provienen de manera intrínseca de cada acorde o escala. Si bien cada nota, acorde y escala poseen una identidad sonora particular, no transmiten un afecto por sí solas. Para generar un montaje de los afectos, el compositor debe estructurar frases melódicas que cobren sentido dentro de la temporalidad y, a partir de esta, produzcan un movimiento en el espacio de los afectos.

Por ejemplo, ejecutar la escala do-re-mi-fa-sol-la-si-do de forma ascendente o descendente no evoca una sensación afectiva en la corporeidad consciente a menos que se le integre una estructura rítmica que le otorgue un discurso. Este ritmo no es el mismo que el que genera la armonía o la percusión en una canción. La música se construye a partir de bases rítmicas que provienen de la percusión y la armonía, pero es la melodía la que introduce variaciones y repeticiones, permitiendo así la construcción de un discurso afectivo. Esto no significa que la melodía esté desconectada de la armonía y la percusión, sino que, en el espacio que se da entre una nota y otra, se genera una articulación que complementa estos otros elementos, contribuyendo a la narración afectiva de la obra.

Cuando experimentamos la música en su devenir temporal, no solo estamos escuchando patrones rítmicos, sino que percibimos una temporalidad discursiva de los afectos. Es precisamente la temporalidad la que encaja la intención expresiva entre una

nota y la otra. Algunos sonidos pueden ser más oscuros, disonantes o estridentes, pero estos recursos disonantes pueden servir como un medio para expresar la melancolía, la tensión o la angustia. Para lograrlo, es clave jugar con la relación entre los sonidos disonantes y una temporalidad no necesariamente rápida o lenta, sino con patrones que rompan la linealidad del tiempo, como si este avanzara y retrocediera simultáneamente. Esta sensación de desplazamiento rítmico genera en el oyente una percepción de energía contenida o apagada dentro de una canción.

Además, el timbre de los instrumentos influye en la manera en que experimentamos la disonancia. Aunque todos los instrumentos pueden tocar acordes disonantes, la intensidad con la que se perciben varía: una disonancia en una guitarra eléctrica resulta mucho más estridente y agresiva que en un piano. Por lo tanto, una disonancia articulada con la temporalidad puede generar una atmósfera oscura y desplazamientos rítmicos irregulares que provoquen en el oyente sensaciones de tensión, frustración o agresividad. Un ejemplo de esto es la canción *Blackened*³¹ de Metallica, donde la estructura rítmica y armónica, junto con la distorsión de la guitarra, logran transmitir un efecto sonoro cargado de energía, caos, agresividad, furia. Aquí el tiempo se usa de forma irregular, a sincopada, creando una sensación de inestabilidad y sus cambios bruscos e imprecisables dentro de sus cortes repetidos. En su recurso con el silencio dejan un vacío del tiempo generando que se sienta caótica la canción porque el tiempo está dando un caos en el sentido que no sigue una estructura lineal. En cambio, en la salsa no sentimos esa interrupción temporal y sus timbres instrumentales son mucho más cálidos y la armonía que trabaja en la mayoría de sus canciones predominan sonidos de estabilidad y reposo.

En el juego entre melodías y armonías, la conciencia encarnada se expresa en su movimiento y en su espacio, al igual que el efecto sonoro. En el caso del metal, el sonido genera agitación, rabia, poder, angustia y catarsis. Aquí, la música no fluye de manera sincronizada, sino que se interrumpe bruscamente, provocando en el cuerpo movimientos abruptos, como sacudir la cabeza violentamente o saltar con fuerza en la multitud. El espacio también se ve afectado: las guitarras distorsionadas crean una pared

³¹ Metallica. (2018, 10 de noviembre). *Blackened (Remastered)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nUZVXtDVrc0>

de sonido que invade todo el entorno, la batería especialmente con el doble bombo (golpea con un pulso constante), generan una sensación de presión e intensidad. Además, la predominancia de armonías disonantes crea una espacialidad densa y cargada, donde el cuerpo parece pesar más, y los cambios rítmicos generan momentos de suspensión y caída controlada, aumentando la tensión y la visceralidad de la experiencia sonora.

En contraste, en la salsa, aunque también hay un uso de contratiempos rítmicos, el efecto en el cuerpo es diferente. En lugar de generar tensión y brusquedad, la percusión (timbales, congas, bongós) fragmenta la danza de manera juguetona, incitando al movimiento fluido y a la danza. El bajo y el piano construyen líneas melódicas que se entrelazan con la percusión, generando un vaivén constante. El espacio en la salsa es más abierto y compartido: los instrumentos de viento (trombones, trompetas) expanden el sonido y generan una sensación de aire y amplitud. En el cuerpo, esto se traduce en movimientos más ondulantes, pasos de ida y vuelta y giros, donde el peso del cuerpo se distribuye de forma más ligera. Mientras que en el metal el movimiento tiende a ser más centrado y violento, en la salsa se siente una mayor expansión del espacio a través del baile y la interacción con otros cuerpos.

