



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE FILOSOFÍA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA  
CULTURA

**Umbrales de sentido musical:  
reflexiones en torno al ruido**

TESIS

Para obtener el grado de  
Maestro en Filosofía de la Cultura

Presenta:

Jonathan Sibraim Macotela Aldrete

Director de tesis:

Dr. Eduardo González Di Pierro

Comité revisor:

Dr. José Alfonso Villa Sánchez

Dr. Oliver Kozlarek

Morelia, Michoacán. Agosto, 2023

*A la memoria de  
Irepan Rojas Próspero,  
músico, filósofo,  
explorador del sonido.*

## Agradecimientos

Por una parte, una loable costumbre, decía un poeta, quiere que el autor declare los nombres de aquellos a quienes debe especial reconocimiento. Por otra parte, como ha dicho en algún momento la escritora Cristina Rivera Garza, escribir no es en realidad un acto solitario, sino una práctica de comunalidad: algo que se hace con y a partir del contacto con otros, “justo en el horizonte de esa mutua pertenencia al lenguaje que nos vuelve a veces, con suerte, parte de un estar-en-común que es crítico y festivo. Aquí también, pues, su devoción. Aquí su tiempo. Y el nuestro”\*. Por ello, ¿cómo presentar un trabajo que ha implicado tantos momentos y tantos contactos humanos sin dedicar al menos unas pocas palabras para agradecer? Permítaseme entonces agradecer:

Gracias a Paloma Gamiño. Su afecto y su paciencia han sido el apoyo más inmediato y constante a lo largo de los años; su disposición a escuchar mis ideas ha contribuido siempre a dar forma a las intuiciones, a dar nombre a las cosas, a esclarecer sentido. Gracias a Emilia Macotela, mi hija, cuya pura aparición en el mundo ha ampliado y enriquecido de maneras infinita, extraordinaria, hermosa, el horizonte del sentido, y con ello, mi deseo de pensar y escribir. A Fernando Macotela y Eva Aldrete, por ser como árboles que dan sombra y manantiales en medio de los desiertos, siempre. Gracias al doctor Jenaro Gamiño Moreno, por su permanente generosidad, por su constante palabra de apoyo; a la señora Marcela Juárez, por su gentileza, y sus infatigables palabras de aliento. A Itzia Gamiño y Mauricio Urquiza, con quienes he compartido no solo amistad y familia, sino las vicisitudes de la vida académica y docente, y en quienes siempre he encontrado empatía y apoyo, diálogo e ideas. A mi familia extendida Pavel Gamiño, Sandra Solís, Constanza Gamiño, Tania Gamiño, Pedro Gutiérrez, Tania Gutiérrez, Quetzal Gamiño, Maura Urquiza y Emma Urquiza; su presencia en mi vida ha alimentado las ideas y no pocos momentos de estas páginas.

Gracias a Irepan Rojas, Rogelio Vargas, Juan Carlos Cortés, compañeros musicales de los últimos quince años con quienes he compartido escenarios en varias

---

\* Rivera Garza, Cristina (2021) *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Bilbao: Consoni.

partes del país, infinidad de horas de ensayo, horas de grabación, planeación de proyectos, gestión de espacios, y en fin, amistad y una parte intensa y significativa de mi vida. Mis intuiciones, saberes y sentires sobre el jazz, sobre la improvisación libre, sobre la escucha, tienen sus raíces con ellos en este quehacer musical. Agradezco también a mis otros compañeros musicales, Luis Álvarez, Rocío Morelos, Jesús Loredó, Jorge Cortés, Alfredo Rocha, Efraín Solís, Arturo Luna y Max Jiménez, por seguir alimentando mi curiosidad, y seguir abriendo pasajes para la perplejidad.

Agradezco a mi asesor, el doctor Eduardo González Di Pierro, por su infinita paciencia, su permanente apoyo, su amable dirección, su disponibilidad, su tiempo, las enseñanzas en sus clases de Temas de Fenomenología y de Estética; mi gratitud por aceptar mi trabajo a pesar de todos los aplazamientos. Tengo sentidos agradecimientos también para con mi comité revisor, el doctor Oliver Kozlarek y el doctor Alfonso Villa Sánchez, gracias por su disposición y paciencia, gracias por sus comentarios desde el inicio, durante los coloquios del programa de Maestría en Filosofía de la Cultura; sin su apoyo este trabajo no habría sido posible. Gracias al doctor Jeffrey McCurry, director del Simon Silverman Phenomenology Center, en la Duquesne University en Pittsburgh, Pensilvania; agradezco su extraordinaria amabilidad, y su atención para con mis solicitudes; su gestión posibilitó mi estancia de tres meses en el Centro. En la biblioteca del Simon Silverman Phenomenology Center pude hacerme de un panorama amplio sobre la fenomenología de la música, hecho que me ayudó a tomar decisiones temáticas y a definir el camino de mi propia investigación. Así mismo, el estudio de las *Meditaciones cartesianas*, la lectura de textos de Alfred Schütz, Don Ihde, Judith Lochhead, y la escritura del capítulo uno de la presente tesis, son resultado del trabajo de estos meses en el Centro. Gracias también al doctor Paul Zipfel, magnífico anfitrión y compañero de diálogos durante mi estancia en el centro, con quien me siento en deuda por las palabras de apoyo; su entusiasmo por la obra de Husserl fue y es inspirador. Gracias a Jorge y Paty Cruz, Scott y Lety Hamlin, Betsy Vázquez-Cruz y Adrián Vázquez, amorosos anfitriones en Michigan, en donde pude dedicarme concentradamente durante algunos días del 2016 a la lectura de Husserl.

Mi gratitud al doctor Adán Pando Moreno, quien desde hace ya más de dos décadas anima mis reflexiones y apoya mis intereses teóricos, y quien en varias ocasiones

me aconsejó sobre algunas cuestiones metodológicas del trabajo; con estas líneas aprovecho para mostrarle mi aprecio por su amistad. A Jorge Alba, amigo y compositor, con quien he dialogado más de una vez las ideas de este trabajo, y con quien se encuentra pendiente la posibilidad de traducir a creación, sonido y música algunas de las cosas dichas aquí; la última parte de esta tesis no podría haberse logrado sin su apoyo. A Viviana Ramírez Trejo, por su complicidad en la investigación del sonido y en el estudio de la fenomenología estética de Mikel Dufrenne; sirvan estas líneas para atestiguar su relación con este trabajo, pero para agradecer su amistad también. Así mismo, gracias a mis otros dos amigos, compañeros cercanos del programa de Maestría en Filosofía de la Cultura, y luego amigos de la vida, Fernando Alberto González Mejía y Dayrell González Alquicira, con quienes en más de una ocasión he compartido inquietudes que directa o indirectamente han alimentado este trabajo. A César Arceo y Sofía Cortez, con quienes me unen amistad e intereses creativos, musicales y filosóficos; las páginas de esta tesis se han beneficiado y nutrido de nuestros intercambios sobre sonido, ruido, semiótica, estética y fenomenología. Agradecimientos especiales al maestro Luis Jaime Cortez, cuyo interés por el estado de este trabajo, y sus comentarios en torno a temas de filosofía musical, han sido siempre un aliciente para la reflexión. A la doctora Alejandra Olvera Rabadán, de la Facultad Popular de Bellas Artes, quien desde el quehacer y la reflexión dancística animó mi investigación sobre el sonido, el ritmo, y la música. A las y los estudiantes de la Licenciatura en Danza de la Facultad Popular de Bellas Artes, en especial para con quienes tuve la oportunidad de trabajar las materias de Audición y Apreciación Musical, y de Rítmica Sonora y Corporal entre el 2018 y el 2020; la preparación de los cursos me permitió profundizar en las ideas contenidas en esta tesis. Gracias también a Juan Sebastián Lach, quien desde el principio de esta investigación ha contribuido con sugerencias, comentarios y bibliografía; a Iván Naranjo, a quien debo también consejos, recomendaciones, y bibliografía que ha nutrido las páginas de este escrito; a Wilfrido Terrazas, por sus generosas sugerencias y palabras de ánimo a la distancia; gracias a Alberto García y al profesor Antonio Zirión, quienes a través del Seminario de Fenomenología Trascendental, realizado en el Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” de la UMSNH, contribuyeron a esclarecerme algunos temas de la filosofía husserliana.

**Resumen:**

En este trabajo propongo al ruido como un tipo de producción sonora que tiene como característica principal la de contravenir valores comunes de lo musical tales como ritmo, altura, timbre y estructura. Tras esta identificación sitúo la cuestión como una problemática relativa al sentido (*Sinn*) en el contexto de la doctrina de la intencionalidad husserliana: mientras la música requiere una escucha de significaciones para tener sentido, el ruido requiere de una escucha estética. Tras estas definiciones, llevo a cabo una descripción de un obra que cumple las características del ruido, y con ello subrayo la riqueza de sentido fuera de las significaciones musicales. Finalmente, a partir de la distinción entre objeto estético y objeto natural hecha por Mikel Dufrenne, especulo sobre la posibilidad de considerar al ruido como un tipo de manifestación de la Naturaleza en medio de la Cultura.

**Palabras clave:**

ruido, música, sentido, significación, fenomenología

**Abstract:**

In this work, I present the idea of noise (not to be mistaken with the genre) as a type of sound product that has as its main feature the transgression of common values related to music, such as rhythm, pitch, timbre, and structure. Then I argue that the problem between music and noise can be pictured as one related to a wrong interpretation of the concept of sense (*Sinn*) with Husserl's doctrine of intentionality in the background. While music acquires sense as meaning achieved in the correlation between signs, values, and codes; noise attains its sense through aesthetical listening. After this, I propose a description of a piece of noise to attest to the fullness and richness of sense ingrained in it. Finally, starting from the distinction between the aesthetic object and the natural object made by Mikel Dufrenne, I speculate about noise as a sort of embodiment of Nature amid of Culture.

**Key words:**

noise, music, sense, meaning, phenomenology

# Índice

Introducción	1
¿Qué es el ruido?	2
Ruido versus música	5
Ruido y música como fenómenos	6
Una hipótesis	6
Sobre el contenido de los capítulos	7
Capítulo 1. El sentido	10
1.1. ¿Sentido es significado?	10
1.2. Obra de arte y objeto estético	12
1.3. Del pensar a lo pensado	14
1.4. Significado y sentido	17
1.5. Definición de sentido	19
1.6. Conclusión. Música y sentido	22
Capítulo 2. Lo familiar y lo extraño	25
2.1. Ejemplaridad musical	25
2.2. Cuatro aspectos de la familiaridad	29
2.3. Definición de familiaridad	37
2.4. Función referencial, función poética, y familiaridad	39
2.5. Lo extraño (o la música no familiar)	42
2.6. Conclusión. La música significa, el ruido no	48
Capítulo 3. Contra la música	52
3.1. John Cage y la crítica al valor musical	52
3.2. Roland Barthes, la escucha sin significante fijo	57
3.3. James Tenney, percibir la música	62
3.4. Conclusión. Ruido y sentido	65

Capítulo 4. Apuntes sobre un caso de ruido	68
4.1. <i>Theme libre</i>	69
4.2. Descripción inicial	70
4.3. Superficie sonora	79
4.4. Sobre las capas o planos de sonido	80
4.5. Superficie sonora de <i>Theme Libre</i>	83
4.6. Melodía como momento-unidad	85
4.7. Conclusión. Escucha oblicua, significancia y experiencia estética	90
Capítulo 5. Ruido y experiencia estética. Sentido como percepción estética	92
5.1. La experiencia estética	92
5.2. La percepción estética y el sentido de lo sensible	94
5.3. El objeto estético	97
5.4. Forma	98
5.5. Ruido y naturaleza	101
Consideraciones finales	106
Bibliografía	111

Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestros oídos, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. Mientras que el sonido, ajeno a la vida, siempre musical, cosa en sí, elemento ocasional no necesario, se ha transformado ya para nuestros oídos en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido, el ruido en cambio, al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas.

Luigi Russolo, *El arte del ruido*

Indeed, to stubbornly conditioned ears, anything new in music has always been called noise. But after all what is music but organized noises? And a composer, like all artists, is an organizer of disparate elements. Subjectively, *noise* is any sound one doesn't like.

Edgar Varèse, *The Liberation of Sound*

No doubt there is a threshold in all matters, but once through the door —no need to stand there as though transfixed— the rules disappear.

John Cage, "*Rythm Etc.*"

Escucha, pues, y presta atento oído,  
no al concertado son, sino al rüido

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, c. XIV

## Introducción

En el libro más famoso de Herman Melville<sup>1</sup> se lee lo siguiente:

Pero lo que más intrigaba y confundía era una larga, ágil, portentosa, masa negra de algo misterioso que revoloteaba en el centro del cuadro, sobre tres líneas verticales azules y difusas, que flotaban en un fermento sin nombre. Era, en verdad, un cuadro viscoso, encenagado, pantanoso, capaz de enloquecer a un hombre que no tuviera los nervios bien firmes. Y sin embargo había en él una especie de indefinida, semilograda, inimaginable sublimidad que inmovilizaba al espectador, el cual, involuntariamente, se juraba a sí mismo no cejar hasta descubrir qué significa ese cuadro portentoso.

Se trata de la voz de Ismael, el narrador de *Moby Dick*, que nos cuenta sus impresiones al llegar a su lugar de alojamiento al comienzo de la novela. En ese lugar, sobre una de las paredes, un óleo llama su atención, se trata de un cuadro inquietante porque parece *no mostrar* nada y aún así comunicar un mensaje funesto que está en sospechosa consonancia con la noche, el pueblo, las calles, las casas, y el mismo alojamiento. ¿Qué es ese misterio que revolotea en el centro del cuadro? Ismael recurre a una rica adjetivación pero aún así su lenguaje parece ineficaz, por decir lo menos; sus adjetivos describen más la experiencia subjetiva del espectador ante el objeto que el objeto mismo. El objeto se desliza por entre la retícula del lenguaje. Palabras como “masa negra”, “centro del cuadro”, “líneas verticales azules”, dicen algo, pero no dicen al objeto. ¿Qué es eso que el narrador está viendo? El cuadro es “viscoso, encenagado, pantanoso”, pero su imagen continua siendo elusiva. Unas líneas antes el narrador anuncia algo absolutamente congruente sobre este cuadro, dice: “sólo después de un estudio muy atento, una serie de visitas sistemáticas y una cuidadosa indagación podía uno llegar a comprender vagamente su significado”.

Qué es toda esto que le sucede a Ismael sino lo mismo que nos ocurre cuando escuchamos una grabación de Cecyl Taylor, o piezas de Cage o Stockhausen. El cuadro

---

<sup>1</sup> *Moby Dick*, capítulo III. Traducción de Enrique Pezzoni.

de la narración, y cierta música, nos ayudan a recordar que parece haber cosas de las cuales es imposible decir algo. Hace pensar si ciertas experiencias se encuentran irremediabilmente condenadas a la incomunicabilidad. Pues bien, este trabajo aborda un caso relativo a estas cuestiones: el tema de la posibilidad de sentido en el ruido. Así, podría decirse que el objetivo general de esta tesis es reflexionar sobre el problema del sentido en obras que se encuentran en la zona limítrofe de lo musical y lo no-musical, a partir de la pregunta general, ¿qué significa o qué nos quiere decir esa música misteriosa que suena fuera de toda convención musical?

*¿Qué es ruido?*

No puede proponerse un trabajo de reflexión sobre el ruido sin considerarse que desde hace algunas décadas la palabra inglesa *noise* nombra una especie de género musical. Hablar de este género parece una buena manera de introducirnos en la reflexión.

En *Ruido y capitalismo* (2011), Ray Brassier hace el siguiente diagnóstico:

El *noise* [ruido] se ha convertido en el oportuno apodo de un variopinto conjunto de *prácticas sónicas*<sup>2</sup> —académicas, artísticas, contraculturales— con poco en común salvo el carácter recalcitrante respecto a las convenciones que rigen la música clásica y popular. El *noise* no sólo designa una tierra de nadie entre la investigación electro-acústica, la improvisación libre, el experimento *avant-garde* y el arte sonoro. Resulta más interesante que se refiera a las zonas anómalas de interferencia entre los géneros: entre el *post-punk* y el *free jazz*; entre la música concreta y el *folk*; entre la composición estocástica y el *art brut*.

Inmediatamente después de esta descripción, Brassier señala que

---

2 El subrayado no viene en el original.

(...) aunque se está utilizando para categorizar todas las formas de experimentación sónica que desafían ostensiblemente a la clasificación musicológica —sean paramusicales, antimusicales o postmusicales— el *noise* se ha convertido en una etiqueta genérica para todo lo que se considera que subvierte un género establecido. Es, al mismo tiempo, un subgénero específico de vanguardismo musical y una designación para aquello que rechaza ser subsumido por el género.

¿Qué es el *noise* entonces? ¿Una ilusión conceptual? ¿Una metáfora del drama de la contracultura que deviene, al final, cultura *mainstream*? Si se sigue lo planteado por Brassier, podría esquematizarse el problema del *noise* de la siguiente manera: 1) *Noise es un concepto operativo*: designa, de manera provisional, prácticas que producen obras sonoras que tienen como criterio oponerse a las convenciones musicales; y 2) *Noise es, sí, una etiqueta*: un género bajo el cual se se socializa y normaliza, se hace identificable, clasificable —y por lo tanto, producto de lo que podríamos llamar la industria cultural musical—, una práctica sonora que se ha situado como contraria a las convenciones de lo musical; y sería en este último sentido que podría hablarse de los “grupos de *noise*” o “bandas de *noise*” o “artistas del *noise*”, etcétera. Ambos caminos son sugerentes, por ejemplo, dentro de una investigación sobre los productos culturales, y sin duda poseen aspectos de interés para una reflexión filosófica; sin embargo, si los fragmentos citados interesan a este trabajo es porque ayudan a establecer el contexto de una investigación sobre los umbrales de lo musical, que puede plantearse también como una investigación sobre las obras sonoras que tienen problemas para ser designadas como música. El *noise* se nos presenta como un nombre posible para uno de estos umbrales.

Hay que considerar de nuevo la primera definición planteada por Brassier, aquella que describe un cierto ámbito de “prácticas sónicas”, ámbito discernible como heterogeneidad de expresiones cuyas semejanza a fin de cuentas existe y se encuentra en *el carácter recalitrante respecto de las convenciones que rigen la música “clásica”*<sup>3</sup> y

---

3 Con “música clásica” no me refiero a la música del periodo histórico conocido como el Clasicismo. Uso el término de manera genérica, tal como suele usarse en la opinión común, en los medios masivos, en las conversaciones casuales entre no especialistas, etcétera, que refieren una música tonal, usualmente instrumental, con instrumentos consolidados dentro del imaginario colectivo como

*popular*. Es decir, *noise* como aquellas prácticas que encuentran su punto de contacto en un obstinado rechazo a lo convencionalmente llamado música. Esto resulta un criterio sociológico útil para identificar un área de estudio y de análisis, pero me serviré de esta demarcación para avanzar hacia una reflexión un poco meno sociológica: esta tesis pretende responder a preguntas *sobre los productos* sonoros generados al interior de ese territorio de lo que podríamos llamar “música en contra de la música”. Una vez que se tiene identificado a los representantes del *noise*, lo que nos interesa es escucharlos. La división de Brassier tiene que ver con una identificación sociológica (ciertos artistas que se oponen a otros artistas), y si se quiere, una semiótica (confrontación entre códigos que se oponen). Pero ¿qué pasa si escuchamos las obras de quienes pueden ser identificados como *noise* bajo los criterios señalados? ¿Puede hablarse del *noise* como algo escuchado? En realidad, la cuestión es la siguiente: ¿qué escuchamos cuando escuchamos *noise*?

Dado que por *noise* se entiende una práctica, parece inadecuado recurrir a la misma palabra para nombrar las manifestaciones sonoras de dicha práctica, por lo cual en adelante no hablaré del *noise* sino del *ruido* para referirme a la materialidad sonora del *noise*. El *ruido* como la manifestación concreta, sensible, de antivalores musicales, la manifestación sonora del rechazo a lo musical. Esta decisión permite afinar la pregunta anterior y hacer varias más que antes no podrían haber sido planteadas significativamente: ¿Qué escuchamos cuando escuchamos el *ruido*? ¿Puede haber algo en el consumo, fruición, escucha del ruido que denote por sí mismo su cualidad de “antimusical? O quizá mejor, ¿de qué manera puede distinguirse el objeto de esta escucha del objeto que nos presenta la música convencional? ¿Qué sentido tiene el ruido? Este trabajo es un esfuerzo por contestar estas preguntas. En el fondo estas preguntas manifiestan también el interés por elucidar si las denominaciones de los productos de la cultura son sólo determinadas a partir de una serie de dinámicas sociales, o si además puede reconocerse en dichos productos un núcleo autónomo a partir del cual la sociedad y la cultura reaccionan, funcionan, interactúan; es decir, la posibilidad de poner en

---

referentes de alta cultura (especialmente violín y piano), y que suelen funcionar como aglutinante para reunir bajo un mismo título la obra de compositores tan lejanos en tiempo, forma y estilo como podrían ser, por ejemplo, Bach y Stravisky.

relación audición y estética, de ir de la pura percepción a su relevancia estética, de conectar fenomenología y sociología: una explicación fenomenológica de los objetos culturales con una comprensión sociológica de ellos.