En resumen, mientras que el metal genera un espacio sonoro que encierra y presiona al oyente, llevando el cuerpo hacia movimientos intensos y caóticos, la salsa genera un espacio más dinámico y expansivo, invitando al cuerpo a jugar con el tiempo y el ritmo de manera fluida. Ambos géneros trabajan la relación entre sonido, cuerpo y espacio, pero con intenciones y efectos completamente distintos. Esto se debe a que la música, al igual que la pintura, parte de una paleta de posibilidades materiales en este caso, una gama de sonidos que por sí solos no poseen un significado emocional intrínseco. Del mismo modo que un pintor no se limita a aplicar colores sobre el lienzo, sino que les da vida al organizarlos con intención expresiva, el compositor musical da forma al sonido en el tiempo, configurando una experiencia afectiva que trasciende los elementos aislados.

En conclusión, los sonidos, considerados de manera individual, no contienen afectos por sí mismos. Lo que poseen son cualidades expresivas básicas: pueden ser agudos o graves, tensos o relajados, brillantes u oscuros, suaves o violentos. Estas cualidades no son aún emociones, pero sí constituyen la materia prima a partir de la cual

se puede construir una experiencia afectiva y estética. Es el compositor quien, al manipular estas cualidades con maestría, transforma esa paleta sonora en una arquitectura dinámica del afecto. Por tanto, cuando escuchamos música, la conciencia encarnada se articula con ese movimiento sonoro, lo habita, lo recorre, lo interioriza para vivir un proceso afectivo y estético que involucra el cuerpo, la mente y la emoción.

Antes de avanzar a las conclusiones, conviene recapitular las nuevas dinámicas que hemos integrado en la construcción del quiasmo. Como se ha desarrollado a lo largo de este capítulo, el quiasmo es entendido aquí como una trama dinámica de relaciones entre dos polos fundamentales: el oyente y el efecto sonoro. En esta segunda parte del trabajo, hemos ampliado esta relación al incorporar la temporalidad y los afectos, elementos que no se limitan a una dimensión física o formal del sonido, sino que son constantemente interpretados y significados desde nuestra experiencia perceptiva.

Como se ha evidenciado, el tiempo en la experiencia del sonido y del oyente está regido por una estructura fenomenológica que incluye retención, impresión y protensión. Esta estructura temporal se encuentra entrelazada con el espacio y el movimiento en el flujo del tiempo. Esta temporalidad se va constituyendo de maneras distintas en cada cultura para experimentar y significar el devenir sonoro. Sin embargo, dichos marcos pueden trascender sus límites al compartir estructuras de sentido comunes en el flujo del tiempo-espacio-movimiento. Esta temporalidad está estrechamente vinculada con los afectos, ya que, como se ha mostrado, es el tiempo el que organiza la narratividad del sonido: la articulación entre nota y nota, la forma en que la armonía se entrelaza con la percusión, y cómo todo ello se dirige hacia la expresión de diferentes intensidades afectivas. Cada afecto, aunque pueda ser descrito de múltiples maneras, no se experimenta de forma completamente arbitraria al estar en una noción de intersubjetividad en el sentido fenomenológico propuesto por Maurice Merleau-Ponty, quien subraya que nuestra percepción del mundo, incluidos los otros y las obras artísticas, no ocurre desde una conciencia aislada, sino desde una conciencia encarnada que ya está en relación con otros cuerpos y otras experiencias perceptivas.

Además, el sonido contiene una intencionalidad afectiva, una dirección que hace posible que quien la escucha no simplemente proyecte sobre ella sentidos arbitrarios, sino que descubra un campo de significación compartido que se expresa en el movimiento y el espacio tanto en el sujeto y en el efecto sonoro. Por tanto, es

importante subrayar que las categorías trabajadas a lo largo de este estudio temporalidad, conciencia, cuerpo, percepción, *epoché*, afectos, espacio y movimiento poseen cada una un sentido de significación propio. Sin embargo, desde una perspectiva experiencial, no pueden entenderse como dimensiones aisladas. En el caso del efecto sonoro, no basta con analizar únicamente la estructura física del sonido ni centrarse de forma exclusiva en las emociones del sujeto o en la actividad de la conciencia. Lo que este estudio propone es que cada una de estas dimensiones participa de una relación quiasmática: es decir, se entrecruzan y se determinan mutuamente en la generación de la experiencia estética.

Este quiasmo, no es simplemente una relación de espesamiento entre el sujeto y el mundo, sino un entrecruzamiento en que el sonido toca al oyente tanto como el oyente da forma al sonido a través de su escucha y construyen el horizonte de sentido. Este quiasmo se ha construido con el propósito de responder a nuestra pregunta central que se pretende explorar en las páginas finales de este escrito.

EL QUIASMO VIVIDO: CUERPO, TIEMPO Y AFECTO EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA MUSICAL

A lo largo de los dos capítulos se han analizado las distintas categorías que configuran el quiasmo del efecto sonoro, entendido como la relación entre el sonido y el oyente en un entramado de co-constitución de sentido. Este trabajo ha evidenciado que dicho entrecruzamiento no solo existe, sino que es necesario porque mutuamente generan un horizonte de sentido en sus respectivas existencias. Tanto el oyente como el sonido son movimiento, son tiempo vivido, son expresión encarnada que se da, se comprende y se manifiesta en un sentido omnipresente. Ambos constituyen también un espacio compartido, y en ese encuentro producen discursos afectivos. No es posible hablar de uno sin el otro, ya que cada uno es parte esencial en la construcción de ese horizonte de sentido de la experiencia vivida.

A lo largo del desarrollo del trabajo, al desplegar cada categoría, se abordó también su vínculo con los demás conceptos mostrando que ninguna puede comprenderse de forma aislada. Esta interdependencia permitió configurar una noción de quiasmo que no se limita al sujeto por un lado ni al sonido por el otro. El verdadero quiasmo se da en la relación entre ambos: es en ese entrecruzamiento del sujeto con el objeto sonoro, donde se configura un espacio compartido de sentido, en el que ambos se constituyen mutuamente. Este entrecruzamiento ha sido la guía para abordar la pregunta central de la investigación: ¿Cómo influye el efecto sonoro en su afectividad y temporalidad en la conciencia encarnada del individuo para vivir una experiencia estética entendida como un quiasmo? Esta cuestión ha sido explorada a lo largo de este trabajo a través de las aportaciones de Maurice Merleau-Ponty, Edmund Husserl y Theodoro Ramírez, cuya categoría de quiasmo nos permitió mostrar cómo convergen el tiempo, los afectos, el movimiento y el espacio en la relación entre el sonido y el oyente. Llegamos así, en estas páginas finales para abordar, a modo de conclusión, que la experiencia estética es un quiasmo vivido: un entrecruzamiento dinámico que se transforma en cada nueva manifestación sonora, pero que al mismo tiempo conserva un núcleo perceptivo estable en el quiasmo.

La experiencia estética en un quiasmo vivido

Para vivir una experiencia estética quiasmática en la música, es fundamental comprender que el oyente debe contemplar desde su conciencia encarnada la temporalidad, el movimiento-espacio y los afectos que evoca la obra sonora. Esta contemplación no es un acto unilateral, sino una co-creación que se produce en el encuentro entre el sujeto y el objeto sonoro: el efecto sonoro. Este se transforma en un diálogo donde la percepción deja de ser una simple recepción de estímulos para convertirse en una experiencia viva y significativa.

Percibir desde la conciencia encarnada implica estar disponible corporal y afectivamente a ese objeto sonoro que se manifiesta en el espacio y que se expresa desde el movimiento en relación con el flujo temporal de los afectos. El oyente se somete a esa presencia sonora no para analizarla desde una razón simbólicamente constituida, sino para entender la totalidad de la obra desde la vivencia, desde una apertura perceptiva de la conciencia encarnada para que, el sonido active en el oyente procesos perceptivos que no están mediados por categorías conceptuales rígidas, sino por una forma de atención que involucra simultáneamente la conciencia encarnada, los afectos, el tiempo en el flujo del movimiento-espacio. En este proceso entrelazado: el cuerpo se mueve en respuesta al ritmo, se ubica espacialmente en relación con la música, se abre al tiempo sonoro que no es cronológico sino vivido, y todo esto ocurre en una conciencia que no observa desde afuera, sino que participa activamente en la experiencia estética

De este modo, el sujeto no solo recibe la obra, sino que se constituye a través de ella, en una transformación mutua. La música afecta al oyente, pero también es completada por su percepción; no existe como objeto estético sin esa conciencia encarnada dispuesta a transformarse y constituirse en esa obra musical. La experiencia estética es, por tanto, una forma de descubrimiento y autoconfiguración, en la que el sonido nos ofrece no solo una obra, sino una posibilidad de ser y de reconstituirse constantemente en este discurso sonoro de expresión, ya que no se trata de reducir la música a sus estructuras culturales o históricas, sino de comprender que el lenguaje directo del sonido tiene una capacidad expresiva que trasciende los códigos simbólicos particulares. Esto se debe a que su materia prima permanece implícita en cada una de sus manifestaciones. Por ejemplo, aunque géneros como la salsa y el jazz pueden diferir

ampliamente en su historia, instrumentación, estilo y función social, ambos comparten principios estructurales y perceptivos que permiten una experiencia estética transcultural. El ritmo en ambos géneros se organiza mediante patrones repetitivos, que habitan en la retención, aprensión y protención y variaciones que generan tensión, expectativa y liberación, activando el cuerpo del oyente en una relación dinámica con el tiempo en su vivencia corporal -afectiva y sensible-.

Además, tanto el jazz como la salsa organizan sus elementos en una espacialidad sonora compleja: diálogos entre instrumentos, contrastes de intensidades, entradas y salidas de secciones que crean profundidad sonora en un entorno sonoro en el que el oyente se sitúa, que si bien, se expresa distinto, ningún género musical se puede separar del movimiento-espacio. Por su parte, la afectividad presente en ambos géneros se expresa de manera distinta, pero moviliza al oyente desde su cuerpo, permitiendo una reacción emocional que no depende del significado simbólico, sino de la forma sensible con la que el sonido se manifiesta.