### *Ruido versus música*

Otra manera de abrirse paso en este estudio es por contraste y comparación. El *ruido* es la manifestación material (sonora) de la contraposición de los valores musicales, y la *música* es la manifestación material (sonora) paradigmática de una serie de valores concretos respecto de lo sonoro, valores que podríamos llamar *lo musical*. Estas definiciones formales permiten eludir la tentación ideológica musical. Sin duda, la sociología ronda de nuevo el objeto de estudio porque hablamos de valores sostenidos y validados socialmente. Para evitar malos entendidos o acusaciones de ingenuidad, habría que decir que esta oposición es todo menos original. Durante buena parte de la historia de la música occidental se ha señalado con otros nombres, por ejemplo como consonancia y disonancia (*cf.* Tenney, 1988). Parece ser que de modo más o menos constante, una de las maneras de definir la música ha sido a partir de la misma metodología con la que ahora en este trabajo se trata de definir el ruido: a partir de los sonidos indeseables. Esto trae a la memoria a Jacques Attali (1995, p. 48) cuando dice:

La música aparece, a mi juicio, a través de los mitos como una afirmación de que la sociedad es posible. Y eso es lo esencial. Su orden simula el orden social, y sus disonancias expresan las marginalidades. El código de la música simula las reglas admitidas en la sociedad. De ahí la importancia del debate [...] concerniente a la existencia de un código musical natural y de una armonía objetiva, científica y universal. Si semejante código existiera en realidad, podríamos deducir de ello la existencia de un orden natural en política y de un equilibrio general en economía.

¿Puede haber un orden natural en política y un equilibrio general en economía? Ese debate no corresponde a este trabajo, pero las reflexiones de Attali ayudan a considerar la relevancia de la cuestión sobre la música en términos no puramente estéticos o artísticos.

### *Ruido y música como fenómenos*

Sin embargo, en lo que concierne a esta tesis no sería satisfactorio fijar la meta final en una pura comparación entre oposiciones, o en una descripción estructural —en tono más bien musicológico—: del ruido por un lado y de la música por el otro. Hasta ahora estas oposiciones permiten definir a los productos sonoros sólo desde afuera, sociológica o semiológicamente, pero la materialidad del sonido queda excluida del análisis. Para un análisis sobre el sonido escuchado (la materialidad de lo escuchado), sea este ruido o música, conviene una aproximación fenomenológica. Hay varias cuestiones que atender al respecto, pero parece necesario comenzar por establecer la noción central de *sentido*. En el primer capítulo de este trabajo se abordará con mayor cuidado esta cuestión, sin embargo adelantaré que la noción de sentido se plantea como el efecto de la relación entre sujeto y objeto, que ya desde la fenomenología husserliana ha sido llamada la *intencionalidad*. La intencionalidad sería el sustrato de una *estructura general del sentido*, y las distintas relaciones específicas que se establecen entre la subjetividad y los objetos del mundo (en suma, las distintas intencionalidades), propiciadores de efectos de sentido distintos. Desde esta perspectiva podrá comprenderse a la música y el ruido no sólo ya como cosas opuestas, sino como especies de objetos susceptibles de ser vividos bajo distintas intencionalidades. Se verá que pensar la música y el ruido desde esta perspectiva los coloca en un ámbito de fronteras más difusas, de modo que luego de este recorrido ya no será tan simple distinguir entre una y otro.

### *Una hipótesis*

De entre la posibilidades de sentido, este trabajo argumentará sobre dos en particular: *significación y experiencia estética*. Esta distinción entre dos tipos de sentidos permite algunas conjeturas, por ejemplo, (1) que ruido y música parecen compartir la posibilidad del sentido significativo y del sentido estético, pero que a su vez, (2) ambos casos parecen distinguirse uno de otro por el hecho de que (2a) en la música la experiencia estética podría *ser no necesaria* para una consolidación del sentido como significación, mientras que, al contrario, (2b) con el ruido la experiencia estética parece ser indispensable, necesaria para la consolidación de cualquier posible o eventual significación; en otras palabras: que con la música el significado puede ocurrir sin la experiencia estética, mientras que con el ruido no puede haber significación sin una experiencia estética que preceda. En estas conjeturas se encuentra la hipótesis del presente trabajo, que puede enunciarse de la siguiente manera: *el sentido del ruido no se explica en los términos de la significación sino de la experiencia estética*. A partir de lo cual, una de las conclusiones preliminares sería que *se puede escuchar música sin percepción estética*.

### *Sobre el contenido de los capítulos*

Este trabajo está organizado en cinco partes, en la primera se muestra el marco teórico fenomenológico a partir del cual se considera la intencionalidad y se propone la noción de sentido como efecto de esta relación entre sujeto y objeto. Algunas de estas cuestiones ya se han esbozado líneas arriba. Se trata de establecer de inicio que hay una diferencia necesaria entre significado y sentido, pues una y otra noción refieren a hechos distintos de la experiencia. En este capítulo se enuncia un argumento muy sencillo pero indispensable para la reflexión sobre los umbrales entre música y ruido: el objeto estético y la obra de arte suponen el mismo *noema* bajo *noesis* distintas. Este argumento se retoma de la *Fenomenología de la experiencia estética* de Mikel Dufrenne.

En la segunda parte se aborda el tema de la significación entendida como un tipo de sentido. Se explora el fenómeno musical como se presenta en una escucha más o

menos casual y preteórica, y se indaga sobre los elementos y estructuras que posibilitan su fruición o consumo. Aquí se propone la noción la *familiaridad* como uno de los síntomas de lo musical en tanto producto aceptado socialmente. Se habla de las conexiones que hay entre la familiaridad y una función referencial y la correlación entre la consolidación de la familiaridad musical y la pérdida de la función poética de la obra musical. Finalmente se propone la noción de *lo extraño* como oposición de lo familiar, y a partir de aquí, el texto volverá sobre la pista del ruido.

La tercera parte es un capítulo de transición entre la noción de sentido como significación, relativa al consumo habitual de la música; y la noción de sentido como experiencia estética, relativa a la escucha del ruido. A partir de ideas de dos compositores contemporáneos —John Cage y James Tenney—, y un semiólogo —Roland Barthes—, se hace crítica a la concepción de la música en términos de la significación: se revela una cierta ideología de lo musical, se reconoce la existencia de diferentes tipos de escucha, se retoma la invitación a una teoría de la *percepción* armónica. Dichas ideas, se puede decir, se articulan como reivindicaciones del ruido.

En la cuarta parte se lleva a cabo una descripción más o menos detallada, aunque no exhaustiva, de una pieza que cumple con la definición de ruido. Se muestran las dificultades implícitas en un análisis que procura evitar los códigos musicales habituales como criterios para nombrar y definir la experiencia. La descripción, que persiste en la percepción estética, va descubriendo peculiaridades de la pieza. Este ejercicio, me parece, ayuda a mostrar la riqueza de la experiencia estética, y el potencial de otros sentidos latentes en una escucha despejada del aparato descriptivo que es puramente musicológico.

La quinta y última sección constituye una reflexión sobre la naturaleza de la experiencia estética, ya entendida como una manera de ocurrir el sentido que es distinta a la significación. Se retoma el trabajo de Mikel Dufrenne, ya anunciado en el capítulo 1 y en el capítulo 4, y se expone su definición de objeto estético, el papel de lo sensible, la noción de forma como aspecto fundamental suyo. Al fina, se propone una definición del

ruido como un tipo de objeto estético particular en tanto caso de manifestación de lo que podría llamarse la “cosa natural”.

# Capítulo 1

## El sentido

Comenzaré contradiciendo una afirmación común y bastante generalizada: *el ruido no es un sinsentido*. Por el contrario es un fenómeno en el que, por lo menos, se hace posible una manera muy específica de *sentido*, el de la experiencia estética. Evidentemente, para poder afirmar esto se impone la necesidad de esclarecer lo que se entiende por *sentido*. Una vez aclarado el término como se le usa aquí, éste ayudará a pensar mejor el ruido por sí mismo, y también en su relación frente a la música, y contribuirá a la reflexión sobre la experiencia de la escucha en general en tanto que, como se verá, el acontecimiento de la experiencia estética puede concebirse como punto de arranque para el surgimiento de diversos sentidos que atraviesan nuestras experiencias sonoras, sean llamadas musicales o no.

### 1.1 ¿Sentido es significado?

En principio —pero sólo en principio— el problema del sentido del ruido no puede abordarse de la misma manera que el problema del sentido musical. Antes son necesarias una serie de delimitaciones conceptuales: habrá que identificar nociones habituales y genéricas comunes en la socialización de lo que llamamos la música, algo que podríamos llamar los *endoxa* musicales; habrá que identificarlas para hacer crítica de ellos. Por ejemplo, habrá de rechazarse la idea de que el sentido de lo musical se entienda como sinónimo de significación; significación y sentido no pueden ser considerada la misma cosa. Así mismo, habrá de cuestionarse aquello que se sigue de la idea anterior, a saber, el juicio que declara la insignificancia del ruido como evidencia de su falta de sentido<sup>4</sup>.

---

4 Si por significación de lo musical se entiende la articulación intelectual de un código que pone en relación ciertos valores para ciertas manifestaciones sensibles y estructurales del sonido (métrica, armonía, timbre, forma), entonces el ruido, que carece de aspectos pertinentes a un código, resulta evidentemente insignificante y por lo tanto un puro estímulo sensible, a menos que se considere como signo de lo caótico, o de lo sin sentido.

Estos *endoxa* parecen ofrecer una vía rápida para zanjar el problema de los límites de la música, es decir, para resolver la polémica de qué puede considerarse música y qué no. Asumir al sentido como sinónimo de la significación conduce a una descalificación palmaria del ruido, lo cual no sólo no beneficia cualquier intento de comprensión del fenómeno sino que además estorbar para su articulación dentro de algún esquema teórico que resulte fértil en explicaciones. Por otro lado, la asunción de equivalencia de sentido como significación contribuye también a la descalificación del ruido como cosa digna dentro del reino de las artes, o con algún valor “estético”.

Si sentido es significación entonces una crítica musical identificada en estos términos nunca podrá *escuchar* el ruido. La identificación del significado con el sentido convierte a toda crítica en una actividad que traslada el juicio de las obras a un lugar fuera de las obras. Esta sinonimia entre sentido y significado contribuye a una clausura de la experiencia. Una crítica musical que no puede distinguir la diferencia entre significado y sentido tendrá muchos problemas para acceder a lo que puede llamarse experiencia estética (entendida como experiencia superior o incluso espiritual de fruición) de cualquier obra, incluidas aquellas que ya han sido validadas, aceptada, socializada, considerada como obras musicales “clásicas”, “intemporales”, “universales”.

Parecerá extraño decirlo aquí, pero en este tipo de circunstancias, de callejones sin salida, se nos muestra la pertinencia de la filosofía: ante conceptos problemáticos, y no habiendo un terreno disciplinar específico, o no habiendo un corpus técnico de herramientas suficientemente útiles para analizar, explicar, comprender una porción de la realidad, la filosofía puede proponerse como hilo de Ariadna para salir del laberinto.

Pero ¿si sentido no es igual a significación entonces qué es? El sentido tendría que entenderse de una manera menos restrictiva, sí más inclusiva —si se permite la expresión—. De tal manera que la significación no sería un sinónimo sino *una* manifestación del sentido, una de entre muchas. La comprensión del sentido en estos términos tendrá necesariamente una repercusión en la comprensión de los objetos de la experiencia. La identidad del objeto de la experiencia, ya sea música o ruido, logra su consolidación de

varias maneras, en varios momentos, y en niveles distintos. Estas consolidaciones son lo que podríamos llamar manifestaciones de *sentido*.

En resumen, planteo aquí lo siguiente: sentido y significación son cosas distintas; hay sentido antes y después de la significación; hay distintas manifestaciones de sentido. Por esto es posible hablar de sentido no sólo en la música sino en el ruido. Esta distinción entre sentido y significación hacen posible señalar algunas otras cuestiones derivadas, por ejemplo que la naturaleza particular de un sentido podría modificarse dependiendo de la naturaleza y el movimiento de los elementos implicados en su acontecer, y por lo tanto que si este movimiento es posible, entonces podrá reconocerse la existencia de *umbrales de sentido*: en cuyo caso, los del ruido podrían ser las zonas intermedias entre la pura percepción y la experiencia estética, o entre la percepción y la confusión, o entre la experiencia estética y significación, etcétera. Percepción, experiencia estética, significación, confusión, son distintas manifestaciones de sentido en que se consolida la relación entre quien escucha y lo escuchado. Mientras que la música parece acceder a un espacio más amplio y “cómodo” de sentido, que está primordialmente fundado en la significación, el ruido por su parte tiene un ámbito de sentido más acotado o elusivo, limítrofe entre muchos otros ámbitos de sentido; lo que podríamos llamar la “significación musical” corresponde a una manifestación de sentido que inicialmente no puede acontecer en la experiencia del ruido. El ruido tiene sentido en una relación objeto-sujeto distinta a la que comúnmente ocurre en lo que llamamos música.

### *1.2 Obra de arte y objeto estético*

Mikel Dufrenne en su *Fenomenología de la experiencia estética* señala una cosa que sirve como guía y complemento para pensar el problema de los umbrales de sentido entre ruido y música. Para referirse a la diferencia que hay entre obra de arte y objeto estético dice lo siguiente:

los dos son *noemas* que tienen el mismo contenido, pero difieren en que la *noesis* es distinta: la obra de arte, en tanto que está en el mundo, puede ser captada en una percepción que descuida su cualidad estética, como cuando en un espectáculo no estoy atento, o cuando se busca comprenderla y justificarla en lugar de «sentirla», como puede hacer el crítico de arte. El objeto estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido, es decir percibido en tanto que estético. (Traducción de Román de la Calle 1982, p. 23)

En este pequeño fragmento se hace evidente la posibilidad de que un mismo objeto del mundo se convierta en cosas distintas dependiendo del tipo de relación entre el sujeto que experimenta y el objeto experimentado. A esta relación es a la que la tradición fenomenología llama *intencionalidad*. Objeto estético y obra de arte implican el mismo *noema* bajo una *noesis* distinta, dice Dufrenne. Es la diferencia de *noesis* la que constituye uno u otro objeto: es la diferencia de mirada, de modalidad de la conciencia, lo que permite diferentes manifestaciones de sentido: obra de arte, con un sentido; objeto estético, con otro; música, con uno; ruido, con otro.

Propongo pensar la obra musical como una analogía de obra de arte, ambos con *noemas* cuya *noesis* permite un sentido de significación. Y propongo que al ruido, por su parte, se le piense bajo una situación peculiar: dado que su propia organización sensible no corresponde a la de lo musical, no puede ser considerado un *noema* de la misma naturaleza que la obra musical, y por lo tanto, una *noesis* análoga a la ocurrida con la obra musical es inicialmente imposible<sup>5</sup>: el ruido no significa. Sin embargo, su misma realidad sensible es compatible con la *noesis* propia de la experiencia estética. El ruido puede ser muchas cosas en una aprehensión puramente perceptiva: un estímulo, que en segundo momento devenga otras cosas comúnmente asociadas con él: una alerta, una molestia, un signo de caos; y sin embargo, no puede adquirir el estatus de obra musical —en el sentido que la apreciación de una una obra tal ocurre de manera corriente—. Pero

---

5 Digo “inicialmente imposible” porque la historia muestra cómo a lo largo de la historia, cosas que antes no tenían significado, con el paso del tiempo puede volverse significativas. Los distintos códigos de la cultura van alcanzado objetos que antes eran extraños para cubrirlos de sentido simbólico, para volverlos signos, cosas que refieren a otras cosas.

también es susceptible de una aprehensión estética, en cuyo caso devendrá en objeto estético, y su sentido será el de la experiencia estética.

Qué es intencionalidad y qué relación tiene con lo que llamo aquí el sentido, eso procuraré exponer en las líneas siguientes; así mismo, de esto se derivará una breve exposición sobre las diferencias entre sentido y significación.<sup>6</sup>

### 1.3 *Del pensar a lo pensado*

El concepto de intencionalidad es vasto y complejo, y por lo tanto, digno de muchas disquisiciones; sin embargo, para poder avanzar en el estudio de los umbrales de sentido entre música y ruido se precisa algún tipo de exposición sobre este concepto fundamental para lo que se ha venido afirmando. He optado aquí seguir un muy escolástico *magister dixit*, no tanto por las mismas razones que moverían a un teólogo medieval sino por practicidad: en el primer cuarto del siglo XXI, los volúmenes, fuentes, referencias, disponibles para agotar un tema se vislumbran infinitos; el tiempo para escribir un texto, no. Este principio de autoridad consiste en considerar el pensamiento de Husserl como referencia. Sin embargo, el problema queda así sólo resuelto a medias dado que en el mismo Husserl hay también varias vías para explicar este concepto. Como se sabe, se puede, sólo por mencionar dos ejemplos paradigmáticos, abordar la doctrina de la intencionalidad desde la perspectiva de las *Investigaciones lógicas*, o desde la perspectiva de las *Ideas*. En ambos casos, me parece, el trabajo arqueológico es también considerable y digno de otros tantos volúmenes. Ante esta disyuntiva mi decisión ha sido de nuevo práctica, y buscando entre posibles caminos que permitieran sostener el principio de autoridad sin obligarme a extenderme en proyecto de mayor calado, he optado por pasar

---

6 Cf. En palabras de J. N. Mohanty (1997, p. 433), “One of phenomenology’s main preoccupations is with the meanings and meaning-structure characterizing experience. [...] A theory of meaning is of central importance for phenomenology.” (La entrada para el concepto de “Meaning” en la “Encyclopedia of Phenomenology”). En palabras de Dermot Moran y Joseph Cohen (2012, p. 295), “The notion of ‘sense’ (*Sinn*) is central to phenomenology.”, para ellos, la fenomenología puede concebirse como una reflexión sobre cómo las cosas adquieren el tipo de sentido que tienen. La cuestión tiene implicaciones ontológicas puesto que el sentido de una cosa puede identificarse con el status ontológico de dicha cosa: las cosas no sólo “tienen sentido” sino que su total manera de ser es resultado del logro de una constitución subjetiva o intersubjetiva de sentido.

de largo estas dos paradigmáticas referencias para abordar la cuestión desde un texto que podría considerarse “de divulgación” en la obra husserliana. Ese texto son las *Meditaciones cartesianas*.

Para Husserl una de las vías de “entrada” a la fenomenología puede ser la filosofía de Descartes. Desde este camino, Husserl muestra que la conciencia, antes que evidenciarse como certeza ontológica o realidad sustancial en sí misma —como pensaba Descartes—, es una vida, *o más precisamente una corriente de vivencias*. La importancia del *ego cogito, ergo sum* se encuentra, entre otras cosas, en que se nos presenta como una corriente de vivencias a partir de la cual se puede suponer una estructura universal y apodíctica de la experiencia. Por eso para Husserl el paso siguiente a la determinación del *ego* cartesiano debe ser la organización de una investigación sobre *cómo* dicha conciencia se despliega en su pensar, percibir, recordar, imaginar, sentir, etcétera<sup>7</sup>. El *cogito* debe ser tenido en cuenta de una manera amplia, como una vida que se expresa de manera múltiple en vivencias o *cogitationes* o actos de conciencia<sup>8</sup>.

Husserl toma el descubrimiento cartesiano y lo desarma como se puede desarmar un reloj para entender su funcionamiento, y medita en la primer parte de la elocución cartesiana, en el *ego cogito*. Mientras esto ocurre, el tema de la validez o importancia de la existencia queda, por decirlo de algún modo, guardada para después. La atención de Husserl se concentra en la pura evidencia del *yo que piensa*. En este “yo que piensa” se esconde el secreto de la intencionalidad. Husserl nos enseña que es posible mirar más de cerca y desfragmentar ese *cogito* cartesiano absolutamente evidente para descubrir que en

---

7 “Como punto de partida tomamos la conciencia en un sentido estricto y que se ofrece inmediatamente, que designamos de la manera más sencilla por medio de *COGITO* cartesiano, del “yo pienso”. Como es sabido, éste fue entendido por Descartes tan ampliamente, que abraza todo ‘yo percibo, yo me acuerdo, yo fantaseo, yo juzgo, siento, deseo, quiero’, y, así, todas las demás vivencias del yo semejantes, en sus innumerables y fluyentes configuraciones particulares.” (Husserl, 2013, §34, pp. 150, 151)

8 Para Husserl hablar de un descubrimiento de la conciencia como cosa no tiene ningún caso por sí mismo: “No es la vacía identidad del ‘yo soy’ el contenido absolutamente indudable de la experiencia trascendental del yo, sino que a través de todos los datos particulares de la experiencia real y posible del yo se extiende *una estructura universal y apodíctica de la experiencia* del mismo (por ejemplo, la forma inmanente del tiempo que tiene la corriente de las vivencias), aun cuando estos datos no sean absolutamente indudables en detalle.” (Husserl, 2005, §12, pp. 70, 71)

él está implicado otro elemento: un *cogitatum*. Los actos de conciencia no pueden ser simples actos de conciencia que se dan por sí mismos, sino que son actos de conciencia que se dan sobre algo. A todo pensar, percibir, recordar, imaginar, sentir le corresponde un algo que es pensado, recordado, imaginado, sentido, etcétera. Esta estructura universal de la experiencia, siempre que se trate de ella en su expresión en actos de conciencia — ya sea actuales o potenciales—<sup>9</sup>, tiene una peculiaridad: está conformada por dos partes, “todo *cogito*, toda vivencia de la conciencia, decimos también, *asume algo*, y lleva en sí misma, en este modo de lo asumido su peculiar *cogitatum*” (Husserl, 2005. §14, p. 75). Esto es lo que Husserl explica con el concepto de intencionalidad, que se define como “la propiedad fundamental y universal de la conciencia, consistente en ser ésta conciencia *de* algo, en llevar la conciencia en sí, en cuanto *cogito*, su *cogitatum*”. (p. 76) Por ejemplo,

la percepción de una casa asume una casa, más exactamente, como esta casa individual, y la asume en el modo de la percepción, como el recuerdo de una casa en el modo del recuerdo, la representación imaginaria de una casa en el modo de la representación imaginaria, un juicio predicativo sobre la casa, que *v. gr.* ‘está ahí’ para la percepción, la asume precisamente en el modo de juzgar, como a su vez de un nuevo modo un valorarla que además se practicará, etcétera” (p. 76).