En consecuencia, podemos decir que géneros musicalmente distintos como la salsa y el jazz permiten una experiencia estética compartida porque, aunque sus formas de expresión sean distintas, se apoyan en estructuras musicales que el cuerpo humano está capacitado para percibir, habitar y significar. En este sentido, el oyente no necesita comprender simbólicamente todo el lenguaje cultural del género para tener una experiencia estética, basta con que esté disponible desde su conciencia encarnada para que esa música se manifieste como objeto estético. Así, la estética musical no se limita al conocimiento técnico ni al marco cultural, sino que se abre como un diálogo sensorial y afectivo, donde el sonido, en su materialidad, puede ser vivido, compartido y transformador. Por tanto, aunque la música se transforme y se moldee según las distintas culturas, géneros o estilos, seguirá generando una experiencia estética, porque lo que la posibilita no es solo su forma externa, sino su capacidad de sostenerse en un horizonte compartido de percepción y sensibilidad (*movimiento, espacialidad, afecto, temporalidad*) que, aun siendo modelada de maneras diversas, mantiene un núcleo común que hace posible la comunicación estética. Al apoyarse en esta base el oyente puede conectar con ella desde su cuerpo, su tiempo y su afectividad encarnada, permitiendo no solo comprenderla, sino también dejarse transformar por ella.

Esta transformación ocurre porque el efecto sonoro, desde sus distintos componentes, conduce al sujeto a una reconfiguración continua. En cada flujo temporal, en cada afecto evocado, en cada desplazamiento espacial, el objeto estético sonoro solicita del oyente una respuesta activa, una disposición a acompañarlo frase a frase, coro a coro, estrofa a estrofa. En un concierto o en la escucha de un álbum, cada canción interpela al oyente a adaptarse nuevamente, sin abandonar el sentido de totalidad, ese montaje quiasmático que organiza la experiencia en un entramado coherente.

La experiencia estética, en orden de ideas, no es una simple captación pasiva de una obra cerrada, sino un proceso dinámico donde el sujeto se adapta y se reconfigura constantemente. No se trata de un cambio radical o de una ruptura con lo anterior, sino de una reconfiguración progresiva del horizonte de sentido. Así como en una narración de un libro donde cada momento se transforma en inicio, nudo y desenlace sin alejarse de la comprensión del todo de la obra literaria, en la vivencia musical sucede en el mismo sentido, cada sección, cada pausa, frase o intensidad exige al oyente una adaptación que permita integrar lo nuevo sin perder la memoria de lo ya vivido.

He de afirmar que una experiencia estética implica decir que el sujeto ha estado dispuesto a modificarse, a dejarse afectar por la obra y a reconstruir su forma de habitar el tiempo, el espacio y el afecto. Esta adaptación no es secundaria, es la esencia misma de la experiencia estética: una transformación constante del horizonte perceptivo del oyente. Así, el sentido estético no es fijo ni preestablecido, sino que se genera en el cruce entre las solicitudes del objeto sonoro y la apertura del sujeto a reconstituirse a cada instante.

Desde esta perspectiva, el horizonte de sentido de la experiencia estética es, en esencia, un espacio de reconfiguraciones. La obra no se impone, ni el oyente la absorbe pasivamente: lo que ocurre es un montaje viviente, un quiasmo en movimiento, donde el sonido y el cuerpo del oyente se entrelazan para generar nuevas configuraciones perceptivas, afectivas y temporales. Vivir estéticamente es estar dispuesto a intercambiar con la obra, a moverse con ella, a construirse a través de cada variación que propone, sin perder la unidad profunda que la sostiene.

En este proceso de transformación mutua, es fundamental reconocer que, así como los seres humanos hemos moldeado el sonido a lo largo de la historia para

construir culturas a partir de la estructura temporal, el sonido también nos reconfigura a nosotros cada vez que lo habitamos. Esta relación no es unilateral: si nosotros dimos forma al sonido, el sonido también moldea, modifica y reconstruye las subjetividades desde su propia lógica temporal, espacial y afectiva. Por tanto, comprender la experiencia estética desde la reconfiguración nos permite entenderla no como algo reservado a lo bello o lo conocido, sino como una forma de encuentro entre cuerpo y sonido, entre tiempo vivido y forma expresiva, donde lo que está en juego es nuestra disposición a ser transformados sin dejar de reconocernos, tal como se describe en los siguientes ejemplos.

En la obra “*Beethoven, Sinfonía n.º 5 en do menor, Op. 67 (I. Allegro con brio)*”³². Desde el primer motivo de cuatro notas, el oyente es arrastrado a un flujo temporal que alterna tensión y resolución. El sujeto, sentado en la sala de conciertos, siente cómo su pulso se sincroniza con la insistencia rítmica de los violines (retención); percibe el breve silencio que antecede cada entrada de la orquesta como una aprehensión expectante; y anticipa el estallido de cada tutti³³(protensión). Espacialmente, el tema inicial se desplaza desde las cuerdas a la madera y al metal, haciéndole girar la cabeza o inclinarse para “seguir” el motivo en el escenario. Afectivamente, la contundencia dramática del tema evoca coraje o desafío, tensando el cuerpo del oyente y provocando a veces un leve temblor. En esta obra el sujeto se transforma en cada acto de retención, aprensión y protensión, en cada cambio afectivo y de movimiento espacial porque, aunque cada segmento de la pieza son un todo, a la vez cada frase tiene moldes diferentes para ahilar una narrativa que implica ir en movimiento con ella, de ahí que, percibir un silencio es estar en la expectativa, pero cuando vuelve y suena es romper al tensar el cuerpo desde otra manifestación sonora. Esto genera que el oyente se reconstruya inmediatamente en otra tensión sonora que no es evocada por el silencio, pero que a su vez, cada manifestación distinta no se aísla de la totalidad de la obra.