Así pues, la conciencia es intencional, se presenta a doble título de *cogito-cogitatum*, unión entre dos extremos: *modo de conciencia* y *objeto intencional*. Una dirección de esta doble relación es llamada también *noesis* cuando de lo que se habla es del *cogito*; y la otra dirección es llamada también *noema*, cuando de lo que se habla es del *cogitatum*. En palabras de Husserl:

Por un lado, las descripciones referentes al objeto intencional en cuanto tal, a las determinaciones que le son atribuidas asustantivamente en los respectivos modos de la conciencia, que a su vez resaltan al dirigirse la mirada a ellos (así, los “modos del ser”,

---

9 Quedan excluidas de esta estructura lo que Husserl llama “momentos ingredientes”, algunos de los cuales no poseen la característica de ser “conciencia de algo”. (Cf. *Ideas I*, §36)

como “ser cierto”, “ser posible o probable”, etcétera, o los modos temporales “subjctivos”, ser presente, pasado, futuro). Esta dirección descriptiva se llama la *noemática*. Frente a ella está la *noética*. Esta concierne a los modos del *cogito* mismo, los modos de la conciencia, por ejemplo, la percepción, el recuerdo, la retención, con las diferencias modales inherentes a ellas, como la de la claridad y distinción.” (Husserl 2005, §15, p. 79).

En suma, la intencionalidad es una estructura universal de la experiencia. Una estructura constante sobre el fondo de la vida. Las cosas que sentimos, pensamos, imaginamos, recordamos, juzgamos, etcétera, están enmarcadas en esta estructura. Y es precisamente a partir de esta estructura que puede hablarse del sentido.

#### 1.4 Significado y sentido

Una vez explicitada la referencia husserliana, no resultará extraña la afirmación de que el sentido es algo que ocurre en el marco de la naturaleza intencional de la conciencia, y no fuera de ella. Sin embargo, ¿qué decir del sentido además de esto? ¿Qué sería, precisamente, aquello que designa el concepto de sentido? Para llegar a ese punto parece adecuado hacer clara su diferencia respecto de otro término con el cual es común encontrarlo asociado; dicho termino es el de significación. Recorro de nuevo al mismo principio de autoridad pero en esta ocasión especialmente apoyado en el trabajo de estudiosos y comentaristas de los textos husserlianos.

En la obra de Husserl es posible encontrar tres palabras que designan *sentido*: *Sinn*, *Bedeutung* y *Meinung*. De acuerdo con Moran y Cohen (2012), en la mayor parte de la obra de Husserl el uso de uno u otro término es más o menos indistinto<sup>10</sup>. Sin embargo, es notorio que en *Ideas I* se restrinja el término *Bedeutung* al sentido lingüístico y que se

---

10 Excede los alcances de este trabajo llevar a cabo un análisis comparativo en forma. Sin embargo, me parece que esta aparente ambigüedad no afecta la idea general de “sentido” en la dirección que se quiere resaltar.

utilice el termino *Sinn* de manera más amplia para designar todo tipo de sentidos, incluyendo sentidos no conceptuales. En el § 124 de *Ideas* se puede leer:

Vamos a fijarnos exclusivamente en el "significar" [*Bedeuten*] y la "significación" [*Bedeutung*]. Primitivamente, estas palabras tienen relación solamente con la esfera del lenguaje, con la del "expresar". Pero es casi inevitable y a la vez un importante paso en el conocimiento, ampliar y modificar adecuadamente la significación de estas palabras, con lo que en cierta forma encuentra aplicación a toda la esfera noética-nomática: o sea, a todo los actos, hállese éstos entrelazados con actos expresivos o no. Así también nosotros hemos hablado constantemente de "sentido" [*Sinn*] —una palabra que por lo general se usa como equivalente de significación [*Bedeutung*]— en todas las vivencias intencionales. En gracias a la distinción, vamos a preferir la palabra significación [*Bedeutung*] para el viejo concepto, y particularmente en las expresiones complejas significación "lógica" o "expresiva". La palabra sentido [*Sinn*] la emplearemos como siempre en la más amplia latitud.

Tanto Moran y Cohen como Mohanty (2012) advierten que esta distinción es relevante porque hace patente la necesidad de separar entre una noción de sentido asociada con la lingüística o la filosofía analítica —en cuyo caso el portador de sentido suele ser un signo o una palabra o enunciado— y una noción de sentido fenomenológica —con la que se puede afirmar que *toda experiencia es portadora de sentido*, y que el tipo de sentido que dichas experiencias expresan tienen sus propias particularidades—<sup>11</sup>.

Respecto al término *Meinung*, los ya mencionados especialistas de Husserl no añaden más comentario. En cualquier caso, al parecer la palabra tiene una larga historia de uso como una derivación de *Bedeutung*, es decir como otra manera de llamar a la significación en un contexto lingüístico o sígnico.

---

11 Así mismos, es relevante llamar la atención sobre estas aparentes insignificancias lexicales por las peculiaridades que estas palabras implican en el idioma español. En el uso cotidiano del castellano parece irrelevante la distinción entre *significado* y *sentido*; de hecho una de las acepciones de *significado* que muestra el diccionario es la de "*sentido* de una palabra o frase", mientras que una de las acepciones de *sentido* en el mismo diccionario es "*significado* de una palabra o de un grupo de palabras". Por ello es que, para el caso del idioma español resulta de particular importancia la distinción entre significado y sentido, sobre todo en el contexto que anima esta investigación sobre el ruido.

En cualquier caso la distinción entre sentido (*Sinn*) y significación (*Bedeutung*) fortalece el argumento de distinguir entre dos situaciones distintas cuando se habla por un lado, del significado de la música, y por otro, se critica el “sinsentido” del ruido. Cuando se tienen en cuenta la posibilidad de la distinción entre estos dos términos, surge la sospecha de que el “problema” sobre la imposibilidad del desciframiento del ruido viene motivada por una ideología de lo musical con base en la significación. Por otra parte, habrá que decir que si la musicalidad fuera comprendida como *sentido* de lo sonoro, entonces no habría necesidad de empeñarse en lograr establecer una clara división entre música y ruido<sup>12</sup>.

Finalmente, tras estas breves consideraciones filológicas respecto de las nociones de sentido y significado, habré de señalar que en las siguientes páginas, siempre que se haga referencia al sentido se hará entendido como *Sinn*. Por otra parte, cuando se hable de significado, se hará considerado en los términos de *Bedeutung*, aunque no para señalar hechos que refieren al lenguaje verbal, sino a situaciones que conciernen al lenguaje en un sentido más amplio: *como relaciones entre elementos sýgnicos a partir de códigos*.

### 1.5 Definición de sentido

Ahora bien, el sentido definido en estos términos fenomenológico es pertinente a toda experiencia. ¿Pero qué quiere decir que toda experiencia es portadora de sentido? El sentido entendido por la fenomenología es esencialmente bilateral —“*two sided*”, en palabras de Moran y Cohen (2012, p. 296)— en tanto conlleva en sí mismo una dimensión subjetiva y una dimensión objetiva. ¿De qué modo? La respuesta aparenta ser sencilla: el sentido es uno de los contenidos de los actos (las *cogitationes*).

Acto, intencionalidad y sentido, son términos con una estrecha relación entre ellos. Sin embargo, puede aún precisarse más el lugar del sentido en la estructura de la intencionalidad. Esto se esclarece cuando se observa con detenimiento el hecho de que la

---

12 Esto lo tenía muy claro John Cage. Desde su primer libro *Silencio*, cuestionaba ya la arbitrariedad de señalar al ruido como algo molesto *per se*.

conciencia siempre es conciencia de algo, en cuyo caso, ese “algo” es el objeto intencional, pero el objeto intencional debe distinguirse de otro tipo de objetos no intencionales, de objetos puros y simples, es decir las cosas que están ahí, latentes para alguien, en su posibilidad de ser percibido, aprehendido por alguien; en general, en su posibilidad de ser *cogitatum*. Pero el objeto de la intencionalidad es aquel que ya es manifiesto a una conciencia, uno al que ella ya se dirige y que por lo tanto es referido o “mentado” con ciertas determinaciones. Para decirlo de otra manera, hay objetos intencionales en potencia y objetos intencionales en acto. Los objetos intencionales en acto son tal por la existencia del sentido.

El profesor Antonio Zirión (1990, pp. 70) lo ha explicado de la siguiente manera, el sentido es “el objeto en el modo de sus determinaciones o el objeto tal como es mentado, el objeto mentado (o intencionado) como tal”. Con esto queda claro que el sentido no puede existir sin la “dación” de sentido. Aunque el sentido se identifica con el objeto intencional, no puede sino encontrarse inmerso en la complejidad bilateral de los actos. La *noesis*, el correlato subjetivo de la intencionalidad, se identifica con esta dación de sentido, mientras que el *noema*, correlato objetivo, con el sentido dado. Husserl habla de “constitución del sentido” en tanto que el sentido no es algo que se aprehenda fuera de la conciencia, sino que se trata de algo que es ensamblado por ella, dentro de ella misma, a través de actitudes particulares, presuposiciones, creencias previas, etcétera.<sup>13</sup> Para Moran y Cohen (2012, p. 296) la fenomenología puede concebirse como una reflexión sobre cómo las cosas adquieren el tipo de sentido que tienen.

Es pertinente entonces la diferencia entre objeto no intencional, objeto intencional y sentido. Objeto no intencional puede ser toda cosa que no ha sido mentada por la conciencia; el objeto intencional, por su parte, es aquel objeto del mundo, de la realidad, de la imaginación, de cualquier tipo, que ha sido captado por la “mirada” de la

---

13 Por otra parte, para Moran y Cohen (2012), el tema del sentido tiene implicaciones ontológicas, puesto que el sentido de una cosa puede identificarse con el estatus ontológico de dicha cosa: las cosas no sólo “tienen sentido” sino que su total manera de ser es resultado del logro de una constitución subjetiva o intersubjetiva de sentido.

conciencia<sup>14</sup>. Sin embargo, cuando se trata de distinguir al objeto intencional del sentido, la cuestión no resulta tan sencilla. Podría decirse que el sentido es aquello que ocurre en el objeto al haberse establecido el doble lazo recíproco que llamamos intencionalidad, pero esto no permite distinguirlo por completo del objeto intencional. Podría decirse, pues que cualquier objeto, en tanto devenga intencionado por una conciencia puede adquirir estatuto de intencional y manifestarse como algún tipo de sentido.

Por otra parte, es importante recalcar en lo que quizá podríamos llamar una permeabilidad de las fronteras de sentido propias de la dinámica entre *noesis* y *noema*. Esta porosidad de los umbrales del sentido se verifica cuando un mismo objeto puede devenir distintos objetos intencionales, y por lo tanto constituir sentidos distintos. En efecto, un objeto puede tener muchos sentidos distintos en tanto es susceptible de ser “intencionado” de muchos modos distintos; y viceversa: objetos *distintos* podrían también ofrecer un mismo tipo de sentido. (cf. Ziri6n, 1990)

Así pues, una noci6n de sentido en su “más amplia latitud” explica la relaci6n que una subjetividad puede tener con las cosas en cualquier tipo de experiencia. Dar sentido no es entender algo, o saber qué significa algo, sino *captar* algo. Aunque todos tenemos captaciones o experiencias, el reto filos6fico consiste en reflexionarlas y hablar de ellas aún cuando no hay significaciones en ellas. Hablar de las experiencias por ellas mismas; decir qué son, explicitar la naturaleza de su vínculo intencional. Describirlas. El sentido es como un reverberaci6n que surge oscilante desde el interior de la intencionalidad, y que de ahí se expande; es la figura que se dibuja en el vaivén entre *noesis* y *noema*. En uno de los pasajes de las *Meditaciones cartesianas* Husserl señala lo siguiente: “todo *sentido* que tenga y pueda tener para mí cualquier ser, tanto por lo que hace a su esencia como por lo que hace a su existencia real efectiva, es sentido en —o bien, a partir de— mi vida intencional”<sup>15</sup>. Así, si el problema de la relaci6n entre conciencia y mundo es

---

14 Es sumamente interesante que sea fácil hablar de una “mirada” de la conciencia mientras que no lo sea tanto hablar de una “escucha” de la conciencia. Esto hace recordar aquellos modos de los filósofos presocráticos, que al parecer tenían una postura más cerca a la escucha que la que podríamos tener hoy. Pienso, sólo por mencionar un ejemplo completamente pertinente, en la acusmática pitagórica. O en la invitaci6n de Heráclito a no escucharlo a él, sino al *logos*.

15 Husserl, 2005. §43, p. 138.

comenzado desde la conciencia, entonces es inevitable señalar que todo los objetos a los que ella se refiere tienen sentido de una u otra manera. Como señala Ziri6n (1990, p. 70):

El concepto de conciencia remite de inmediato al concepto de un *algo* de que "se tiene conciencia", un *algo* de lo cual la conciencia es conciencia. En un modo de hablar laxo, llamamos a este algo el *objeto* o el *objeto intencional*. Pero podemos percatarnos de que el objeto que un acto "mienta" siempre es mentado de cierta forma, en cierta manera, con ciertas determinaciones, y de que por tanto podemos distinguir siempre entre el objeto "puro y simple" y el *objeto en el modo de su determinaci6n* o el *objeto tal como es mentado*, el *objeto mentado (o intencionado) como tal*. Este 6ltimo es lo que se llama sentido.

El sentido es inherente a toda intencionalidad, no hay estructura de acto de conciencia que no contenga un sentido. No hay intencionalidad sin sentido, y viceversa, el sentido no es posible sin intencionalidad. El colof6n de todo lo anterior nos lo puede dar la afirmaci6n de Husserl, de que "tener sentido o 'tener en la mente' algo es el car6cter fundamental de toda conciencia"<sup>16</sup>. As6, intencionalidad y sentido resultan aspectos fundamentales de la conciencia. Descartes cre6a ver en la verdad incontestable del *cogito-que-piensa* la evidencia de nuestra existencia; Husserl no est6 interesado en la evidencia de la existencia, sino, precisamente en la primera verdad: somos conciencias que piensan y tienen actos, y esa vida —esa corriente de vivencias— es lo que hay que investigar.<sup>17</sup>

### 1.6 Conclusi6n. M6sica y sentido

---

16 Husserl 1986, § 90, p. 217

17 Queda pendiente para otro momento se6alar algunas otras cuestiones espec6ficas sobre el sentido; por ejemplo, que no es espec6ficamente ni real, ni irreal, ni existente, sino que es una *entidad ideal*: no depende de un plano espacio-temporal, y tampoco es ingrediente de ninguna conciencia; es immanente pero no ingrediente, pero a pesar de esta inmanencia es "susceptible de ser comunicado y compartido una y otra vez". Cf. "In contrast, the meaning is an ideal entity, not spatiotemporally individuated, not a real part of anyone's mental life, but capable of being communicated and shared and of being again". (Mohanty, 1997, p. 433).

Lo que hasta ahora se ha dicho en este capítulo nos permite enfocar el problema del sentido musical para confrontarlo, y evitar el problema de una investigación que desfallezca, convertida en aporía por encontrarse mal planteada. De hecho, si se ha expuesto estas generalidades sobre una noción de sentido en la fenomenología husserliana no ha sido como vía para justificar *ex profeso* una definición particular de sentido musical, sino porque, como nos muestran el ruido, el fenómeno musical parece funcionar de un modo tal que una noción de sentido como significación le resulta muy gravosa cuando no llanamente estéril, mientras que la noción fenomenológica de sentido parece ser suficientemente amplia para dilucidar el problema del sentido del ruido —y de paso, para eventualmente volver a abordar el problema del sentido de lo musical—.

En resumen, en este apartado se ha señalado una posible confusión entre los términos sentido y significado al hablar de la música, cuestión que entre otras cosas sirve de coartada para la acusación contra el ruido por parte de cierta crítica, por ejemplo, la acusación de no tener sentido por no ser susceptible de significaciones. Se ha señalado que entonces resulta indispensable renunciar a esta identidad entre significado y sentido para poder abordar el estudio del ruido desde una perspectiva más amplia de sentido. Se ha dicho que esta noción de sentido tiene su explicación y fundamento en el concepto fenomenológico de la intencionalidad, y se ha procedido a explicar la intencionalidad como la describe Husserl; a saber, como la correlación entre sujeto y objeto, *noesis* y *noema*. Así mismo, se ha señalado una distinción de sentido como *Bedeutung* de una noción de sentido como *Sinn* dentro de la misma obra de Husserl; lo cual ha servido para señalar que el sentido como se entiende en esta investigación es como *Sinn*: es decir, como algo que se da no sólo respecto de entidades lingüísticas o lógicas, sino respecto de cualquier tipo de objeto. Finalmente se ha definido al sentido como el objeto intencional en tanto poseedor de determinaciones propias de una manera de ser mentado por la conciencia, y se ha señalado que sentido entonces debe entenderse como una especie de efecto o reverberación que surge y que caracteriza a la intencionalidad; y que por lo tanto, siempre que hay intencionalidad hay un sentido.

Toca ahora investigar dentro del sentido para poder comprender mejor al ruido, para poder describirlo como algo que tiene sentido a pesar de que no tiene significación. Evidentemente, esto también nos permitirá entender otras tantas cosas de la naturaleza de lo que siempre hemos llamado música.

# Capítulo 2

## Lo familiar y lo extraño

### 2.1. Ejemplaridad musical

Supongamos que pregunto a alguien por una definición de “música”, pues deseo comprender el concepto de música. Supongamos también que aquella persona no tiene mejor manera de responder que proponiéndome un ejemplo. Para decirme qué es la música la persona en cuestión me hace escuchar la reproducción de una pieza identificada como “música clásica” en el sentido que se le da masivamente a la expresión. Se trata del *Octeto en mi bemol mayor*, Op. 20 de Felix Mendelssohn<sup>18</sup>. Me acomodo en un sofá y me dispongo a escuchar. Avanza el contador de tiempo del aparato reproductor. En los primeros segundos un sonido emitido por instrumentos de cuerda se apodera de la atmósfera —“se trata de música de cámara”, pienso—; escucho el despliegue de una melodía animada que se apoya sobre una base de acordes breves. La pieza evoca un tapiz que se entreteje delante de mí formando patrones que aparecen y desaparecen con la misma rapidez. El tapiz conlleva una especie de estela mnemónica que se va superponiendo a los nuevos sonidos que voy captando. La melodía va y viene, pasa de un instrumento a otro, me siento tentado a recurrir a algunas metáforas para explicar la melodía: pienso que los sonidos saltan, juegan, dialogan. Compruebo que estas palabras son comparativamente pobres ante la cantidad de eventos que ocurren a lo largo de la pieza. Lo dicho hasta ahora describe a penas, y muy inadecuadamente, algunos cuantos compases del primer movimiento.

---

18 Esta aclaración es pertinente porque en sentido estricto la obra de Mendelssohn pertenece a lo que cierta historia de la música denomina “periodo romántico”. Sin embargo, compruebase el uso de esta denominación para llamar así indistintamente a música que pertenece a la tradición musical culta de occidente desde el canto gregoriano, pasando por Palestrina, Bach, Mozart (un favorito de la denominación, acaso por ser doblemente clásico), Beethoven, y hasta alguna pieza de Phillip Glass utilizada en alguna película hollywoodense, o por qué no, John Williams, famoso compositor de los temas de *Star Wars*. El término clásico, en algunos casos, quizá excesivos, es usado para hablar de cualquier tipo de música, mientras sea instrumental, o no sea “folclórica”, ni rock, ni pop.

Mi atención se mantiene con intensidades distintas durante los cuatro movimientos de la pieza. Noto en cada movimiento sutiles variaciones anímicas: el segundo movimiento parece melancólico (*andante*), el tercero retoma de cierto modo la alegría del comienzo (*scherzo*), y el cuarto cierra con un derroche de fuerza y vitalidad (*presto*).

¿Me ha servido la escucha de este ejemplo para obtener una definición de música? No del todo. He tratado extraer de la descripción de mi experiencia alguna pista para comprender las razones por las cuales se me ha sugerido esto como un ejemplo de música, como un referente. Encuentro difícil la descripción de mi experiencia porque descubro que constantemente en mi descripción interfiere también una tendencia a la interpretación. Este intento me hace pensar que ciertamente la articulación sonora de lo “musical” no es igual a la articulación sonora del lenguaje. Si se hiciera una analogía entre el lenguaje verbal y la música podría plantearse que en el acto de enunciación —de *habla*— la música no *dice* signos como lo hace el lenguaje verbal; no remite a conceptos más o menos delimitados como sí ocurre en el lenguaje verbal. En la música los significantes prefiguran un sinfín de significados. Lamentablemente, las significaciones que suscita el *Octeto* no me resultan esclarecedoras de una definición de música, o al menos no en primera instancia. Y sin embargo, al final de esta experiencia me siento incapaz de contradecir a quien me ha sugerido el *Octeto* como ejemplaridad de la música. El sentido común me impide contradecir tan adecuado ejemplo. Haciendo paráfrasis del conocido dicho podría argüirse que una obra musical dice más de la música que mil palabras de musicología o teoría musical. El *Octeto* se me presenta como un irreprochable ejemplo de la idea de música, y más aún, de lo que mi interlocutor asegura como “buena música”. Pero ¿por qué esta pieza funciona como ejemplo de música?

Si quisiéramos, el hecho de que la pieza de Mendelssohn sea ejemplo de “buena música” podría justificarse por hechos que ocurren al interior de lo que podríamos llamar cultura global o el mundo compartido: la música de Mendelssohn ha sido grabada por decenas de ensambles en los últimos años; se programan de continuo dentro de las temporadas de orquestas, grupos de música de cámara, y en salas de concierto por todas

partes del mundo; y su obra es estudiada como punto de referencia para explicar formas musicales académicas y para explicar la peculiaridad del periodo romántico<sup>19</sup>. Se trata pues de un objeto con innegable valor cultural que se puede constatar en la actualidad y vitalidad de sus menciones, apariciones, reproducciones, etcétera.

Mi supuesto interlocutor me ha propuesto el *Octeto* de Mendelssohn, pero bien podría haberme sugerido una pieza de Bach, de Mozart o Beethoven, personajes todos ellos con papel estelar en cierto imaginario de lo que puede ser llamado “buena música”, y los resultados habrían sido más o menos similares, no en cuanto al goce particular de las obras sino con respecto a la función significativa de aquellos hipotéticos ejemplos. Cualquier pieza de Bach me habría resultado difícil de contradecir como ejemplo de música, igual que cualquiera de Mozart o Beethoven.<sup>20</sup> Y a fin de cuentas parecerá que aunque la música no se articula como el lenguaje verbal, ello no la exime de poder tener al menos un significado aparentemente claro, el de ser “música clásica”.<sup>21</sup>

La innegable ejemplaridad musical del *Octeto* podría suscitar la impresión de que lo musical es algo simple (“¡Esto es música, quién lo duda!”). ¿Pero en qué consiste esta aparente sencillez? ¿Es sencillez en qué términos? Diría que ha sido fácil escucharla. No me ha causado dificultad escucharla. ¿Por qué es fácil escuchar esta *música*? ¿Por qué es acaso fácil para cualquiera escuchar una pieza identificada como “clásica” a diferencia del ruido? Un intento de respuesta a estas preguntas puede proponerse de la siguiente manera: si el *Octeto* me ha parecido sencillo o fácil de escuchar es, quizá, porque en mi escucha hay una cierta comodidad. *Escuchar* los sonidos implicados en el *Octeto* parece ser un acto que se lleva a cabo con una suerte de esfuerzo mínimo, sin aparentes dificultades o inconvenientes. Así, pareciera ser que escuchar a Bach, Mozart, Beethoven

---

19 En el presente trabajo se usará indistintamente las frases “música clásica” o “música de concierto” o “música culta europea” para referir la extensa tradición musical que abarca todos los desarrollos y transformaciones surgidos en Europa durante el medioevo y extendido a todo el mundo hasta finales del siglo XIX. La música derivada de esta tradición, pero también con influencia de otras tradiciones, que ha sido creada a partir del siglo XX será referida como música contemporánea.

20 Evidentemente, podría darse el caso de alguien a quien no le gustara la música de los compositores citados. Si se afirma que en la obra de dichos músicos se hace patente una idea de lo musical es sólo para ejemplificar el influjo de un sentido común.

21 Esto permite la pregunta sobre la inmanencia del valor de un producto considerado como arte, ¿de dónde viene este valor? ¿le es propio o le ha sido impuesto?

o Mendelssohn no requiere de mí un esfuerzo de desciframiento. Esos compositores son para mí como hablantes de una lengua familiar de la que no necesito dominar su gramática para comprenderla e incluso hablarla (hasta cierto punto). Con ellos no ocurre como cuando, por el contrario, trato de entender lo que dice alguien en una lengua que conozco sólo parcialmente, o como cuando trato de discernir el significado de un sonido extraño en mi departamento —no sé si, por ejemplo, aquel sonido esporádico y grave que escucho ahora mismo mientras escribo es signo del aire que arrastra basuras, de un animal, o de un ladrón que merodea en mi techo—.<sup>22</sup> Puede suponerse entonces que si el *Octeto* o cualquiera de las piezas de los compositores mencionados me parecen casos de sonido que puedo identificar como música y que así mismo puedo escuchar cómodamente, ello se debe a que lo escuchado tiene un aura de familiaridad, parecida al de la familiaridad que se puede hallar en los sonidos cotidianos de mi departamento: no necesito reflexionar sobre ellos, ni preguntarme por su origen, su causa, sus referentes, sino que el espacio de mi departamento parece presuponer ese entramado sonoro: mi departamento es tanto una espacialidad, visible y caminable, como una sonoridad que se hace presente en el concierto de sus sonidos. Puedo proponer la hipótesis operativa de que entonces la irrefutable ejemplaridad de la pieza musical parece encontrar sus causas en al menos dos cosas: por un lado, en que supone una escucha ligera, y por otro, en la *familiaridad de lo escuchado*. No necesito ejercer una escucha trabajosa, pesada, detallada para aceptar aquello que se me da como música dado que en aquello que escucho hay ya elementos que me hacen posible aprehender aquello como algo familiar y reconocible. Así, de las dos cosas señaladas, *la familiaridad parece ser la base de la ligereza, puesto que si no fuera por la existencia de dicha familiaridad ninguna escucha podría parecerme ligera*. Todo ocurre de tal modo que lo sonoro que suele llamarse

---

22 Una advertencia es importante: proponer una supuesta comodidad no es equivalente a negar la complejidad de las obras que sirvan de ejemplos posibles; por el contrario, con ello quiere afirmarse la existencia de una disposición de la escucha: es una disposición específica de escuchar la que simplifica, la que da por sentado, la obra que es escuchada. Ante la monumental complejidad estructural de Bach, mi oído no se siente abrumado puesto que todo el sonido de Bach cumple a la perfección la medida de mis expectativas sobre lo que “entiendo” como música.

“música clásica” me resulta *familiar* aún cuando nunca antes haya escuchado la pieza en cuestión.

## 2.2 Cuatro aspectos de la familiaridad

¿En qué consiste dicha familiaridad? Podría suponerse que proviene de la experiencia, ¿o a acaso no es cierto que lo familiar refiere a aquello que ya se conoce con anterioridad? Sin embargo, aún cuando pudiera reconocer que antes en mi vida he escuchado más de una vez el *Octeto*, ello no explicaría el hecho de que otras piezas de otros compositores de “música clásica” o música de concierto funcionen igualmente como casos de ejemplaridad musical. La familiaridad parece surgir del recurso de mi memoria hacia las experiencias previas, pero al mismo tiempo parece cohabitar en la inmediatez del sonido; es decir, hay algo en el sonido que me resulta familiar en el instante sucesivo e inmediato de la escucha sin ayuda de la memoria, ¿es eso posible? Esto que escucho *me parece música* de manera inmediata, a caso con el mismo nivel de certeza con que puedo saber que una escultura griega representa un cuerpo humano, o que una pintura de Monet representa un prado soleado. En estos dos últimos ejemplos, los discretos juegos formales de dichas piezas no se entrometen en mi tendencia a verlos como representaciones *obvias*. Tanto con la música, la escultura y la pintura señalados sucede como si el lenguaje verbal fuera innecesario para dar cuenta de lo que dichos objetos son, como si cualquier cosa que pudiera decirse de las obras fuera en el mejor de los casos redundancia<sup>23</sup>. Con el ejemplo de la escultura y de la pintura podríamos encontrarnos ante

---

23 Imagino diálogos como los siguientes:

- ¿Qué es eso que representa esa escultura de un cuerpo humano?
- Un cuerpo humano.
- ¿De qué trata esa pintura que parece mostrar un prado?
- Es una pintura de un prado.

Sin embargo, en el caso de la música sería inverosímil situarla con preguntas como las anteriores, porque no parece sensato que alguien pregunte de la música si lo es o no lo es; en todo caso, la preguntas que conciernen a lo musical siempre parecen partir del supuesto de que lo que se escucha es música para indagar algo más, por ejemplo: ¿de qué trata esa música? ¿quién compuso esa música? ¿de qué periodo es esa música? ¿dónde he escuchado esa música antes?, etcétera. Sucede como si la música no pudiera escapar

casos de iconismo, ¿pero ocurre lo mismo en la música? No, definitivamente no. La sonidos no son un caso de representación del mismo tipo. La familiaridad que ocurre no está fundada en una supuesta semejanza entre referente y representación, se debe a otra cosa, ¿a qué cosa?

Mientras escucho, la textura sonora es un flujo ordenado, una continuidad emitida bajo un pulso que puedo distinguir y seguir. Su despliegue me resulta más o menos discernible en sus contrastes, cambios, diferencias. Y esta familiaridad me resulta agradable. Hay una relación entre familiar y lo que es cómodo —y se puede intuir aquí también un vínculo con lo conveniente, lo oportuno, lo fácil—, y lo familiar parece ser a su vez un modo de lo que es discernible en oposición a lo obtuso. Cuando escucho algo familiar, no hay en el sonido elemento que me cause extrañamiento o incertidumbre. Lo familiar es lo opuesto a lo extraño. Sin duda, la pieza me produce admiración pero esto no proviene de una sorpresa sino que parece sustentado en la misma comodidad de la que he hablado, es como si dicha comodidad fuera su verificación. El flujo del sonido percibido deviene fruición aparejada con la familiaridad. Conforme transcurren las melodías y se reafirma esta dinámica de cumplimiento de un disfrute, así también la certidumbre de la comodidad se va asentando. La comodidad propia de lo claro, de lo evidente, de lo distinguible, se vuelve también sedimento sobre el cual se produce más goce y placer de lo sonoro. No parece haber nada que pueda romper mis expectativas de comodidad en este despliegue de sonidos, no parece que pueda haber algo que me logre desilusionar.

¿Qué es pues lo familiar? Podría proponerse que es la sensación de naturalidad con que una experiencia deviene en certidumbre o evidencia de otra cosa además de ella

---

a una designación distinta cuando se le escucha bien. Como si la música obligara a la pura tautología: esa música es música. Sin embargo, evidentemente, el lenguaje no está condenado a pura tautología: para manipular la música como objeto conceptual se puede recurrir al *sonido*: la música es sonido, un tipo peculiar de sonido. Curiosamente, el ruido también lo es. En ese terreno música y ruido se emparejan: son sonidos. El reconocimiento de la música como sonido permite avanzar hacia lugares interesantes: ¿qué es este sonido que escucho? Si es música, ¿por qué es música? O mejor aún, ¿por qué ciertos sonidos no son música? Sobre este ámbito de cuestiones pretendo moverme a lo largo de este capítulo.

misma.<sup>24</sup> Pero habría qué decir que no existe naturalidad sin reglas que la sustenten, sin lo ordinario, sin lo común.

En los ejemplos visuales citados anteriormente —la escultura griega y la pintura impresionista—, la sensación de familiaridad podría asociarse con el efecto referencial que tienen dichos objetos. Ambos remiten a una cosa fuera de ellos que es fácilmente identificable, un cuerpo humano y un aspecto de lo campestre. Sin embargo, en el caso de la música esta referencialidad tendría que ser entendida de manera distinta, no a partir de una mimética de la naturaleza, sino en la figura de un convencionalismo. Lo que la música refiere no es el mundo de los objetos y las cosas reales externas, sino una serie de acuerdos: las determinaciones suscitadas en un marco cultural que hacen posible que el *continuum* del sonido deje de ser una forma confusa, difícil de definir y calificar. La música representa valores antes que objetos.

En otras palabras, una cierta organización particular —es decir, que está de acuerdo con algún criterio de orden— de la materia sonora que se presenta a mi experiencia es aquella que puedo identificar familiarmente como musical. Pero ¿qué tipo de organización es esta? y ¿por qué puede ser denominada como musical? ¿Qué es aquello que tienen en común cualquiera de las piezas señaladas anteriormente? Una respuesta a esta pregunta la ofrece una lista de cuatro elementos: ritmo, altura, timbre, y estructura. Evidentemente, la lista de determinaciones de lo musical no está limitada a estos cuatro aspectos, pero resultan suficientes para examinar algunos mecanismos a través de los cuales una cultura vuelve discernible el sonido. Estos cuatro elementos podrían verse, me parece, como cuatro aspectos de la familiaridad musical, cuatro maneras en que la comodidad de la escucha se hace posible.

### 2.2.1 Ritmo

---

24 El término familiaridad no pretende ser un concepto, y si se conserva aquí es por resulta útil para indagar sobre la pregunta general de por qué una pieza de música de concierto puede funcionar como caso de ejemplaridad de la música, o incluso, por qué puede funcionar como “sinónimo” de una definición de música.

Para Herman Grabner (2001, p. 42) “la rítmica estudia la diferente significación que adquiere la duración de las nota (breve o larga) dentro de las unidades métricas”, es decir, el ritmo concierne a la duración de las notas en el contexto de la métrica. Entonces habrá que entender que cuando se habla de métrica se habla de “las reglas que establecen una proporcionalidad entre los valores de las notas y la indicación de la velocidad a que estas deben sucederse” y que “parecen suficientes para que una melodía siga un curso ordenado” (Grabner 2001, p 39). En la tradición musical europea se entiende el tiempo de la música en términos de métrica y ritmo. En este sentido es que el ritmo no puede concebirse sin la métrica. ¿Pero qué debería entenderse por ritmo? En términos generales podría definirse al ritmo como las variaciones sonora o acentos que son discernibles gracias a una regularidad del sonido que ha sido previamente medida. Ya situados en este contexto, me parece relevante señalar que la unidad por excelencia para la medición del tiempo musical (en términos de la ya mencionada tradición) es el compás, pero además de esto habrá que decir también que si se quisiera encontrar una unidad más pequeña para la medición esto sería posible, y dicha medición sería la del *beat* o pulso<sup>25</sup>, que puede definirse como la repetición regular y continua que subyace a toda manifestación de sonido o silencio dentro de una pieza musical. El pulso es pues la regularidad métrica que hace aprehensible y medible el *continuum* sonoro en el tiempo. Así, el ritmo es algo que se vuelve discernible por efecto del juego de acentuación *sobre* este *continuum* sonoro que sirve para dar sentido a la métrica. Y la correlación entre elementos es la siguiente: no hay ritmo sin métrica, y no hay métrica discernible sin conciencia o determinación del pulso.

Aquí no hay que pasar por alto que lo rítmico sonoro se encuentra presente en fenómenos no musicales diversos, como el pulso del corazón humano, el canto de los grillos en el campo, el sonido del mar que toca las playas, etcétera. La familiaridad de lo rítmico parece ocurrir de manera espontánea, quizá debido a lo común que resulta la

---

25 Es común que se usen indistintamente las denominaciones de *beat* y pulso, sin embargo, habría que señalar que en libros de teoría musical o manuales para el aprendizaje de nociones musicales *beat* suele servir para referir la unidad básica en la que se puede dividir un compás, mientras que el pulso hace referencia al sonido continuo que regula toda una pieza y que, por ejemplo, es marcado por un metrónomo cuando se estudia o practica la interpretación o la pura lectura.

presencia del pulso en lo cotidianos. Por ejemplo, en el acto de caminar está presente el pulso: el sonido de los pasos se nos presenta como un fondo sonoro completamente evidente, que tiene un sentido simple, natural. Por lo tanto, podría decirse que en la pieza de Mendelssohn la familiaridad tiene, entre otras cosas, sustento en el ritmo: en el *Octeto* los acentos, los fraseos, se erigen sobre una rítmica que hace evidente un pulso, y esa evidencia se nos hace presente sin necesidad de razonamientos. Ciertamente se trata de una rítmica con cierta complejidad que excede el discernimiento basado en la experiencia habitual, y que por lo tanto requeriría de una escucha especializada para ser comprendida con todos sus detalles; y sin embargo, esa misma complejidad hace experienciable de la manera más espontánea la sensación de pulso, es decir, la sensación de un movimiento ordenado, regular, y continuo. Y es en esa sensación de pulso que se despierta un sentido de familiaridad.

### 2.2.2 *Altura*

Por altura puede entenderse una de las propiedades fundamentales del sonido, gracias a la cual podemos distinguirlos ya sea como graves o como agudos. Al término altura le corresponde una explicación de física acústica, la *frecuencia*, que es el concepto que ha elaborado la física para hablar del número de vibraciones u oscilaciones que producen los cuerpos de las fuentes sonoras. La *altura* de los sonidos depende de la *frecuencia*<sup>26</sup>. Entre más alta es la frecuencia, el sonido es más agudo; y viceversa, entre más baja es la frecuencia, más grave es el sonido. En Occidente puede observarse una larga historia de lo musical que se encuentra fundada en la jerarquía de la altura; desde los griegos (Grabner, 2001 pp. 11, 12), y hasta el siglo XX pueden señalarse diversos sistemas que tienen su base en esta jerarquía<sup>27</sup>. Puede decirse de hecho que es la jerarquía de altura lo

---

26 En su *Teoría general de la música*, Grabner (2001) nos ilustra útilmente sobre los principios básicos de acústica: “Un sonido tiene su origen en las vibraciones periódicas de un cuerpo elástico, que son comunicadas al oído a través de un medio transmisor.” Y señala que para que se produzca un sonido son necesarias al menos tres cosas: 1) un cuerpo elástico; 2) que dicho cuerpo esté sometido a repetidas vibraciones periódicas; y 3) que las vibraciones lleguen al oído a través de un medio transmisor del sonido. (pp. 50, 51)

27 Por ejemplo, los sistemas modal, tonal, politonal, atonal, entre otros.

que permite el descubrimiento de la melodía, y por consiguiente, la posterior elaboración teórica de lo que en la historia de la teoría musical se ha dado en llamar la armonía. Melodía y armonía son aspectos que conciernen a la jerarquía de alturas. Sobre ese principio fundamental del sonido se han elaborado diversas codificaciones históricas, tan diversas como las culturas dentro de las cuales se han producido. En este punto tendrá que reconocerse que nuestra identificación común de lo musical corresponde sólo a una parte de esas basta manera histórico-cultural de concebir y explicar lo grave y lo agudo. En otras palabras, es una cierta manera de escuchar la altura lo que produce el efecto de la familiaridad. Concretamente, cuando escuchamos música identificada coloquialmente como clásica, lo que escuchamos es una codificación de la altura en un sistema de ocho sonidos organizados en una escala identificada como diatónica<sup>28</sup>. En el *Octeto*, y en cualquiera de las piezas de Bach, Mozart o Beethoven, la jerarquía de altura se manifiesta bajo la forma acabada de un lenguaje bien articulado, evidente a través de la compleja construcción melódica y el despliegue armónico de las notas emitidas por el ensamble de cámara que interpreta la pieza.

¿Pero a qué se debe que una concepción específica de la jerarquía de altura produzca el efecto de la familiaridad? ¿Puede cualquier uso de la altura producir un efecto de familiaridad? Para comenzar por algún lado, podría decirse que cualquier elaboración sonora en la que se distingan las variaciones propias de la altura produce el efecto de la familiaridad musical. La clave, me parece, está en el reconocimiento. En el canto de las aves reconocemos sonidos de distintos matices que pueden ser definidos como sonidos agudos de alturas diversas pero no por ello aquel sonido nos proporciona el efecto de la ejemplaridad musical en el modo que lo hace una pieza de Bach. Y también hay propiedad de altura en aquel sonido común e insignificante que produce uno de nuestros objetos más cotidianos, un refrigerador: su sonido, que puede ser definido

---

28 Diatónico es el orden musical que tiene a la tonalidad como centro. En la concepción diatónica de la música cada centro tonal tiene otras ocho notas organizadas en dos tetracordos con una distancia regular de tonos completos y semitonos, este cuando se trata de una escala mayor; la organización de la escala mejor es diferente. En su *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Alison Latham (2008, p. 457) señala lo siguiente “en el sistema tonal mayor-menor, un carácter diatónico que puede ser una sola nota, un intervalo, un acorde o todo un pasaje musical es aquel que usa exclusivamente notas que pertenecen a una tonalidad”.

como grave, no produce ninguna sensación de familiaridad musical. Se dirá sin embargo que en ambos casos la familiaridad existe, aún cuando esta no sea expresamente familiaridad musical: nunca nos quedamos pasmados de extrañeza ante el canto de las aves, ni confundimos el sonido de un refrigerador con el de otro electrodoméstico. En efecto, parece haber una relación estrecha entre nuestra sensación de familiaridad auditiva general y la propiedad de altura de los sonidos. Es difícil pensar o imaginar un sonido con un grado de altura dentro de algún sistema que no suscite un cierto efecto de familiaridad. Esto sólo contribuye a subrayar la urgencia de la primera pregunta: ¿a qué se debe que una concepción específica de la jerarquía de altura produzca el efecto de familiaridad que posibilita la existencia de ese segundo efecto: la ejemplaridad de lo musical? Se puede aventurar una respuesta hipotética: aunque existe un efecto de familiaridad en la percepción de la altura, ésta no llega a constituir la noción de lo musical, o de ejemplaridad musical sino en conjunto con los distintos aspectos de ejemplaridad musical; en el caso de la altura, este efecto adquiere significación musical en conjunto con el timbre.