³² De las Esferas. (2013, octubre 6). “*Beethoven · Sinfonía n.º 5 en Do menor, Op. 67 · Completa · Youtube*”. <https://www.youtube.com/watch?v=eeUwg1orz3U>

³³ Es un término italiano que significa "todos". Se usa principalmente en contextos orquestales y de música de conjunto para indicar que todos los instrumentos o voces deben tocar o cantar al mismo tiempo, en contraste con un solo o un pasaje para un grupo reducido.

Por otro lado, escuchar al artista “Windowlicker”³⁴ somete al oyente a un tiempo fragmentado entre beats³⁵ sincopados y glitches³⁶ que cortan el pulso en breves pausas que generan retención. La protensión se actualiza en el momento en el que el bajo vuelve a entrar de forma inesperada. En el caso del movimiento-espacio, los delays³⁷ y paneos³⁸ hacen que los sonidos orbiten alrededor de la cabeza, obligando al cuerpo a moverse, a inclinarse o a asentir en distintos puntos un espacio intersubjetivo. Finalmente, los afectos desde la voz manipulada y la textura metálica pueden provocar excitación nerviosa o inquietud, tensando hombros y nuca. Sin embargo, “Windowlicker” conserva las bases: un ritmo que organiza el tiempo, un diseño sonoro que mapea el espacio y una paleta de afectos que va desde la sorpresa al disfrute lúdico.

En ambos casos, la experiencia estética implica un acto de transformación: el sujeto se convierte en coautor de la obra, reconfigurándose corporal y psíquicamente en el pulso, la espacialidad y los afectos que la música despliega en cada molde que expresa un montaje vivido que cambia, pero a la vez se percibe que hacer parte de la totalidad de la obra. Al mismo tiempo, no importa cuán diferentes sean el lenguaje clásico al electrónico; ambos mantienen las estructuras temporales, espaciales y afectivas que permiten su percepción estética. Por eso, la experiencia de escuchar música siempre es posible, aunque se manifieste de modos distintos, porque los cimientos primarios del ritmo, del espacio-movimiento y del afecto garantizan que cada sujeto, desde su conciencia encarnada, pueda habitar y transformarse en el sonido. De allí que, el arte sonoro, en su potencia genera en la conciencia encarnada una apropiación de lo conocido y a la vez una transformación que siente y se rehace con cada vibración y cada silencio.

³⁴ Evz. (2009, octubre 15). “Aphex Twin - Window Licker.” Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FATTzbm78cc>

³⁵ Se refiere al ritmo fundamental de una canción, el pulso constante y regular que crea la base para el resto de los elementos musicales. Es como el latido de un corazón en la música, el elemento que te hace mover o mantener el ritmo.

³⁶ Se refiere a un género experimental que utiliza deliberadamente fallos y artefactos digitales para crear sonidos. Estos errores pueden incluir distorsiones, entrecortados, sonidos de software o hardware fallidos

³⁷ se refiere a un efecto de sonido que crea repeticiones o ecos de una señal original, generalmente con un cierto tiempo de espera entre cada repetición. Este efecto puede añadir profundidad, textura y movimiento a la música.

³⁸ se refiere a la distribución de un sonido entre los canales izquierdo y derecho de un sistema de audio estéreo. Esto permite crear la percepción de un sonido que se mueve o se localiza en un lugar específico dentro del espacio estéreo, como si estuviera a la izquierda, derecha o en el centro.

A partir de esta transformación y apropiación, el efecto sonoro influye en la conciencia encarnada desde un entrecruzamiento entre sonido y oyente que se da en el tiempo que opera simultáneamente en actos de retención, aprehensión y protensión, constituyendo una experiencia vivida. Al mismo tiempo, el movimiento-espacio configura el modo en que el cuerpo se sitúa y se reconstruye: pensemos en un solo de saxofón que empieza en un rincón del escenario y luego “vaga” entre las trompetas de una *big band*, desplazando la espacialidad acústica y obligando al oyente a reorientar su cuerpo y su atención.

Esta vivencia del cuerpo que percibe y expresa lo percibido es un lugar donde no existe un sujeto desligado de su corporalidad. Cuando, por ejemplo, escuchamos el crescendo imparable de la Quinta Sinfonía de Beethoven, no solo oímos un aumento de volumen: nuestro cuerpo vibra con cada acorde, nuestro pecho se tensa y puede incluso estremecerse, y esa resonancia interna nos sumerge en la música. De igual modo, en una pieza de música electrónica en *Windowlicker* de Aphex Twin, el diseñador espacial del sonido mediante paneos y delays hace que el oyente perciba un recorrido en el espacio invisible, obligando al cuerpo a moverse o a inclinar la cabeza para “seguir” los ecos digitales.