### 2.2.3 Timbre

Suele referirse al timbre como el *color* del sonido. Este color es complemento de la altura. Así, por ejemplo, una nota cuya frecuencia se defina como la nota de *do* central (todo esto en términos de altura, es decir, de frecuencias), se mantendrá siendo tal aún con timbres diferentes, es decir, ya sea producido en un piano o en un clarinete. El timbre, señala Grabner, “depende de la *clase de movimiento* que se produce dentro de un período<sup>29</sup>, del *material*, de la *construcción* del instrumento y del *modo como se produce el sonido*” (Grabner, p. 51). En otras palabras, una frecuencia puede tener distintas maneras de presentarse, según las características materiales de la fuente sonora o cuerpo resonante. Ahora bien, aunque podría parecer algo arbitrario, la relación que existe entre la música llamada clásica y ciertos timbres es una de las más rígidas. Es difícil que pueda

---

<sup>29</sup> *Periodo* es otro término de física y acústica que se usa para designar el tiempo que dura la oscilación de una frecuencia.

hablarse de “música clásica” sin que en ello vaya implicada cierta tímbrica. De hecho, no parece polémico adjudicar una especie de lugar fundamental o fundante en la sensación de familiaridad generada al escuchar música, pues parece ser que antes que con el ritmo, la altura, y mucho antes que con la estructura, es con el timbre que se despierta una primera sensación de familiaridad. Parece ser que el timbre funciona como la puerta de entrada al espacio musical: qué referente hay más inmediato de lo “clásico” musical, y por extensión de la ejemplaridad musical, que el sonido de un violín o de los instrumentos de cuerdas<sup>30</sup>. Y en la lista podría seguirse el piano o los instrumentos de madera de la orquesta: flautas, oboes, clarinetes, fagots. ¿O acaso no es el piano el signo sonoro de Mozart, o el clavecín y el órgano los signos de Bach? Si en el canto de las aves puede distinguir analíticamente una familiaridad de altura pero no una ejemplaridad musical (o por lo menos no clásica), se podría argumentar, es porque el timbre no pertenece al grupo de timbres asociados con lo clásico musical.

Podría aventurarse la siguiente afirmación: si hay una sensación de familiaridad en el *Octeto* de Mendelssohn es porque se ha establecido una identidad entre el timbre — con el *color* de violines, violas y cellos— y la Música. Y después, porque esta identidad se ha reforzado luego de que yo a través de mi escucha he captado —en una suerte de seducción a la que parezco estar predispuesto— el ritmo y las melodías. Después, ya con una atención distinta —menos sensorial, menos comprometida con el puro sonido y sí más con una intelección—, he decidido *pensar* el entreverado armónico que forman las líneas melódicas, y ese pensamiento me ha hecho accesible una *estructura* propia de *objeto musical*.

#### 2.2.4 Estructura

---

30 La industria de producción musical aprovecha esto cuando usa el timbre de los instrumentos de orquesta para teñir de un barniz clásico cualquier música popular. El timbre le sirve a dicha industria para ofrecer a sus consumidores lo mejor de los dos mundos, el de la música popular y el de la música culta. La música así parece parece enarbolar una reivindicación cultural de la clase popular. Sin embargo, ya se sabe que esta reivindicación, suerte de democratización de la cultura, no hace sino legitimar la ideología de una cultura que se asume como “alta” y que no es otra que la propia de una clase que sigue estableciendo el parámetro de lo “mejor” y lo “elevado”.

Por estructura se entienda la manera en que un compositor organiza los tres aspectos anteriores. La “escucha” de una estructura parece el menos familiar de los aspectos. Sin embargo, en sentido estricto, esta aparente distancia con respecto de lo familiar depende completamente del específico sujeto de escucha. Un musicólogo sólo necesitará escuchar los primeros compases de una pieza de Bach para experimentar una sensación de familiaridad. Si hay una cierta familiaridad en el *Octeto* debida a la estructura lo es sólo porque acaso yo me encuentre familiarizado con la manera en que los músicos del siglo XIX suelen estructurar los movimientos de sus piezas, o porque un cierto conocimiento de la historia musical me condicione a esperar que el primer movimiento de una pieza de concierto atribuida como perteneciente al periodo romántico sea un *Allegro* y que su característica sea la de ser una versión reducida de la forma sonata.

### 2.3 Definición de familiaridad

Así, es posible decir que lo familiar es aquello que produce un efecto como de remembranza en o partir de una experiencia (sonora), de modo que dicha experiencia resulta conocida o vagamente conocida, y esto ocurre así dado que lo percibido puede asociarse con un código que permite a quien percibe a descifrar de este modo. La familiaridad existe cuando un código ya asentado culturalmente, es decir, ya compartido por una colectividad, se verifica entre fenómenos sonoros de cierto tipo y significaciones muy convencionalizadas. Lo familiar es el ámbito de la significación musical. En esta correlación es donde se construye la atmósfera de lo familiar y con ella la señalada ejemplaridad a la que mi interlocutor ha recurrido para proponerme una definición de la música. A partir de esto se puede proponer que la música y la musicalidad, en términos de la señalada convencionalización, es aquella en la que se verifica la existencia de criterios de organización de lo sensible, o *códigos perceptivos*, tales como (1) acentuación (ritmo) en medio de una regularidad métrica (pulso, *beat*, compás); (2) valores tonales, diatónicos, e incluso cromáticos dados por la escala de alturas basada en

los doce tonos<sup>31</sup>; (3) sonoridades que connotan la tradición occidental europea, especialmente desde el siglo XVIII en adelante; (4) un sentido de estructura que puede ser variado (sonata, rondó, serenata, himno, coral, fuga, preludio, sinfonía, etcétera) pero que es discernible en tanto que permite distinguir una organización en partes dentro del discurso musical.

De aquí se puede conjeturar que cuando una obra sonora cumple al menos las tres primeras reglas (ritmo, altura, timbre), entonces, se presenta la sensación de familiaridad. Mejor aún, se podrían inventariar una serie de casos en que se hicieran evidentes distintas combinaciones de familiaridad, de lo cual se podría suponer una relación proporcional en la que ciertos aspectos del código musical se relacionan con un grado “mayor” de familiaridad de otros. Así mismo, podrían mostrarse casos en que un sólo aspecto del código musical (por ejemplo, el de la altura en uno de sus subcodificaciones más comunes: la melodía) resulta suficiente para hacer patente la familiaridad.

¿Pero qué puede decirse de esta concepción de lo musical sobre la cuál se hace posible lo familiar? Entre otras cosas, se puede decir que la sonoridad a través de la cuál se manifiesta sí representa algo: no cosas u objetos—como ocurre con las artes figurativas—, sino valores. Es después y no antes de la materialización de estos valores que se construyen otros sentidos como el de música clásica o música popular, música triste, música alegre, ópera, lied, balada, vals, sinfonía, etcétera. De ahí que cierta crítica musical pueda parecer trivial o ingenua al buscar los parámetros de su juicio partiendo de estas representaciones de valores de lo musical, en lugar de lo que podría llamarse la materialidad misma del sonido. Como decía ya Roland Barthes (1986, p. 262):

Si examinamos la práctica común de la crítica musical (o de las conversaciones *sobre* música: a menudo se trata de lo mismo) es evidente que la obra (o su ejecución) se traduce exclusivamente por la categoría lingüística más pobre: el adjetivo. La música, por una tendencia natural, es aquello que de inmediato recibe un adjetivo. El adjetivo es

---

31 Que comprenden tanto los siete tonos diatónicos que hay entre un tono y su octava (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do), pero que además incluyen también todos los semitonos posibles entre estos dos puntos, por ejemplo: do#, re#, fa#, sol#, la#, cuando se les considera en sentido ascendente o bien: sib, lab, solb, mib, reb, cuando se les considera en sentido descendente, etcétera.

inevitable: esta música es *esto*, esta interpretación es *aquello*. No hay duda de que, en cuanto convertimos un arte en sujeto (con un artículo) o en tema (de conversación), no nos queda mas remedio que predicar algo sobre él; pero en el caso de la música la predicación toma de manera fatal la forma mas fácil, mas trivial: el epíteto.

Ciertamente el ejemplo propuesto para contestar a la pregunta sobre qué es la música ha funcionado. Después de este rodeo, podría responderse que *la música es el signo de lo musical*. ¿Qué significa esto? ¿No es una redundancia? No, con esta respuesta se reconoce la existencia de una serie de valores que subyacen a la definición convencional de la música: lo musical es aquel código que pone en relación datos sensibles con criterios de interpretación, que a su vez suponen valores sobre lo que *debe* y *no debe* ser considerado agradable, pertinente, adecuado para el ámbito del sonido. La música es el nombre que recibe la manifestación de ese código.

#### *2.4. Función referencial, función poética, y familiaridad*

El tema de la música como representación de valores recuerda el tema de las funciones del lenguaje (cf. Roman Jakobson), y especialmente las funciones referencial y poética del lenguaje. Como se sabe, la función referencial del lenguaje es aquella que permite cierta univocidad en la constitución del significado, y que es la que permite en el caso del lenguaje verbal, cierta operatividad y entendimiento entre los hablantes. Eco (1999, p. 107) define al mensaje referencial como aquel “en el cual se procura establecer una absoluta identidad entre la relación que plantea el autor entre significantes y significado, y la que planteará el descodificador”. En otras palabras, el mensaje referencial es aquel que significa lo mismo para quien lo emite que para quien lo recibe. Esta relación de identidad es la que parece constatarse en la convención de lo musical y conduce a la familiaridad: cierto soporte material (el sonido que cumple con las reglas de ritmo, altura, timbre, estructura) asociado con cierto significado (musicalidad) es signo de la música tanto para quien emite el mensaje como para quien lo recibe. Así pues, la familiaridad

podría verse como un efecto o consecuencia de la función referencial. La familiaridad estaría fundada en la función referencial.

Ahora bien, esta función referencial contrasta con otra función del lenguaje que es la poética o estética, según la cuál el lenguaje tiene también la posibilidad de ser autorreflexivo, es decir, no ya de apuntar a algo que está más allá de sí (en cuyo caso, se trata de lo referencial) sino de apuntar así mismo. Hay función estética cuando el mensaje “se estructura de manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia firma, en primer lugar.” (Eco, 2006). Esta función poética o estética suele asociarse con el arte, cualquiera que sea su manifestación: si bien en un mensaje pueden convivir distintas funciones en distintos momentos y en distintos niveles, en el arte ocurre un predominio de la función poética. De hecho, una de las maneras de explicar el objeto estético en términos comunicativos es a través del concepto de función poética. Dice Eco (1999, pp. 107, 108):

El mensaje que calificamos como «poético» aparece, en cambio, caracterizado por una *ambigüedad* fundamental: el mensaje poético utiliza a propósito los términos de forma que su función referencial sea alterada. Para conseguirlo, pone los términos en relaciones sintácticas que contravengan las reglas consuetudinarias del código, elimina las redundancias de modo que la posición y la función referencial de un término pueda ser interpretada de varios modos, eliminada la posibilidad de una decodificación unívoca, proporciona al descodificador la sensación de que el código vigente ha sido violado de forma tal que no sirve ya para descodificar el mensaje. En este sentido, el receptor se halla en la situación de un criptoanalista obligado a descodificar un mensaje del cual no conoce el código, y que por tanto debe deducir el código no de conocimientos precedentes al mensaje, sino del contexto del propio mensaje. De este modo, el receptor se encuentra comprometido personalmente hasta tal punto con el mensaje, que su atención se desplaza de los significados a lo que podía remitirle el mensaje, a la estructura misma de los significantes.

¿No es lo dicho en esta cita de Eco lo que ocurre con el ruido, es decir con lo que se nos presenta como sonido no familiar, no ejemplar de lo musical? ¿No es lo familiar y lo ejemplar algo completamente contrario a la puesta en acto de la función poética? La significación de lo musical, y sobretodo la familiaridad de lo musical, resulta especialmente interesante porque parece ocurrir en detrimento de un potencial poético de la obra. Entre más familiar resulta una obra, menos se le escucha en sus propias determinaciones formales, y más se le escucha según valores que le han sido supuestos, y que son ajenos a ella misma<sup>32</sup>.

Eco señala la cuestión del *status* de la función poética de la obra de arte en términos *sorpresas* y *consumo*: la situación características de un descodificador ante un mensaje poético es de una tensión interpretativa que genera *sorpresas* y que supone una actitud activa, e incluso la invitación a la “aventura” estética; por otra parte, la obra que ha sido comprendido de acuerdo con una serie de interpretaciones y que ha entrado en un circuito de recepciones que va generando capas entre la descodificaciones actuales y las precedentes, es una obra que “corre el riesgo de chocar contra una especie de hábito que el receptor ha ido elaborando lentamente durante sus confrontaciones” (1999, p. 112). Pareciera que quien escucha el sonido de este modo, ya no escucha con sus propios oídos, sino con los de otro, con los de la costumbre, con los oídos de una cierta ideología musical. Esto se relaciona con lo que podría llamarse *hábitos interpretativos*.

Umberto Eco (1992, pp. 123, 124) comenta esta situación al describir la fruición estética, y señala cómo la forma es susceptible de producir un efecto incesante hasta que

---

32 Este abordaje de la obra de arte comprendido en términos de la función poética es abordada por Eco en “Análisis del lenguaje poético”, de *Obra abierta*, así como en *Apocalípticos e integrados* (especialmente en el ensayo “Estructura del mal gusto”), *La estructura ausente* (“El mensaje estético”) y el *Tratado de semiótica general* (“El texto estético como ejemplo de invención”). En la segunda obra hay otra cita que complementa las ya utilizadas y que es también muy sugerente: “A tal fin, la ambigüedad no es una característica accesorio del mensaje: es el resorte fundamental que lleva al descodificador a adoptar una actitud diversa ante el mensaje, a no consumirlo como simple vehículo de significados, una vez comprendidos los cuales, el mensaje, que constituye un simple trámite, cae en el olvido, sino a verlo como una fuente continua de significados jamás inmovilizados en una sola dirección, y con ello a apreciar la estructura típica de esta fuente de información, que estimula una continua descodificación, y que no obstante está organizada de tal modo que consigue coordinar la descodificación posible, obligar a interrogarse siempre sobre la fidelidad de la propia interpretación, refiriéndola a la estructura del mensaje.” (1999, p. 110)

deja de ser estimulante para el receptor por un “juego de relajamiento de la atención”, o por “una especie de hábito al estímulo”. Dice Eco:

Se interrumpe así el proceso de fruición estética y la forma, tal como se considera, se resuelve en un esquema convencional en el que nuestra sensibilidad, demasiado tiempo provocada, quiere descansar. Es lo que nos ocurre cuando nos damos cuenta de que estamos escuchando y apreciando desde hace demasiados años un fragmento musical; llega el momento en el cual el fragmento nos parece aún hermoso, pero sólo porque nos hemos habituado a considerarlo como tal, y, en realidad lo que ahora gozamos al escucharlo es el recuerdo de las emociones que hemos experimentado en otro tiempo; de hecho, no experimentamos ya ninguna emoción, y nuestra sensibilidad, que ha dejado de verse estimulada, no arrastra ya nuestra imaginación ni nuestra inteligencia a nuevas aventuras de comprensión. La forma, para nosotros y por cierto periodo de tiempo, se ha agotado.

Aunque la situación descrita por Eco supone a un fruidor modelo que anteriormente ha disfrutado con plenitud de las bondades de la forma que se le ofrece en una obra, no parece descabellado identificar el consumo masivo de los productos de la llamada alta cultura con el mismo tipo de hábitos interpretativos. La familiaridad con lo musical se justifica también bajo esta perspectiva.

### *2.5 Lo extraño (o la música no familiar)*

Ahora bien, ¿qué sucede con aquellas manifestaciones que se encuentran en una zona limítrofe entre la música y la no música, que cumplen con sólo alguno o algunos de los aspectos de la familiaridad, o que, en términos más radicales, carecen de todos ellos y que por lo tanto pueden ser identificados como lo que antes se ha definido como ruido? Es decir, ¿qué sucede con aquellas obras sonoras que no significan según el código de lo musical? En algunos casos, como es sabido, estas producciones sonoras llegan a ser llamadas “música” en ciertos contextos, pero difícilmente se ajustan al ámbito de la

ejemplaridad. La música del siglo XX está repleta de ejemplos de estas manifestaciones sonoras limítrofes: dodecafonismo, serialismo, *blues*, *jazz*, *rock*, música concreta, música electrónica, música electroacústica, *free jazz*, improvisación libre, música no idiomática. Finalmente, el paradójico subgénero del *noise* con el que se ha comenzado esta reflexión es quizá el mejor ejemplo de la contradicción que hay de música que no cumple con las señaladas reglas de la musicalidad —pero que al mismo tiempo, no las desobedece de manera absoluta—. La música dodecafónica, el serialismo, la música concreta y la música electrónica son buenos ejemplos de producciones sonoras que ponen en entredicho el aspecto de la altura y el timbre; el *blues*, el *jazz* y el *rock*, son ejemplos en los que se coquetea constantemente con una ruptura de los aspectos altura y quizá en algunos casos del timbre; por otra parte, la música aleatoria y el cierto *free jazz* resultan casos paradigmáticos de producciones sonoras que pasan por alto los cuatro aspectos de la familiaridad.

### 2.5.1. Sin altura ni timbre común

Las obras de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern proponen un abandono definitivo de los principios rectores de toda la armonía basada en la tonalidad. Bajo la gramática tradicional de la tonalidad la composición se construye y tienen sentido a partir de una nota fundamental o de una escala base de ocho notas, que puede ser mayor o menor, en torno de la cual todos los acordes y tonos se organizan y confluyen. La preceptiva dodecafónica elimina la necesidad de los ejes tonales y propone la rigurosa elaboración de una música sin centros<sup>33</sup>. El dodecafonismo, y su extensión en el serialismo, obligan a escuchar el sonido fuera de la red de la gramática tonal. La atonalidad de esta música rompe con la familiaridad de las reglas, por eso es que no es difícil imaginar a alguien juzgando a una obra como *Variaciones para orquesta, Op. 31* de Schoenberg como pésimo ejemplo de una definición de música, y al citado *Octeto* de

---

33 Cf. Schoenberg, Arnold (1950) “Composition with Twelve Tones”, en *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, pp. 102-143.

Mendelssohn como uno muy bueno. Cuando escuchamos una pieza de Webern, por señalar otro ejemplo, “se presentan una serie de sonidos como una constelación en la cual no existen tendencias privilegiadas, invitaciones unívocas al oído. Lo que falta es la presencia de una regla, de un centro tonal que obligue a prever el desarrollo de la composición en una sola dirección. (...) a una secuencia de notas puede seguir otra cualquiera que la sensibilidad no sabe prever, sino, como máximo –si está educada–, aceptar cuando le sea comunicada” (Eco, 1992, p. 209). Sin embargo, habrá que señalar que con todo y su rechazo a la gramática tonal dodecafonismo y serialismo continúan proponiendo una música fundada en el valor de la altura. Ambas corrientes musicales no niegan la altura sino la gramática tradicional diatónica de las alturas. Tendrá que ser hasta la llegada de la música concreta y la música electrónica que podrán ponerse en cuestión de manera definitiva la altura, y además el aspecto del timbre.

Ya hay quien ha propuesto pensar el desarrollo de la música occidental en dos direcciones (Toledo 2006)<sup>34</sup>: la de los sistemas de altura, y la de la exploración con los timbres, o mejor dicho, con la exploración de materiales sonoros complejos. La primera orientación puede situarse desde los griegos<sup>35</sup> y extenderse hasta el siglo XX con la ya mencionada atonalidad producida por los métodos dodecafónicos y el serialismo<sup>36</sup>. La otra dirección que ha moldeado el desarrollo musical, el de los materiales complejos, refiere al ámbito de los sonidos que se encuentran en un punto intermedio "entre la altura y el timbre, entre la textura<sup>37</sup> y el comportamiento caótico de sus frecuencias, entre lo indefinido y lo escrutable" (p. 41). Mientras que la historia de la música occidental podría plantearse como una historia de la jerarquía de alturas, la exploración de la sonoridad de

---

34 En este párrafo sigo las ideas de Marcelo Toledo en su ensayo “Mapa del ruido en la música del siglo XX”. A menos que se señale lo contrario, las citas y páginas subsecuentes pertenecen a dicho texto.

35 Véase por ejemplo, Grabner (2001 pp. 11, 12).

36 E incluso a otros ámbitos posteriores y más sutiles, como el microtonal; por ejemplo con Iannis Xenakis (1922-2001) o György Ligeti (1923-2006).

37 Allison Latham (2008) define textura como “la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas” (2008, p. 1505). Aquí se puede recordar la etimología de la palabra, que hace referencia al tejido. La textura es el tejido de sonidos a través del tiempo. Añade Latham, “la textura puede estar condicionada por el especiamento vertical de los acordes (densidad), por el color instrumental o vocal, la intensidad, el ataque y, de hecho, por el efecto especial de los silencios.”

los materiales tendría qué situarse a penas en el siglo XIX, "al principio como soporte de la altura, en la percusión, como un elemento inestable en las fluctuaciones armónicas de la música tonal; más tarde, como materiales independientes, sonidos complejos, ruidos con la posibilidad de ser ellos mismos música" (p. 41).