Finalmente, los afectos la risa, el llanto, el deseo de moverse emergen de ese entramado temporal y espacial en la conciencia encarnada. Por ejemplo, la voz quebrada de Billie Holiday en “Strange Fruit”³⁹ provoca un estremecimiento de la piel y una emoción profunda, mientras que un *drop de dubstep*⁴⁰ nos impulsa a saltar, mostrando cómo una misma estructura sonora genera sentimientos y posturas corporales diversas. En conjunto, la forma en la que influye el efecto sonoro en la experiencia estética, se ver reflejado en la conciencia encarnada en el tiempo, espacio-movimiento y afecto que se entrecruzan para dar un quiasmo vivido donde el sujeto no es un mero receptor pasivo, sino un cocreador que se deja transformar y reconstruir en cada frase, coro o estrofa, sin abandonar jamás su base perceptiva. Así, escuchar música se convierte en un acto de vida, donde ser y sentir se funden en un solo acontecimiento estético que se vive directamente con el sonido.

³⁹ Prokoman. (2011, diciembre 22). *Billie holiday-strange fruit- HD*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Web007rzSOI>

⁴⁰ Es el momento de explosión donde se introduce un bajo intenso y rítmico, generalmente con un sonido “wobble” o “vocal”, junto a un ritmo fuerte

La experiencia estética encarnada que se vive en un montaje quiasmático fue desarrollada a lo largo de la tesis, no solo para comprender cómo está conformado el sonido y cómo lo percibimos, sino también para mostrar que la experiencia estética influye de manera quiasmática y no dicotómica. Es decir, se propuso que la constitución del sujeto en el mundo y particularmente en el mundo del sonido, no es una reacción subjetiva frente a un objeto artístico externo, sino un acontecimiento vivido, donde el sujeto se transforma al entrar en relación con el fenómeno sonoro. Esta transformación no es resultado de una esencia inamovible, sino de un modo de ser-en-el-mundo que se realiza a través de la experiencia. Se propone una forma de manifestación del ser en el entrecruzamiento sensible del sujeto y el sonido. Esta relación quedó evidenciada al analizar cómo ambos se relacionan mutuamente y se expresan en un flujo temporal, espacial, móvil y afectivo, que no puede separarse de la vivencia corporal, a partir de la categoría del quiasmo. Este entrecruzamiento no es accesorio, sino constitutivo: es en el devenir del contacto sonoro y el sujeto que se constituyen y se reconstruyen en el mundo. Por ello, se sostiene que la experiencia estética es un acontecimiento que se vive y se transforma, siempre desde una base que la sostiene para poder vivirla y a la vez comprender la totalidad del fenómeno sonoro.

Esta perspectiva ha permitido comprender que la experiencia estética no opera bajo una lógica dicotómica como si existieran, por un lado, un sujeto pasivo y, por otro, un objeto sonoro independiente, sino que se constituye desde un quiasmo vivo, donde el sujeto y el sonido se afectan, se modelan y se transforman mutuamente. Sin embargo, este proceso de transformación no significa la disolución total de sus estructuras constitutivas. Así como el sonido puede reinventarse en diferentes estilos, culturas o formas sin perder los elementos básicos que lo hacen reconocible, el tiempo, la duración, la espacialidad, su expresión en el movimiento y los afectos. Ante estos, el oyente puede ser afectado, puede reconstruirse, adaptarse y abrirse a nuevas formas de sensibilidad, pero el sujeto nunca puede desprenderse de su condición corporal, de su estar-en-el-tiempo, de su inscripción espacial y de su vivencia afectiva. Su percepción ocurre siempre desde una conciencia que retiene, aprehende y anticipa en un presente vivido expresado en el movimiento- espacio y afectos. Esta estructura no es opcional ni añadida, sino que forma parte constitutiva del modo en que el sujeto accede al mundo y, por tanto, también al sonido.

Además, este trabajo al tratar la experiencia estética del sonido desde la conciencia encarnada muestra también, una comprensión del ser como proceso relacional y dinámico, donde tanto el sujeto como el fenómeno sonoro se co-constituyen desde una base común: el cuerpo que escucha, el tiempo que fluye, el espacio que se habita, y el afecto que transforma al estar ambos en una misma configuración que les permite dialogar y modificarse mutuamente en ese entrecruzamiento sin poder desprenderse de su raíz.

En conclusión, de este trabajo he reflexionado sobre la manera en que el efecto sonoro influye en la conciencia encarnada del oyente desde una estructura fenomenológica que he denominado quiasmo. Esta influencia no se da de forma unidireccional, sino como un entramado recíproco, donde tanto el sujeto como el objeto sonoro se reconfiguran mutuamente a través del tiempo, el espacio, el movimiento y los afectos. A lo largo de la tesis opté por abordar cada uno de estos elementos no como partes aisladas, sino como estructuras interdependientes. No hubiera sido posible comprender la experiencia estética centrándome en un solo aspecto, ya que la conciencia encarnada vive la música desde un entrecruzamiento simultáneo de dimensiones. Así, se configura una forma particular de habitar la obra, en la que el sujeto no solo percibe la música, sino que se reconstruye en ella.