En el siglo XIX, "la concepción tradicional de armonía, contrapunto, ritmo, forma y toda la retórica pegada a esos conceptos que se sostuvo más o menos triunfante durante varios siglos será violentada de diversas maneras por el ingreso a la música de los ruidos y sonidos complejos". Para muchos compositores, los ruidos y otros sonidos ambiguos comienzan a formar parte de una nueva promesa de musicalidad que el sistema alturas no parece poder cumplir<sup>38</sup>, y en el siglo XX esta tendencia se acentúa. Esta agudización se observa en el inédito protagonismo que los instrumentos de percusión adquieren en las nuevas obras. Como primeros precursores pueden citarse obras de Debussy, Webern y Stravinsky. En la parte final de *La Mer* (1905), Debussy compone un aluvión de timbales, bombo, platillo y tam tam, que revelan una concepción de la percusión alejada de una función rítmica y más bien abocada a ejercer sus cualidades tímbricas; en la cuarta de sus *Seis piezas para orquesta, Op. 6* (1909), Anton Webern escribe un inédito pedal continuo de trémolos en el bombo, pulsaciones de tam tam y platillos, además de que la pieza entera recurre al timbre como agente de un abrumador efecto expresivo; y, así mismo, en la parte final de *Les Noces* (1923) de Stravinsky, puede escucharse cómo "los cuatro pianos junto a platillos, triángulo, xilofón, platillos antiguos y campanas sugieren un tipo de armonía impregnada de espectros inarmónicos" (Toledo, 2006)<sup>39</sup>.

---

38 Por otra parte, como ha señalado Ben Watson (2008), desde Beethoven hay ya una especie de queja por la domesticación de la música como divertimento o como adorno. Queja que sin embargo, no puede juzgarse como cosa simple. Dice Watson: "Beethoven introdujo en la música una fuerte dinámica histórica: una impaciencia respecto a la tradición y un ansia por lo nunca antes escuchado. Incluso en su tiempo, esta búsqueda sobrepasó los requisitos de sus oyentes: la «Grosse Fuge» les sonó a *ruido* (...). Los seguidores de Beethoven alimentaron este antagonismo hacia las audiencias, hasta que en los albores del siglo XX los compositores innovadores perdieron totalmente la sincronía con sus audiencias. Las vicisitudes del *Noise* de hoy en día no son más que una ramificación de este cisma fundamental". Watson, Ben. 2008, "*Noise* como revolución permanente o, por qué la cultura es una cerda que devora a su propia camada".

39 Toledo lleva a cabo una reconstrucción del desarrollo de las percusiones desde su momento más lejano en, por ejemplo, Berlioz (Romanticismo tardío), hasta su definitiva realización como comienzo de toda una nueva estética musical. La percusión expande las posibilidades tímbricas de la música y con el tiempo se va convirtiendo en un ropaje inarmónico que cada vez cubrirá más todo lo armónico.

Estas tres piezas son agujeros en el sistema de la música, especies de atrevimientos en el ámbito del timbre que sin embargo se mantienen “levemente familiares” para la escucha gracias a una coartada del sistema de alturas. Más radicales son las aspiraciones musicales del futurista Luigi Russolo quien en el manifiesto *El arte de los ruidos* de 1913 señalaba:

(...) el sonido musical está excesivamente limitado en la variedad cualitativa de los timbres. Las orquestas más complicadas se reducen a cuatro o cinco clases de instrumentos, diferentes en el timbre del sonido: instrumentos de cuerdas con y sin arco, de viento (metales y maderas), de percusión. De tal manera que la música moderna se debate en este pequeño círculo, esforzándose en vano en crear nuevas variedades de timbres.

Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos. (Russolo 1996, p. 9)

En Russolo se hacen explícitos los anhelos y búsquedas de buena parte de los músicos de finales del siglo XIX y principios del XX. Y sin embargo, estos nos son sino anuncios de la verdadera revolución de los materiales y los timbre que ocurrirá a penas unas dos décadas más adelante. Hacia 1934 Edgar Varèse establece la pauta para las obras de percusión, y con ello para la investigación musical y sonora alrededor del repertorio de percusión contemporáneo con su pieza *Ionisation*. La obra de Varèse contribuye al establecimiento gradual de una musicalidad que no necesita ya hacer referencia a la tonalidad, y que se encuentra más interesada en el sonido. Baste decir que *Ionisation* es una pieza para trece percusionistas y ningún instrumentista de otro tipo.

Este punto de inflexión al interior de la tradición musical europea coincide con otros dos grandes hechos que se suman a la innegable incursión del ruido a la música; estos hechos —ocurridos alrededor de 1945 y 1950— son el surgimiento de la *musique concrète*, que pretende la realización de una música hecha con los sonidos del ambiente por medio de las nuevas técnicas de grabación; segundo, la aparición de la música electrónica, que parte de las posibilidades musicales de sintetizar alturas y frecuencias de

manera artificial a través de dispositivos electrónicos<sup>40</sup>. Eventualmente, estos dos hechos tendrán una especie de homologación en la llamada *música electroacústica* que utilizará recursos de ambas aproximaciones para proponer obras de un tipo que poco o nada tendrán qué ver con los recuerdos del clasicismo o del romanticismo musical europeo<sup>41</sup> en donde el sistema de alturas regulaba toda la forma del discurso musical.

### 2.5.2. *Sin ritmo ni estructura*

Pueden citarse muchos ejemplos sobre los que podrían considerarse las manifestaciones más radicales del ruido, comenzando quizá por los experimentos sonoros realizados por Luigi Russolo con los *intonarumori*, que eran artefactos creados explícitamente para producir algún tipo de timbre no común a la tradición instrumental europea; pasando después por piezas de la llamada *música concreta* de Pierre Schaeffer, o la música electrónica "inventada" por Karlheinz Stockhausen; considerando también a otros músicos europeos como Varèse, Boulez, Xenakis, Berio, Pousser, etcétera; y también a compositores norteamericanos como John Cage o Morton Feldman. Sin embargo, me interesa señalar otra genealogía del ruido, la surgida desde la música popular afroamericana. Esta música no es el jazz ni el blues, sino la *free music* o *creative music*. Se trata de un tipo de música surgida en buena medida del impulso propiciado por el *free jazz* como renovación del jazz a secas. Ekkehard Jost (1998)<sup>42</sup> sitúa el surgimiento de este

---

40 Pierre Schaeffer, nombre principal al interior del colectivo de investigadores y músicos creadores de la *música concreta*, algunas décadas después, describía ambas músicas de la siguiente manera: "La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de grabaciones. (...) Inversamente, la música electroacústica pretendía efectuar la síntesis de cualquier sonido, sin pasar por la fase acústica, combinando, gracias a la electrónica, sus componentes analíticos que, según los físicos, se reducen a frecuencias puras dosificadas en intensidad que evolucionan en función del tiempo. Así se afirmaba con fuerza la idea de que todo sonido era reductible a tres parámetros físicos cuya síntesis, posible a partir de entonces gracias al ordenador, podría hacer inútil en un plazo de tiempo más o menos largo, cualquier otro recurso instrumental, ya fuera tradicional o concreto". (Schaeffer, 1996, p. 16)

41 Además de lo ya mencionado respecto a los instrumentos de percusión y a la música de vertiente electroacústica, otras exploraciones del ruido en la música de tradición europea se pueden verificar en el desarrollo del concepto de *tone clusters*, y las técnicas extendidas sobre los instrumentos.

42 Jost, Ekkehard (1998) *Free Jazz*. New York: Da Capo Press. Libro ya clásico que documenta la música y obra de los precursores de dicho género de primera mano y a pocos años de su surgimiento. Además

tipo de música en Chicago con The Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) y de manera especial con un ensamble surgido en torno de esta asociación, el Art Ensemble of Chicago.

Jost señala que la manera de interpretar de los músicos pertenecientes a este grupo estaba "orientada al jazz" pero al mismo tiempo nutrida de muchos aspectos ajenos al jazz e incluso extra musicales. Por otro lado, una característica central de esta música era su preocupación por la cualidad del sonido (*tone color*). Sin embargo, comenta Jost, lo decisivo de este grupo no estaba en la pura exploración de la cualidad del sonido, sino en "la manera en que lo hicieron". Para los miembros de la AACM "trabajar con sonido a menudo supone el desarrollo de estructuras sonoras como fin último, abandonando todo movimiento o articulación rítmica." 'Superficies sonoras' o 'capas de sonido' caracterizan esta música.

Las piezas están hechas a partir de "una superposición de sonidos largamente sostenidos que no pueden ser definidos como acordes". Hay pues un interés en el sonido y una suerte de menosprecio por el ritmo.<sup>43</sup> La música de la AACM y del Art Ensemble of Chicago es una música que precisamente cabe dentro de la idea de ruido como se ha venido usando en este trabajo. En el capítulo cinco volveré sobre el Art Ensemble para describir una de sus piezas.

## 2.6 Conclusión. *La música significa, el ruido no*

En este capítulo se ha mostrado cómo lo musical se encuentra asociado a una familiaridad, y que esta tiene su sustento en una codificación de la experiencia sensible en distintos tipos de parámetros, de los cuales aquí sólo se han señalado cuatro: métrica, tonalidad, timbre y estructura. Se ha propuesto que es por estas codificaciones de lo sensible que obras distintas poseen un atributo de ejemplaridad; lo ejemplar es aquello

---

de los miembros de la AACM, entre los músicos estudiados se cuentan a John Coltrane, Charles Mingus, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp, Albert Ayler, Don Cherry y Sun Ra.

43 Este párrafo se encuentra compuesto de citas y paráfrasis del análisis hecho por Jost en las páginas 168 y 169 de su libro. La traducción es mía.

que cumple las reglas del código y que sirve como modelo para explicar casos anómalos. Así mismo, se ha sugerido la identificación de lo musical en tanto expresión de lo ejemplar y lo familiar; y la identificación del ruido en tanto expresión de lo extraño; así mismo, se ha enmarcado ambos contrarios en términos de la función poética y la función referencial respectivamente; a partir de lo cual se ha sugerido que la referencialidad de lo musical se puede asociar con el consumo o el desgaste de la forma caracterizada en un primer momento por una primacía de la función poética. Finalmente, se ha contrapuesto el caso de obras sonoras que entran en o bordean la definición de ruido para señalarlas como obras que se alejan de la codificación de la musicalidad, y que, aún cuando con el paso del tiempo han entrado en la definición de lo musical, no se erigen como ejemplaridades ideales de lo musical.

Lo dicho hasta ahora permite argumentar contra la significación como única manifestación del sentido musical. Se ha mostrado cómo la denominación de lo musical, en tanto significado compartido socialmente que posibilita la familiaridad, obedece de manera común a una determinación impuesta de manera externa al sonido y no simplemente a una serie de cualidades inmanentes al fenómeno sensible. Esto delimita el acto de la escucha musical dentro de dos ámbitos que parecen encerrados uno sobre otro de manera concéntrica: primero, la ideología de que no todo el sonido puede ser musical, en cuyo caso la idea de música funciona como un filtro cultural sobre un ámbito de la experiencia: el sonido. No todo el sonido producido puede ser considerado de dignidad sino sólo cierto sonido. Evidentemente, aquí se abre el camino a una amplísima especulación antropológica y sociológica. Basta por ahora señalar que para la cultura occidental esta valoración del sonido, adquiere un cuerpo más o menos específico en algún punto de la Edad Media y se consolida como armonía tonal hacia el siglo XVIII (pensemos, por ejemplo en Bach). Esto nos conduce al segundo ámbito, dependiente de círculo primero: estos sonidos que se vuelven pertinentes para la denominación de lo musical son aquellos que se mantienen en el rango de validez dado por las reglas ya señaladas de métrica, tonalidad, tímbrica y estructura. La experiencia musical se encuentra pues atada a la significación de la musicalidad. Todas estas cosas no son otra

cosa que significaciones del sonido como musical, de lo cual se sigue que el sonido que no cumple con estas reglas no significa la música; o en otras palabras, que el ruido resulta insignificante en tanto que el único tipo de significación admitido es el musical.

Sin embargo, como se ha venido anunciando, la insignificancia del ruido no es equivalente a la carencia de sentido del ruido. Pero incluso antes de reconocer la posibilidad de sentido en distintas direcciones, la historia de la música nos muestre una trama de sucesivas normalización del ruido como música, a la vez que una progresiva ampliación de reglas de lo musical a partir de las “provocaciones” del ruido —como ocurrió por ejemplo con el lento pero progresivo ingreso de las percusiones<sup>44</sup> al repertorio de música académica de concierto (primero, célebremente, con Varese, pero después con otras figuras importantes como Cage y Xenakis); y lo mismo puede decirse del *free jazz* surgido en lo años 60’s, que ahora se escucha como ejemplaridad de una cierta tradición musical (por ejemplo, Ornette Coleman, o incluso figuras más canónicas como John Coltrane o Miles Davis) —. Esto nos habla de un continuo movimiento en los límites de la significación de lo musical, en sucesivas adaptaciones y modificaciones de las reglas. Resulta pues evidente la interdependencia entre valores musicales, historia y sociedad. Puede suponerse que cuando cierto ruido deviene musical es porque se ha materializado un código alrededor de él que le otorgan la significación musical. Una cierta cultura dominante le extiende una carta de naturalización musical. Esto también tiene como posible explicación lo señalado sobre la modificación histórica de la experiencia en términos de pérdida de función poética a la vez que en modo paralelo ocurre un aumento de la función referencial, es decir, la pérdida de la *sorpres*a en la fruición de una obra musical y el incremento de un *consumo* o desgaste del potencial generativo de dicha forma.

Si la experiencia musical se encuentra limitada a aquello que cumple las reglas de la musicalidad, entonces ¿qué tipo de experiencia le corresponde al *ruido*? Evidentemente, cuando escuchamos el ruido no escuchamos la música —el ruido es

---

44 A diferencia de instrumentos de altura bien definida como las cuerdas —violín, viola, chelo, etc—, los metales —corno, trompeta, trombón, etc.— o el piano, las percusiones por no poseer una altura regular y por lo tanto por ser instrumentos de “ruido”.

insignificante—, y *sin embargo, escuchamos algo*. Lo que se va haciendo evidente, entonces, es la necesidad de retomar a la noción de sentido de modo amplio, no limitado a la significación. Esto nos permitirá reflexionar sobre la correlación entre el objeto de la escucha y la escucha misma. En estos términos, tendría que evitarse definir a la escucha en general —y con ello a la escucha de la música en particular— como una realidad monolítica; además, tendría que plantearse que así como hay *diferentes objetos de escucha* hay también *diferentes tipos de escucha*; por ejemplo, una escucha de los significados (el sonido musical) y una escucha de lo sensible (el sonido antes de su cualificación musical).<sup>45</sup>

El recorrido logrado hasta aquí obliga al presente trabajo a delimitar mejor el problema fundamental sobre *el sentido del ruido*: el sentido del ruido no se encuentra en la significación, y no lo puede estar, puesto que la experiencia de la escucha del ruido obliga a escuchar no de un modo *significativo* sino de otro modo. Así pues, *la pregunta por el sentido del ruido no podría ser respondida por una noción del sentido como significación. Al sustraerse de los valores y de las reglas musicales, el ruido exige considerar el problema de la escucha fuera de la noción de significación musical y, de hecho, de significación en general*. En el capítulo siguiente se propondrá un panorama teórico del problema de significación a través de tres perspectivas que servirán como contexto y como base para establecer la argumentación planteada en los dos últimos capítulos.

---

45 Esto último conlleva sus propios problemas como, por ejemplo, el de la organización de la escucha en grados o niveles pues parece evidente que no puede haber musicalidad sin sonido, y que por lo tanto no puede haber escucha musical y sentido musical sin escucha sonora no musical, y con ello, algún otro tipo de sentido.

# Capítulo 3

## Contra la música

Hay por lo menos tres pensadores que ayudan a reconocer el movimiento que se ha sugerido hasta aquí entre música y ruido: John Cage, Roland Barthes, y James Tenney. Evidentemente no son los únicos, sin embargo, lo que señalan estas tres voces apunta la crítica a la música entendida como una especie de ideología del sonido, ideología ya esbozada en el capítulo 1 y 2, y contribuyen a pensar en la experiencia musical en términos que exceden la pura significación. En esta sección se proponen tres posturas — dos compositores, Cage y Tenney, y un semiólogo— “contra la música” entendida esta como manera única de escuchar, o como código universal de interpretación del sonido, o como vía exclusiva para la experiencia estética de lo sonoro.

### 3.1. John Cage y la crítica al valor musical

Estas son las palabras con que John Cage (2012b) se dirigía de la Asociación Nacional de Profesores de Música de Chicago en el invierno de 1957:

Antes, cuando alguien decía que la música que yo presentaba era experimental, protestaba. (...) Ahora, por otra parte, los tiempos han cambiado; la música ha cambiado; y ya no pongo objeciones a la palabra «experimental». En realidad la uso para describir toda la música que me interesa especialmente y de la que soy devoto, ya esté escrita por otro o por mí. Lo que ha sucedido es que *me he convertido en un oyente y la música, en algo que escuchar*. Muchos, por supuesto, han dejado de calificar esta nueva música de «experimental». En vez de ello, o se quedan a medio camino y la llaman «polémica» o van más lejos y cuestionan si esta «música» es ni siquiera música. (...) Porque en esta nueva música *nada sucede excepto sonidos*: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la *música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente*.

Estas palabras resultan relevantes por que en ellas se cifra buena parte del pensamiento cageano: la idea de una nueva música, la propuesta de liberación de la escucha, la reivindicación del sonido, la consideración del mundo como un mundo sonoro y por tanto musical en sí mismo. En las siguientes líneas retomaré algunos fragmentos de textos de Cage, así como lo que la especialista Carmen Pardo (2014) ha señalado en su libro sobre el compositor norteamericano.

### 3.1.1 *Sonido*

Cage veía en la tecnología una nueva posibilidad para la extensión de la música más allá de los doce tonos de la armonía clásica e incluso más allá de los intentos todavía frescos del dodecafonismo<sup>46</sup>. Si la música no podía ya confinarse al terreno de la tradición tonal, o a la atonalidad dodecafónica, ¿qué quedaba? No sin humor, Cage respondía que "si esta palabra, «música», es sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVIII y XIX", entonces podría sustituirse mejor "por un término más significativo: organización de sonidos" (Cage, 2012, p. 3). Cage subrayaba así el carácter ilusorio de las categorías para designar lo musical. La música *ha sido* una tradición, ¿pero qué sucede cuando un elemento de la música, los sonidos —gracias a la tecnología, por ejemplo—, trastoca los límites supuestos por dicha tradición? Esta proposición representa de cierto modo el borde de una grieta en la noción de música. Cage logra ver por ese resquicio, o mejor,

---

46 "Creo que la utilización del ruido para hacer música continuará y crecerá hasta que logremos una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos que harán posible a efectos musicales todos y cada uno de los sonidos que pueden ser oídos. Los medios fotoeléctricos, magnéticos y mecánicos para la producción sintética de música serán explorados. Mientras que, en el pasado, la discrepancia estaba entre disonancia y consonancia, en el futuro inmediato estará entre ruido y los así llamados sonidos musicales. Los actuales métodos de escritura musical, sobre todo los que hacen uso de la armonía y de su referencia a pasos concretos en el campo del sonido, resultarán inadecuados para el compositor, que se encontrará frente al campo completo del sonido. Se descubrirán nuevos métodos, que mantendrán una clara relación con el sistema dodecafónico de Schoenberg y los actuales métodos de música para percusión y con cualquiera otros métodos libres del concepto de un todo fundamental. El principio de forma será nuestra única conexión constante con el pasado. Aunque la gran forma del futuro no será la misma que la del pasado, que en una época fue la fuga y en otra la sonata, estará relacionada con ella y tal y como ellas se relacionan entre sí: a través del principio de organización o de la común capacidad del hombre para pensar." (Cage, 2012a, pp. 3-7).

logra escuchar. Al escribir que se ha "convertido en un oyente y la música, en algo que escuchar", Cage insinúa la preeminencia de lo *sonoro* por encima de lo *musical*: "nada sucede excepto sonidos", dice.

Con Cage el criterio predominante del valor musical es el de la sonoridad. Como consecuencia de esto, lo "musical" se aleja necesariamente de su circunscripción a las antiguas leyes de la música: los doce tonos, las escalas, los modos armónicos, la teoría del contrapunto, etcétera. Antes que proponer una redefinición de palabras, Cage apunta a una modificación de las perspectivas y de los hábitos de escuchar, propone *intercambiar las limitaciones del concepto por la riqueza de la experiencia*. La música debe ser entendida primordialmente como sonido, ya que el sonido es la experiencia de la música sin los prejuicios de "lo musical". Con esto, y como por efecto de reflejo, el concepto de música aceptado por una tradición es despojado de su sacralidad, y lo musical pasa a ser reasignado al momento primigenio de una escucha prístina que capta sin mediaciones una realidad sin límites, incluso cuando esta realidad sea todo lo contrario de lo "sagrado", es decir, incluso cuando el sonido que se nos presente sea de lo más profano (o no musical). Así pues, una alquimia ocurre: la música puede ser escuchada como puro sonido, y el sonido puede ser escuchado como música, es decir, estéticamente.

Para Cage todo el sonido cabe dentro de la nueva música, pero no sólo eso, sino que en realidad es imposible que sea de otro modo. Pero abrir las puertas de la música a todo el sonido tiene como consecuencia la inevitable confrontación con el abismo de la indeterminación y por lo tanto, con la posibilidad de que la música y el mundo se confundan en una misma cosa, es decir, en un caos sonoro, en una nueva forma de "ruido"<sup>47</sup>. El silencio del pentagrama deviene umbral del mundo, fuente de un sonido mucho más complejo, sutil, intrincado, extenso, cercano y lejano a la vez, que cualquiera producido por un instrumento musical tradicional. Para Cage (2012b, p. 8), el silencio se torna en evidencia de que "el espacio y el tiempo vacíos no existen", de que a pesar de todos nuestros intentos por escapar a las abstracciones de lo invisible y lo inaudible,

---

47 Podría decirse que en Cage el ruido tiene el sentido de "sonido inarticulado". No refiere al antivalor que se ha señalado al comienzo de este trabajo.

"siempre hay algo que ver, algo que oír"; la apuesta es entonces por una renuncia a la música:

No es necesario preocuparse por el futuro de la música. (...) Pero esta seguridad no se alcanza si, en la bifurcación del camino, cuando nos damos cuenta de que los sonidos se producen querámoslo o no, seguimos en la dirección de los no intencionados. Este viaje es psicológico y parece al principio una renuncia a todo lo humano —para un músico, la renuncia a la música—. Este viaje psicológico lleva al mundo de la naturaleza, donde, gradualmente o de repente, vemos que humanidad y naturaleza, no separadas, están juntas en este mundo; que no se perdió nada cuando se renunció a todo. De hecho, se ganó todo. En términos musicales, cualquier sonido puede producirse en cualquier combinación y en cualquier continuidad. (Cage 2012b, p. 8)

Pero se trata de una apuesta que no aspira a un puro vacío sino a un intercambio: entregar los viejos valores a cambio de acceder al inmenso territorio perdido de la experiencia de una *escucha de todo el sonido*.

Siguiendo a Carmen Pardo en su estudio sobre el pensamiento de Cage, se puede explicar la renuncia cageana en un camino que inicia con una crítica al antropocentrismo que designa el valor de lo musical en función de un dogmatismo escondido detrás de la máscara de un racionalismo inconsecuente; y que posteriormente se moviliza hacia una desfragmentación inaudita del concepto de música: una dislocación que va a hacer posible reconocer la continuidad que existe entre el sonido, el ruido, y finalmente, el silencio (Pardo 2014) <sup>48</sup>. Cage es un duro crítico de la ideología de la música y lo musical.

Esta concepción de que la música es primordialmente *sonido percibido* debilita el contraste entre los opuestos música-no música, pero también entre música-sonido, y sonido-ruido, y esto tiene a su vez como consecuencia la ya señalada desintegración de las fronteras entre música y ruido. A partir de la crítica cageana, se diluyen los binomios, se abre el mundo como mundo de sonido, y quedan expuestos los prejuicios que impedían comprender que la música era el sonido *exaltado* por la tradición, y que el ruido

---

48 Carmen Pardo propone un interesante análisis del pensamiento cageano en dos momentos: el de la crítica al antropocentrismo y el de la desterritorialización de la música.

era el sonido *repugnado* por esa misma tradición. Este movimiento permite a su vez la liberación de la escucha.

### 3.1.2 Silencio

Entendida la artificialidad de los parámetros con que se ha designado al sonido musical para oponerlo al sonido no-musical ahora se hará posible una manera de atender todo aquello que ocurre en los silencios de la obra escrita en la partitura —silencios que la tradición había insistido en suprimir a partir de una sordera imaginaria que habría pasado de ser primero institucionalización de la escucha a *naturalización de la escucha*, y por tanto ideología de la escucha—. Esta *atención* al sonido demuestra la imposibilidad sensorial del silencio.

El silencio es entonces *otra cosa*. El silencio es sonoridad que evidencia un mundo. "Atender al silencio del modo en que lo hace Cage, será descubrir el silencio sonoro, alzar la referencia conceptual que lo mantiene mudo y que, al mismo tiempo, era la posibilidad de su confinamiento" (Pardo 2014, pp. 59, 60) <sup>49</sup>. La aceptación de este silencio sonoro es también la aceptación de gradaciones de la atención, y de multiplicidad de sentidos posibles dentro de un mundo sonoro del que ya han quedado borradas todas sus fronteras.

Cage denuncia lo ilusorio de la clasificación que distingue lo musical de lo no musical, y con ello lo arbitrario de una supuesta separación sustancial entre ruido, silencio, sonido y música. Esto abre las puertas a una indeterminación en la que todo el sonido es susceptible a ser considerado musical y toda la tradición musical a ser considerada una forma más de sonido. Especie de sincretismo que obliga a pensarlo todo de nuevo, el

---

49 Dice también Pardo: "El silencio sonoro es por ello una puesta en cuestión del lenguaje y de la razón que hace del silencio un elemento opuesto al sonido, al tiempo que implica una crítica al espacio musical que se ordena según ese presupuesto. El silencio expone, de este modo, su íntima conexión con el ruido en tanto escucha de lo no-intencionado; lo que llamamos silencio es lo que no conectamos con las *intenciones que producen los sonidos*. El silencio musical, en cambio, se caracterizaba por constituir una pausa cargada de intenciones y, precisamente en función de esa intencionalidad, se constituía como silencio en tanto opuesto al sonido".

planteamiento de Cage nos permite preguntarnos si desde la escucha es posible distinguir algo específico del sonido del mundo (y la naturaleza) del sonido producido, es decir, de aquel convertido en "obra". Esto es relevante porque ressignifica la relevancia de un esclarecimiento de la especificidad de la *disonancia* frente a la *consonancia*, o mejor dicho: conduce a la necesidad de esclarecimiento del sentido en el *ruido*. Si todo es música, si todo es sonido, esta diferenciación entre una música tradicional y otra no tradicional no contradice la crítica de Cage, que es contra una ideología de la escucha, sino que nos abre el camino para reafirmar la complejidad de los objetos sonoros que poseen una huella humana.

### 3.2. Roland Barthes, la escucha sin significante fijo

El concepto de *signifiance* aparece varias veces en la obra barthesiana, se trata de un concepto que sirve para explicar una relación de sentido distinta a la que ocurre con la significación, es decir, diferente a la que ocurre con los signos. Desde secciones anteriores (1.4 y 2.3) se ha hablado ya de la significación como la correlación, motivada por un código, entre sonidos y conceptos, pero me parece pertinente recordar brevemente el origen semiológico de esta concepción. Como se sabe, desde una perspectiva de semiología saussureana el signo se explica como unidad compuesta de un significado y significante, siendo el significado el concepto o la idea al que hace referencia un signo, y significante el soporte material (imagen acústica, visual, táctil, olfativa, etcétera) que va asociado siempre al concepto. Uno y otro tienen sentido sólo en su relación y se encuentran tan unidos como lo están las dos caras que constituyen una moneda. Cuando el signo se consolida, es decir cuando la relación significante y significado se consolida, se habla de significado: es decir, de un proceso de significación. Es en este contexto semiológico que Roland Barthes habla de la *signifiance*, expresión que ha pasado a ser

traducida al español como *significancia*. Para el caso de este trabajo interesa la noción de *signifiance* aparecida en el ensayo “El acto de escuchar” (Barthes 1986)<sup>50</sup>.

En dicho texto Barthes hace una clara distinción entre *oír* y *escuchar*, mientras el primero hace referencia a un evento pasivo que también podríamos señalar de mecánico o de estímulo-respuesta (el efecto del choque de las vibraciones en el oído); la segunda hace referencia a una actividad, una situación en la que se encuentra implicada la conciencia: una voluntad que selecciona y se dirige a objetos. Oír es involuntario, escuchar es voluntario. En este sentido podría decirse que la primera sería un fenómeno atendido por la fisiología o la acústica, mientras que en la segunda Barthes habla de una psicología. Despachada la diferencia entre oír y escuchar, Barthes se concentrará en la escucha, que podría entenderse entonces como la determinación y dirección voluntaria de la conciencia hacia objetos a través de la audición. Escuchar es posible porque antes se oye.

Barthes propone examinar tres tipos de escucha de entre muchas posibles: la *escucha de los indicios*, la *escucha de los signos* y la *escucha de la signifiance*.

### 3.2.1 Índices y signos

La primera es la escucha de índices. Se trata de una escucha que tiene una función referencial inmediata, y que en este sentido es compartida por animales no humanos y humanos. En ella ocurre una asociación instintiva entre el sonido y un objeto: lo que se escucha es una alerta, un aviso. Esta escucha es la que ocurre, por ejemplo, cuando una persona que vive en una ciudad *sabe* que el chirrido metálico, agudo y repentino que suena en la calle en cierta hora de la tarde denota la apertura de la puerta del departamento contiguo. Esta persona *sabe* que ese sonido, con esa tímbrica específica, es una señal de la llegada del vecino. La asociación entre sonido, objetos, cosas y situaciones es establecida por medio de comprobaciones basadas en la experiencia. Esta

---

50 En esta sección 3.2 todas las citas corresponden al mismo ensayo a menos de que se especifique lo contrario.

escucha se encuentra presente en todos los seres vivos, respecto de ella "en nada se diferencia el animal del hombre: el lobo escucha el (posible) ruido de su presa, la liebre el (posible) ruido de su agresor, el niño y el enamorado escuchan los pasos del que se aproxima, que quizá son los de la madre o los del ser amado" (p. 243).

Por otra parte, la *escucha de los signos* puede ejemplificarse con lo que le ocurre a un estudiante de música cuando al ser tocadas tres notas de un piano puede distinguir, y por lo tanto nombrar, aquellos tres sonidos simultáneos como un acorde, pero además, como un acorde mayor o un acorde menor o un acorde disminuido, etcétera. Es decir, la escucha de los signos ocurre cuando a partir de un código cultural específico —en este caso sería la armonía clásica tonal occidental— alguien es capaz de nombrar un fenómeno sonoro del mundo. El estudiante de música se encuentra capacitado para hacer esta distinción porque ha sido educado en el oficio de la "música" que le permite identificar la relaciones entre intervalos dentro del universo de la armonía diatónica. Su oído ha sido entrenado para relacionar ciertos estímulos con ciertos nombres pertenecientes a una nomenclatura. El vínculo entre lo escuchado y su nombre se encuentra mediado por un corpus de saberes socializados pertenecientes a la cultura. Este corpus de saberes tiene en el signo el medio de su expresión. El saber se difunde en los signos y los signos a su vez pasan a ser elementos del mundo de la cultura. A diferencia de lo que ocurre con la escucha de los índices, la correspondencia entre lo escuchado y su designación no es inmediata sino mediata, traducida por el código, adquirido por una educación. El objeto de esta escucha, dice Barthes (p. 247), es el *secreto*:

(...) pero cuando [el niño] deja de vigilar directamente la aparición del índice [que es el sonido de la llegada de la madre] y se pone por su cuenta a remedar sus retornos regulares, convierte el índice esperado en un signo: pasa así a la segunda escucha, la del sentido; entonces lo escuchado no es lo *posible* (la presa, la amenaza o el objeto del deseo que pasa sin avisar), es lo *secreto*: lo que, sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, código que es a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad.

Esta segunda escucha es la escucha del sentido como significación motivada e histórica, en que “lo que se intenta captar por los oídos son signos; sin duda en este punto comienza el hombre: escuchamos como leemos, es decir, de acuerdo con ciertos códigos" (p. 247).

### 3.2.2 Significancia

Finalmente, la *escucha de la significancia* es una escucha *abierta a todo lo posible*, es decir a aquello que no ha sido relacionado ni de manera natural (empíricamente) ni de manera cultural (por medio del signo). A diferencia de las otras dos, esta tercera escucha encuentra dificultades para esclarecerse por la vía de una definición positiva. En la escucha de la *significancia* lo escuchado evade una función signíca o indicial. Con esto Barthes parece insinuar que el sujeto dirige su audición a un objeto desdibujado y tan difuso que sólo podrá encontrar en él un *pretexto* para escuchar *más acá* (o antes) de cualquier carácter referencial o significativo. Es decir, podría entenderse como la escucha del sonido mismo y no del sonido como puerta de entrada a otra cosa, como medio para identificar una fuente de emisión (como en los indicios) o un secreto (el significado).

Esta tercera escucha, dice Barthes, es la manera particularmente "moderna", y puede perfilarse como un modo de escucha *pánico*, que tiende a buscar una superación de los modos institucionales de la escucha. A diferencia de las dos primeras maneras de escucha en las que se encuentra implícita una intención hacia un objeto específico, esta tercera posee una indefinición sobre su objeto. Esta escucha reconoce la posibilidad de dirigir la audición más allá de las delimitaciones de un objeto, o en otras palabras, su objeto es todo lo que no tiene nombre ni función específicos:

la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de polisemia, de sobredeterminación, superposición, la Ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos; por definición la escucha era *aplicada*; hoy en día lo que se le pide con más interés es que deje surgir; de esta manera volvemos, en otra vuelta de la espiral

histórica, a la concepción de un modo de escuchar *pánico*, como el que concibieron los griegos, al menos los partidarios de Dionisos. (p. 255)

Así mismo, este tercer tipo de escucha trastoca los antiguos roles asignados a los participantes de la escucha. No hay posiciones rígidas en la relación de quien escucha y quien habla, "ya no están a un lado el que habla, se entrega, confiesa, y al otro lado el que escucha, calla, juzga y sanciona" (p. 255), sino que la escucha conlleva la posibilidad de que escuchar sea otra forma de "hablar". *Se trata pues de una escucha activa* con la que puede ser cuestionado el paradigma de las sociedades tradicionales en que se distinguían la escucha-arrogante-del-superior y la escucha-servil-del-inferior. Para Barthes la escucha libre "es esencialmente una escucha que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla". Una escucha que conlleva la reflexión de que "no es posible imaginar una sociedad libre aceptando la preservación de los antiguos dominios de la escucha: los creyentes, el discípulo y el paciente" (p. 255).

La *signifiance*, dice Barthes, es "el espejo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido". Cuando se escucha un fragmento de música clásica, el oyente tiene el impulso de descifrar, de "reconocer en él (gracias a su cultura, su dedicación, su sensibilidad) la construcción, tan completamente codificada (predeterminada) como la de un palacio de la misma época". Pero estamos en el ámbito de la *signifiance* cuando la audición se dirige voluntariamente hacia algo no codificado: "al «escuchar» una composición (habría qué tomar esta palabra en sentido etimológico) de Cage, estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en su significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su «intimidad»" (p. 256). La significancia es la escucha de lo desconocido que no puede remitir a un indicio, ni a un signo, o al menos no uno solo. Es la escucha del sonido por sí mismo.

### 3.3. James Tenney, percibir la música

En el ensayo "John Cage y la teoría de la armonía", James Tenney (2012, pp. 147-175)<sup>51</sup> describe los primeros años del siglo XX como el escenario de una teoría armónica en declive, reducida casi a ser un ejercicio de "musicología histórica" irrelevante para la música contemporánea. Tenney justifica este veredicto en la dislocada relación entre teoría y práctica que se evidencia en la música elaborada en esas primeras décadas del siglo. A principios del siglo, la actividad compositiva supera por mucho la teorización de la música; la obra de los compositores vanguardistas rompe los parámetros clásicos y sus ambiciones musicales se extienden a zonas que la teoría clásica no contempla ni remotamente.

La particularidad del argumento se encuentra en la hipótesis sobre los motivos que han provocado esta separación de práctica y teoría: "Muchos de los teóricos más importantes del pasado [...] no sólo habían sido compositores en la práctica, sino que sus escritos teóricos habían tratado con cuestiones surgidas en su propia música y la de sus contemporáneos." (p. 127) En otras palabras: los compositores han dejado de preocuparse por la teoría, y los teóricos han dejado de ser compositores. El último de los compositores en esta línea, se propone en el ensayo, es Arnold Schoenberg, quien dentro de esta historia reciente de la música funge al mismo tiempo como profeta de una nuevo lenguaje y como emisario del fin de la tradición armónica. Pero después de Schoenberg resta un creciente pesimismo ante "una evolución continuada en la teoría de la armonía"<sup>52</sup>.

Tampoco se trata de una nihilismo armónico, Tenney no cree en el fin de la armonía, por el contrario, su apuesta consistirá en un replanteamiento de ella. Y este replanteamiento no buscará profundizar en la tradición, sino comenzar en un lugar distinto: el experimentalismo norteamericano, los avances científicos en acústica y psicoacústica, y las intuiciones derivadas de su contacto con la fenomenología.

---

51 En 3.3 todas las citas refieren al mismo texto a menos que se señale lo contrario.

52 "Casi al final de su *Harmonielehre* [Schoenberg] expresa la creencia en que 'no se espera actualmente una evolución continuada en la teoría de la armonía'" (Tenney, 2012, p. 148).

Las reflexiones de James Tenney tienen su base en la crítica a la noción tradicional de armonía. El problema, piensa, consiste en que dicha noción es demasiado estrecha y dificulta pensar la música no incluida dentro de la tradición clásica, por ejemplo la llamada "música contemporánea" o la música de otras formas culturales no europeas. Propone que "el significado mismo de la palabra 'armonía' se ha definido de manera tan restrictiva que sólo puede ser pensado en relación con los materiales y procedimientos del sistema tonal diatónico/triádico de los últimos dos o tres siglos" (p. 147), esto aun cuando la historia de la música muestra que la armonía "no necesita una definición tan restrictiva" (p. 147).

La propuesta de solución al problema se encuentra en torno a una nueva definición de armonía con menos restricciones, pero, ¿cómo articular un concepto de armonía es lo suficientemente "permisivo"? Pues bien, la cuestión, piensa, debe considerarse de acuerdo con una serie de objetivos ideales a los que debe aspirar una teoría comprensiva. Así, el concepto de armonía no restrictivo debe ser aquel que haga posible una teoría armónica en la que se cumplan al menos tres condiciones: 1) *Ser neutral estéticamente*. Debe evitar compromisos con valores que conduzcan al compositor a someterse de nuevo a los criterios de la vieja dualidad de *lo correcto* y *lo incorrecto*. Por esto, la nueva teoría debe ser *descriptiva* antes que *prescriptiva* de tal modo que "no presumirá decirle al compositor qué deba o no deba hacerse, sino que en su lugar le dirá qué tipo de resultados se obtendrán si una cosa dada *se hace*" (pp. 148, 149). 2) *Ser cultural y estilísticamente general*. Toda la música se encontrará bajo su competencia. O en otras palabras, la teoría deberá ser "tan relevante para la música del siglo XX (¡o XXI!) como para el siglo XVIII (o XIII), así como pertinente para la música de la India o de África o para la selva brasileña tanto como lo es para la de Europa Occidental o de Norteamérica" (p. 149). 3) *Ser cuantitativa siempre que se pueda y en la mayor medida posible* (p. 149). Para Tenney, este carácter cuantitativo de la teoría será lo

que permitirá asignarle una validez científica, por no decir *universal*, que posibilitará contrastarla con lo postulado por otras teorías científicas.<sup>53</sup>

Estas exigencias para con la nueva teoría tienen su complemento en la idea de que el concepto de armonía tendría que encontrarse fundado en la experiencia, y que por consiguiente la teoría armónica deberá ser en realidad "una teoría de la *percepción* armónica". Nueva vuelta de tuerca si se quiere, Tenney propone una especie de formalización de lo que Cage había planteado años atrás: liberar al sonido, pero ahora tomando en cuenta la teoría armónica debe dejar de ser una colección de reglas, o un corpus gramático-musical que nombra y clasifica relaciones diatónicas/tonales, para pasar a ser una especie de apartado de una *teoría general de la percepción musical*.

¿Cuáles son las implicaciones de proponer una teoría general de la percepción musical? Se encuentra aquí la necesidad de pensar el problema del sonido y la percepción, de entender la armonía como las relaciones que hay entre la multiplicidad de los sonidos que existen en el mundo pero en cuanto *son percibidos*, y no sólo como objetos de una colección dentro del cerco de una tradición que ha relegado la experiencia musical. En este sentido es que Tenney retoma de Cage la noción de "espacio sonoro total"<sup>54</sup> entendido como el "*espacio perceptual* en el cual la música (cualquier música) debe existir". Los límites de este espacio sonoro son los establecidos por las posibilidades

---

53 Las primeras dos condiciones parecen consecuentes con un mismo movimiento de despojamiento y nos recuerdan el pensamiento de John Cage. Sin embargo, la tercera de las condiciones se antoja lejana respecto del movimiento de pensamiento que ha originado a las dos primeras. ¿Qué se podría decir de esta aspiración a someter la experiencia musical a los parámetros de lo cuantitativo si no que equivalente a volverla a reducir a valores preestablecidos? ¿No se encuentra la ciencia también necesitada de una crítica que le cuestione sus presupuestos, que le cuestione si ella misma no se ha convertido en una colección de prejuicios que impiden el pensamiento? Esta aspiración debe leerse como la aspiración de universalismo propia de rigor implicado en todo ideal científico, y debería, creo, ser asumida con el mismo recelo.