Lo interesante de este fenómeno es que, dentro del arte musical, nos adaptamos constantemente a sus transformaciones, aunque no todas nos resulten familiares o agradables porque algunas de estas transformaciones pueden causar resistencia, al no alinearse con las narrativas culturales o estéticas a las que ya estamos habituados. Sin embargo, más allá del gusto o la preferencia individual, es importante reconocer que toda forma sonora tiene el potencial de generar una experiencia estética, siempre que el sujeto esté dispuesto a reconfigurarse en su escucha. Esto no significa que todas las obras gusten o conmuevan por igual, pero sí que todas portan una posibilidad de experiencia estética para alguien, en algún contexto. En este sentido, lo que define esta experiencia no es solo la obra en sí, sino la disposición del sujeto a dejarse afectar y transformarse. Por eso, este trabajo buscó en parte demostrar que cada nuevo paradigma sonoro por más distante que parezca es también un quiasmo, un entrecruzamiento donde se generan nuevas experiencias estéticas sin anular lo ya establecido que conforma el sonido y al oyente en su interacción.

Por tanto, se evidenció que el sonido, incluso en su innovación, mantiene una materia prima común: la estructura temporal, el movimiento, la espacialidad y los afectos. Estos elementos constituyen la base sensible que posibilita la comunicación estética y el reconocimiento perceptivo, al estar inscritos en la conciencia encarnada del sujeto. Esta permanencia no niega la transformación musical, sino que la sostiene: es precisamente esta base compartida la que permite que, a pesar de las diferencias culturales o estilísticas, el oyente pueda reconfigurar su percepción y abrirse a nuevas experiencias estéticas. Así, cada innovación musical no rompe con el lenguaje del sonido vivido, sino que propone una nueva forma de habitarlo, de percibirlo y de compartirlo desde nuestras diferencias, sin dejar de estar anclados en una sensibilidad común construida en el quiasmo.

Finalmente, otro aporte significativo a resaltar es haber trabajado la categoría del quiasmo del filósofo Theodoro Ramírez, más que una categoría conceptual, es un esquema filosófico de sentido. Lejos de ser una herramienta teórica aislada, el quiasmo permite pensar cómo la experiencia estética rompe con las dicotomías tradicionales sujeto/objeto, razón/afecto, tiempo/espacio para dar lugar a una comprensión dinámica de la existencia en el entrecruzamiento entre el sonido y el oyente. Los autores Merleau-Ponty y Edmund Husserl, se ha abordaron en un sentido del quiasmo y no solo como figuras que designa una síntesis de aportes importante, sino que se trabajaron desde una interacción quiasmática y recíproca para dar cuenta de cómo influye el efecto sonoro en la conciencia encarnada en una vivencia estética del quiasmo.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

- Husserl, E. (2002). “*Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*”. Trotta. <https://archive.org/details/husserl-edmund.-lecciones-de-fenomenologia-de-la-conciencia-interna-del-tiempo-ocr-2002/page/n5/mode/2up>
- Merleau-Ponty, M. (1993). “*Fenomenología de la percepción*”. Planeta-Agostini. Buenos aires. Recuperado de https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Ediciones Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (2015). *La prosa del mundo*. Editorial: Trotta. Madrid.
- Ramírez. T. (2013) *La filosofía del quiasmo Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. Editorial: Fondo de cultura económica

Fuentes sonoras

- Avila-Topic, T.(s/f). *Yo Tambien Tengo un Guayabo*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0UEwgjItX1k>
- Barte, J. L. (2013, junio 26). *Jose Luis Barte El Triste Jose Jose Jazz Tribute*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PBa-1FQFeYA>
- Canal de Alex Campos. (2025). *El Triste - Géneros Jazz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nwx9Llc7A-4>
- De las Esferas. (2013, octubre 6). · *Beethoven · Sinfonía n.º 5 en Do menor, Op. 67 · Completa* ·. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eeUwg1orz3U>
- Eliane Elias. (3 de agosto de 2013). *Eliane Elias - El triste* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=b1cbgrcBrY0>
- Evz (2009, octubre 15). *Aphex Twin - Window Licker*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FATTzbm78cc>

- Kuti, F. (2016, septiembre 15). *Fela Kuti - Confusion*. [Video] YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=x_D-Hh0hglk
- Khatia Buniatishvili. (2011, septiembre 16). *Liszt - Sonata in B Minor (Khatia Buniatishvili)* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=GfgBORsUhW4>
- Liszt, F. (s.f.). *Sonata in B minor* [Partitura para piano]. Cantorion.
<https://es.cantorion.org/music/1633/Sonata-in-B-minor/downloaded>
- MinimalEffort . (2019, Julio 29). *Steve Reich - music for 18 musicians - live in Paris 1976*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=R36S3Kldj80>
- Metallica. (2018, noviembre 10). *Blackened (Remastered)* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=nUZVXtDVrc0>
- Orchestres de Radio France. (2020, Abril. 14). *Steve Reich: Clapping Music, par les percussionnistes des Orchestres de Radio France* [Vidéo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=5HOvMIEBKTE> YouTube
- Play, G. (2017, mayo 24). *Caballo Viejo Simón Diaz (Letra) HD*. [Video] YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=as2iGDFoi8A>
- Pantoja-Topic, J. (2022, octubre 28). *Campesino hasta la cache*. [Video] YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=K_AXFTzF_I4
- Selena. (2020, Abril 3). *Selena - Bidi Bidi Bom Bom (Live From Astrodome)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qPkNVMtMXyc>
- Party Time..K (2022, enero 6). *Frankie Ruiz - Tu Con El (Versión Karaoke)*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mGkk2OvJ-fA>
- Producciones, M. (2015, diciembre 30). *Mory Kante Yeke Yeke*. [Video] YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=bJNiMNUSrW8>
- Prokoman. (2011, diciembre 22). *Billie holiday-strange fruit- HD*. [Video] YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Web007rzSOI>

Fuentes secundarias

- Agnes Savill. (1958). "Physical Effects of Music. *Music & Letters*, 39(1)", pp.16–28.
<http://www.jstor.org/stable/730360>
- Ahrend, Thomas. (2018). Alexander Rehding / Susannah Clark (Hg.), *Music in Time. Phenomenology, Perception, Performance. Essays in Honor of Christopher F. Hasty*. Cambridge (MA): Harvard University Press 2016. 15. 239-242. 10.31751/982.
- Artehistoria.online. (s/f). *Musica minimalista*.
<https://artehistoria.online/minimalismo/musica-minimalista/>
- Bischin, M.-R. (2023). [Co]existence as intersensoriality in the symphonies of Havasi Balázs. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. pp. 69–86.
https://www.researchgate.net/publication/373058346_Coexistence_as_Intersensoriality_in_the_Symphonies_of_Havasi_Balazs
- Bischin, Maria-Roxana. (2019). The Piano's Sound Apperception in Havasi Balázs's Compositions, with Some Remarks from Alfred Whitehead and Theodore Ziolkowski. *Sæculum*. 47. 137-148. 10.2478/saec-2019-0013.
- Blacking, J (2006). "¿Hay música en el hombre?". Editorial: Alianza. Sacado de:
<https://es.scribd.com/document/551563608/Hay-Musica-en-El-Hombre-John-Blacking>
- Bloch, E. (1985). *Essays on the Philosophy of Music* (P. Palmer, Trans.). Cambridge University Press.
- Camacho, A-(2022) "La experiencia musical desde la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty" Universidad Javeriana.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/61618>
- Clark, S., & Rehding, A. (2020). *Music in time: Phenomenology, perception, performance*. Harvard University Department of Music.
<https://www.hup.harvard.edu/books/9780964031777>
- Davies, S. (2011). *Musical Understandings: And Other Essays on the Philosophy of Music*. Reino Unido: OUP Oxford.

- Deleuze, G. (1983). "Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento". Paidós. Buenos Aires
https://monoskop.org/images/b/b3/Deleuze_Gilles_Estudios_sobre_cine_1_La_imagen-movimiento.pdf
- Dufrenne, M. (1982) *Fenomenología de la experiencia estética*. Universidad de Valencia. https://www.academia.edu/83043050/Mikel_Dufrenne_Fenomenologia_De_la_Experiencia_Estetica_VOLUMEN_01
- García, M. (2016). El concepto de Lebenswelt en Husserl. Universidad de Granada.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8847533>
- Glover, Richard & Harrison, Bryn (2013). Phenomenology and temporality in the composition of experimental minimal music. University of Huddersfield Repository.
- Kosilova, Elena. (2024). Phenomenological Analysis Of Musical Meaning On The Material Of Rock Music. *Studies In Phenomenology*. 13. Pp. 571-586. DOI:10.21638/2226-5260-2024-13-2-571-586
- Lloyd, Dan. (2013). The music of consciousness: Can musical form harmonize phenomenology and the brain?. *Constructivist Foundations*. 8. 324-331.
- López Sáenz, M. C. (2015). La expresión creadora del sentido de la experiencia. *Co-Herencia*, 12(23), 43–70. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.23.2>
- López-Sáenz M. C. (2018). Fenomenología de la danza: M. Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 467-481. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57686>
- Mackey, N. (1987). Sound and Sentiment, Sound and Symbol. *Callaloo*, 30, 29–54. <https://doi.org/10.2307/2930634>
- Malcom, B. (1985). "*Music and the Emotions The Philosophical Theories*". Editorial: Routledge. London New York.
- Mazzoni, Augusto (1995). Fenomenologia, coscienza Del tempo E analisi musicale. *Axiomathes* 6 (2):227-249.

Michel de la Selva, A. L. (2019). *Fenomenología, tiempo y música*. Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Estudiantes de Filosofía.

Yapova, K. (2020). *Music as a modus of accomplishing epochē: Four theses on musical phenomenology*. Philosophy Study, pp, 755-762

<https://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/5feac08ce968e.pdf>