54 Tenney lleva a cabo una reconstrucción del pensamiento cageano en torno a su concepción de lo musical, y nos muestra su evolución, desde un primer momento, con un Cage deudor de Varèse en la aceptación de "todo fenómeno audible como material apropiado para la música" (p. 154); que después considera al ritmo como el medio unificante de los materiales musicales; que posteriormente subraya la relación entre sonido, silencio y tiempo, como la característica de toda forma musical; hasta llegar a un Cage que cree percibir en la duración el atributo común de toda forma musical — "(...) una estructura basada en duraciones (...) es correcta (corresponde con la naturaleza del material), mientras que la estructura armónica es incorrecta (deriva de la altura, que no existe en el silencio)" (p. 155)—, y que finalmente se concentra en una reflexión sobre la naturaleza del sonido y en la cristalización del concepto de "espacio sonoro" (pp. 154–156).

que el oído tiene de oír, y no ya por una estética, un estilo, o una cultura. En este espacio sonoro, un sonido determinado es resultado de una multiplicidad de factores entre los que se pueden nombrar frecuencia o altura, amplitud o sonoridad, estructura de armónicos o timbre, duración, morfología y orden de sucesión; pero no sólo de estos sino de muchos más —que Tenney llamará *dimensiones del espacio sonoro*—<sup>55</sup>.

Un nuevo concepto de armonía sólo podrá aparecer en el contexto de una nueva teoría armónica, y una nueva teoría armónica deberá ser una teoría de la *percepción* armónica. Así, para Tenney, el principio de toda teoría armónica, e incluso de toda teoría musical, se encuentra en la comprensión de la *percepción del espacio sonoro total*. La cuestión no es menor, "una nueva teoría de la música es necesaria, una que nos diga *qué* es lo que realmente escuchamos cuando escuchamos música, una teoría que nos diga también *cómo y por qué* es que escuchamos lo que escuchamos" (Tenney 1985, p. 198). Esta "nueva teoría" podría considerarse como una fenomenología de la música.

### 3.4 Conclusión. Ruido y sentido

En este capítulo se han reseñado algunas ideas de tres pensadores distintos, dos compositores y un semiólogo. Se han agrupado estas ideas bajo el título "Contra la música" porque se nos presentan como críticas de la música en tanto ideología, que supone una manera correcta de escuchar y que implica, también, una suerte de manera correcta de producir sonido. Se ha señalado la propuesta de Cage de apartar los prejuicios de la escucha para dar pie a una experiencia sonora más compleja que incluya en la música todos los sonidos del mundo y no sólo aquellos autorizados por la tradición. Se ha reseñado la idea de *signifiance* de Roland Barthes: una manera de atender el sonido que rompe con los esquemas institucionales de la escucha, y que permite una suerte de mutabilidad del sentido en tanto que no busca signos o indicios, sino que atestigua un movimiento permanente de

---

55 Para Tenney, la comprensión de las relaciones entre estas dimensiones nos ayuda a entender a Cage cuando decía que "cualquier sonido en cualquier punto de este espacio sonoro total puede moverse y convertirse en un sonido en cualquier otro punto, o a lo largo de cualquier línea o curva (...) en el espacio sonoro total" (p. 156).

significantes. Y finalmente, se han colocado no casualmente en esta terna algunas reflexiones de James Tenney respecto a la necesidad de una teoría de la percepción armónica, que permita liberarse de las limitaciones que impone una noción clásica de la armonía. En suma, con este capítulo se han reunido una serie de perspectivas que critican la noción de música como significado ya descrita previamente.

Así pues, con lo dicho hasta este punto, se va reafirmando la idea de que el problema del sentido del ruido y de la música no se puede reducir al ámbito de una significación —entendida ésta como una función referencial o representacional—. No sólo existe sentido en lo que se comprende, es decir, en aquello de lo que se conoce el código para descifrar su *secreto*, como decía Barthes. El ruido nos muestra que aún cuando en él se evaden sistemáticamente las significaciones aún así continua habiendo sentido para quien escucha: como manifestación del mundo, en palabras de Cage, o como *signifiance*, en palabras de Barthes, o como sonido percibido en Tenney. Dicho de otro modo, el ruido es un ejemplo de que la comprensión no es condición de posibilidad del sentido<sup>56</sup>.

Todo lo dicho en el capítulo anterior y en el presente capítulo argumenta, nuevamente, a favor de la importancia de la diferenciación del sentido como *Bedeutung*, del sentido como *Sinn*. Recordemos que bajo esta distinción el estatuto del sentido, como *Sinn*, tiene que ver con lo que ocurre antes de la consolidación de un entendimiento sobre las experiencias, y que está ya presente en el primordial vínculo que hay entre sujeto y el objeto, en el acontecer de la intencionalidad.

Las intuiciones de Tenney sobre la necesidad de una teoría de la percepción musical sugieren ya la relevancia de considerar a la percepción como la vía particular del sentido musical. Esto nos conduce a la necesidad de establecer una distinción entre la percepción común y la percepción que corresponde con objetos como el sonido, como la música y el ruido. En concreto, esto conduce a la consideración de la percepción estética, y con ello a la reflexión sobre su naturaleza: la definición y descripción del objeto perci-

---

56 Podría decirse que la comprensión es, en todo caso, una de las consecuencias del sentido, y no a la inversa.

bido por una parte, y por otra la definición y descripción del objeto no sólo percibido sino percibido estéticamente. ¿Puede considerarse al ruido como un objeto estético?

# Capítulo 4

## Apuntes sobre un caso de ruido

“The classification of the constituents of chaos, nothing less is here essayed.”

Herman Melvill, *Moby-Dick*, c. 32 Cetology.

En este punto es pertinente retomar lo que Dufrenne (1982, p. 3) señalaba (*cf.* sección 1.2 de este trabajo) sobre la diferencia entre obra de arte y objeto estético:

los dos son *noemas* que tienen el mismo contenido, pero difieren en que la *noesis* es distinta: la obra de arte, en tanto que está en el mundo, puede ser captada en una percepción que descuida su cualidad estética, como cuando en un espectáculo no estoy atento, o cuando se busca comprenderla y justificarla en lugar de «sentirla», como puede hacer el crítico de arte. El objeto estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido, es decir percibido en tanto que estético.

En la segunda parte de este trabajo he hablado ya de la significación de la obra musical. Se han señalado algunos elementos del código que las hacen posible (métrica, armonía, melodía, estructura), y he comentado cómo estos esquemas se pueden relacionar con una *especie de sordera* hacia lo sensible que conforma la obra en tanto que posibilitan una suerte de distracción o, cómo dice Eco, con la adquisición de un hábito interpretativo (*cf.* sección 2.4 de este trabajo). Esta forma de percibir lo sonoro –es decir, la significación de la obra musical– puede identificarse con lo que Dufrenne llama la *noesis de la obra de arte*. Esa *noesis* podría ser calificada también como la *noesis* a partir de la cual surge la significación dado que no describe la cualidad estética del objeto sino sólo los aspectos a partir de los cuales puede funcionar como signo, es decir como representación. Esta *noesis* no persevera en la aspecto sensible del objeto mismo, sino que lo usa como medio para acceder a otros objetos, y lo hace de acuerdo con reglas y sistemas (códigos) que son

siempre móviles y cambiantes a lo largo de la historia. Pero, ¿qué decir respecto del segundo tipo de *noesis*? Respecto de su ámbito subjetivo y su ámbito objetivo. En el capítulo anterior ya se ha empezado a señalar el camino hacia esta segunda experiencia, pues la invitación a la escucha, el análisis de la significancia, y la postulación de una teoría de la percepción armónica son ya indicios de una búsqueda por restablecer la comprensión de la música en términos estéticos antes que en los habituales términos de la significación.

La obra musical, al igual que la obra de arte, suele ser un objeto que busca ser comprendido y justificado, es decir, que busca ser significado. Esta comprensión y justificación es la que corresponde a lo que Cage criticaba de la música concebida como sonido que ha sido puesto bajo un criterio reduccionista de medida; es el sonido que ha sido subsumido dentro de una lógica de significación. Dufrenne parte de la obra de arte para aprehender analíticamente al objeto estético, pero esa misma estrategia metodológica puede ser aplicada a la obra musical. La obra musical también puede usarse como punto de partida para llegar al objeto estético. Así como la obra de arte puede ser objeto tanto de una *noesis* de significación como de una *noesis* estética, así también, la obra musical puede ser objeto de estas mismas dos formas de sentido. En lo que resta de este capítulo se llevará a cabo una descripción de una pieza que podría incluirse en los casos de *ruido*, o de lo extraño (en oposición a lo familiar) como caso en que la pieza no posee ni ritmo ni estructura (*cf.* sección 2.5.2 de este trabajo). Esta descripción deberá aclarar ciertos aspectos que escapan a la significación musical, y deberán acercarnos a la reflexión sobre la naturaleza de la percepción estética, el objeto estético, y finalmente a la constatación de otra manifestación de sentido.

#### 4.1 Theme Libre

Escribiré sobre la pieza *Theme Libre*, del Art Ensemble of Chicago<sup>57</sup>.

---

57 La pieza pertenece al disco de 1970 *Les Stances a Sophie*, en cual se reúne la música creada para acompañar la cinta del mismo nombre del director, Moshé Mizrahi. Al parecer la música nunca fue utilizada para la señalada película. Para la pieza en cuestión y para todo el disco, el ensamble está

En esta pieza —que hoy en día podría ser aceptada sin mucha dificultad como obra musical— se hace evidente sin embargo la oposición a una tradición musical fundada en los códigos musicales tradicionales, o lo que antes he llamado elementos de la familiaridad musical. En ella hay pocos rastros de armonía, de forma, o regularidad en el pulso. Escuchamos una interacción compleja de distintos sonidos que en la mayor parte del tiempo generan la sensación de un territorio por momentos homogéneo, y por momentos heterogéneo. “Unidad y fragmentación” podría ser el título del juego en esta pieza. Llevaré a cabo una descripción evitando restringir mi lenguaje. Será una descripción de mi escucha y de los objetos sonoros, pero no será una descripción técnica. Describiré mi percepción y generalidades sobre algunas de las estructuras que se producen entre mi escucha y lo escuchado. Cuando me refiera al objeto trataré de hacerlo algunas veces en un sentido acusmático y en otras hablaré directamente del objeto que es la fuente sonora; cuando me refiere a mi experiencia, trataré de hacerlo en un sentido más o menos cercanos al de una descripción psicológica. Aunque he tratado de usar un lenguaje neutral, más o menos descolorido por intentar carecer de epítetos o adjetivos, también es cierto que en algunos casos me ha parecido imposible no usar metáforas para describir algo. Tras la descripción procuraré hacer un análisis general, y después más técnico. Este último nos conducirá al tema del sentido perceptivo y estético del ruido.

#### *4.2 Descripción inicial*

La pieza inicia con un golpe, sonido de címbalos. El sonido no alcanza a extinguirse cuando en una secuencia, cuyos segmentos se funden uno sobre otro, ocurre de súbito una dispersión de sonidos percutidos; el sonido se hace realidad en una amplitud que remite a un espacio amplio. Es una superficie sonora. A esta dispersión se suman sonidos que ya no son percusiones sino alientos: una flauta, saxofón, clarinete. El sonido es una masa fluctuante, viva, que adquiere formas distintas conforme fluye el tiempo de la escucha.

---

conformado por: Lester Bowie (trompeta y percusiones), Malachi Favors Maghostut (contrabajo, percusiones y voces), Joseph Jarman (saxofón, clarinetes y percusiones); Roscoe Mitchell (saxofón, clarinete, flauta y percusiones), Fontella Bass (voces y piano), Don Moye (batería y percusiones).

Esta dispersión y variabilidad de formas dura varios segundos hasta que la aparición de la nota fuerte y evidente de una trompeta se convierte en el centro que exige toda mi atención. La trompeta asume una expresividad melódica que produce la sensación de estar escuchando un mensaje articulado, una declaración: es la lógica implícita de lo melódico: sucesión de sonidos que producen suertes de iridiscencias de sentido, reverberaciones de significado (la significancia barthesiana). Mientras la trompeta suena, los otros sonidos deambulan en torno a ella, pero también la absorben sin por ello desaparecerla, van y vienen, como vaivén de mar que toca la playa y se aleja, una y otra vez. Los sonidos se acercan a ese centro de la audición que es el sonido agudo de la trompeta, lo invaden, lo abruman, lo recubren con su espesor. Quizá pueda describirse esto en términos de volumen, es decir de intensidad de la masa sonora.

Pero este anegamiento de la melodía dentro del fondo sonoro no parece un accidente ni una obliteración; por el contrario, parece como si fuera algo propio de la melodía: fondo y frente se funden. A través de la intensidad del fondo, la melodía alcanza cierta gravedad y dramatismo, fondo y frente se sienten connaturales. La melodía es grave y dramática no porque el sonido entorno a ella la convierta en dramática y grave, sino porque ella misma es todo el sonido de fondo, ella es la melodía y al mismo tiempo, fondo de volumen elevado, fuerte intensidad, y timbre irregular. Ella es todo el sonido, y es a la vez una punta de sonido que hace sentir a sus espaldas, asomándose, la sublimidad de aquella irregularidad que se desborda hacia mí. Ese fondo es la tímbrica masiva de las percusiones formando una unidad con el sonido agudo de la trompeta. Este flujo y reflujo llega finalmente a una cúspide de intensidad con los címbalos que hacen su aparición de nuevo sumándose a la masa sonora.<sup>58</sup>

Del golpe, un instante roza la quietud del silencio, y invade la escucha. Suena una manifestación sutil del silencio.

---

58 Ekkehard Jost (1994, p. 170) describe cierto uso de la percusión por parte del Art Ensemble of Chicago como sigue: "In passages conceived as sound surfaces they either serve to enrich and color the horn sounds by blending with them, or —as in the case of unpitched percussions— they enliven the sound with irregular accents". Esta descripción es concordante con la experiencia personal que he escrito en este párrafo.

Un momento distinto se sucede a penas de manera perceptible. Ocurre ahora una declaración mesurada, fácil de seguir, de la trompeta, pero el fondo sonoro no ha desaparecido. En torno al sonido de la trompeta se mantiene la dispersión de sonidos como saltos, como vibraciones espontáneas que aparecen como puntos en el espacio, en el territorio de la escucha, salpicaduras. La materialización de la melodía es también desvelamiento de sentido como significación; el sonido agudo se carga de una significación de jazz: lo que ella dice *podría ser* una reinterpretación de los primeros dos compases un conocido *standard*<sup>59</sup>. Sin embargo, este sentido se ve interrumpido por un cambio de dirección en las notas siguientes. Mientras la trompeta trae a cuenta el sentido del jazz, nuevos focos de atención se suscitan como en ráfaga. Por aquí y por allá se articulan fragmentos melódicos (*licks*), sensación de vértigo causada por una atención vacilante, por el rápido enfoque y desenfoco. Junto a la permanente y fluctuante masa sonora de fondo, surgen distintos centros que reclaman una atención similar en puntos distintos de este territorio, no son ya salpicaduras, sino figuras completas.

Descubro aquí dos posibilidades en mi escucha: esforzarme por apresar cada uno de esos centros en su huida, o descentrar mi atención para agrupar esos eventos en una unidad entera, es decir, condensar esas puntas de sentido en una unidad. Ensayo ambas opciones.

Al decidirme por lo primero me encuentro con la imposibilidad de retener el sentido de algún evento sonoro pues cada uno borra al anterior. Cada vez que trato de identificar una de las figuras ella desaparece de mi campo auditivo y es sustituida por una nueva. A pesar de mi empeño, encuentro que mi atención está siempre a merced de una nueva figura que a pesar de todas las previsiones me sorprende continuamente en su aparecer de manera intempestiva. Me distrae la sensación de futilidad de dicho intento, pierdo conciencia de lo que ha sucedido, pues al querer apresar las figuras mi escucha se

---

59 De *Beautiful Love*, que no puedo evitar escuchar en mi memoria con Bill Evans en el disco *Explorations* (1961), pero que no fue compuesta por él sino por Wayne King, Victor Young y Egbert Alstyne. Tratando de imitar el efecto sincopado con el que se suelen tocar las notas, la escritura podría plantearse como:



ha vuelto pasiva por algunos segundos. Me doy cuenta que mi obstinación por apresar figuras aisladas me ha privado del fondo. Mientras mi escucha se afanaba en las figuras, el fondo ha devenido una presencia tenue, acontecimiento sólo percibido de manera pasiva (como cuando se ve algo con la orilla del ojo en los márgenes del campo visual). He perdido el fondo y me encuentro incapacitado para dar significado a lo que suena. Es como si en su frenesí, las ráfagas de sonido se sacudieran de encima todas las significaciones. En este punto particular de la pieza parece imposible una escucha de función semántica.

Esta obstinación por escuchar unidades no es otra cosa que un esfuerzo por escuchar signos. El fracaso de esta empresa me conduce a la siguiente posibilidad antes planteada: descentrar la atención. Suspendo la búsqueda de figuras o signos, escucho la multitud de puntos como un campo nuevamente, dejo que los sonidos punquen mi audición, mi sensibilidad. La ausencia de significado no es ausencia de sentido, las punzadas de sonido delimitan un horizonte afectivo que comprende la oscilación entre las sensaciones de lo familiar y lo desconocido, entre lo inofensivo y lo amenazante. Lo que escucho es familiar pero un mal presentimiento lo ronda, me resulta desconocido pero no una amenaza presente. Mi historia individual como “consumidor” de *free jazz* hace posible estas tensiones entre los polos. Al escuchar de esta segunda manera — descentrando la atención, perdiendo la posibilidad de dar significado inmediato a lo que escucho—, un campo sonoro pleno de sentidos se realiza, un campo bullente de significancia. Este escuchar me adentra en la apercepción de un *peligro familiar*; para mí escucha más o menos habituada al ruido, lo que suena es una especie de amenaza-bajo-control. Pero este descentramiento no puede tampoco ser permanente, la misma naturaleza viva de la música elude las determinaciones de mi enunciación: en medio de este ámbito amplio de eventos, de esta superficie sonora sobre la que he descentrado mi atención, ocurre que algunos sonidos me punzan más intensamente que otros, y exigen ser atendidos como unidades independientes: nuevamente la melodía de trompeta insiste, fuerza su entrada en un reducto más estrecho —¿es el cuerpo más sensible a un sonido de

registro agudo?—, pero mi atención es robada por el saxofón cuando la trompeta calla o disminuye su volumen.

La pieza continúa y el pasaje constante de ráfagas se transforma en otra cosa. Hay un aumento de intensidad y un empuje de todos los alientos para imponerse en el mismo plano de atención, con ello el campo sonoro entero se va tornando más y más espeso, la tensión se dirime hacia lo amenazante, la dispersión de eventos se hace más densa, los instantes entre cada sonido se acortan, lo que era escaso y espaciado deviene torrencial y superpuesto. Surgen de nuevo los címbalos como corona de intensidad y amenaza. No es posible ya *escuchar una cosa sino sentirla*; algo en mí reclama una primacía de lo afectivo sobre cualquier otra forma de vivencia: no *pienso* el sonido, no *escucho* el sonido, sino que *siento* una amenaza. Y aun así, en medio de la galerna, pienso: “Hay algo fascinante en el hecho de poder estar en presencia de esa amenaza”. A caso escucho lo sublime.

Empuje, intensidad, volumen y saturación ceden, el paisaje deviene en un puro objeto, en una sola voz: sonido de contrabajo que antes era poco perceptible —pienso: “¿cuándo comenzó a sonar el contrabajo?”—. Mientras el campo de dispersiones se aquieta, el contrabajo suena firme, con fuerza, con una determinación y potencia que son una especie de estela de la tormenta de hace unos momentos [6’05’’]. Esa voz, el contrabajo, realiza por primera vez la sensación de ritmo y métrica en la pieza. Eventualmente, este sólido pulso comienza también a debilitarse, a perder su constancia. De manera análoga a su desaceleración, el contrabajo pasa a su registro agudo y ejecuta un ritmo atresillado. Ocurre un nuevo roce con el silencio. Con un *ostinato*, el contrabajo impone ahora un pulso en una métrica de 4/4, y el fondo sonoro, momentáneamente diluido, comienza a resurgir de nuevo ordenado dentro de este espacio medido de tiempo. Vuelve a cambiar el foco de atención: hay una oscilación de protagonismo entre el *ostinato* del contrabajo y las declaraciones de trompeta y flauta. Tras ellos, se teje una nueva configuración de la superficie sonora, la dispersión la conforman un vibráfono y una batería. Nuevo cambio, el centro de atención es una tensión entre dos nuevos epicentros, los discursos de trompeta y flauta. La pieza alcanza un nuevo momento de

estabilidad conformada por tres planos: en la base, la dispersión de puntos: percusiones de timbre irregular y vibráfono; en un segundo plano, la realización del tiempo y el pulso a través del contrabajo, y por encima de estos dos, en un primer plano, trompeta y flauta actúan un juego de apariciones y desapariciones, de luces y sombras. En este primer plano es como si trompeta y flauta organizaran el sentido de los otros planos. Y sin embargo, es difícil discernir si aquello que llama más mi atención con más fuerza es el primero o el segundo plano.

Comienza a suceder una nueva transición. Otra vez es la trompeta la encargada de ordenar el sentido. Como en la introducción, la trompeta pronuncia una nota larga que se liga a otra nota y súbitamente articula una frase que vuelve a hacer referencia a otro *standar* de jazz<sup>60</sup>. Esta declaración se desvía por sí misma, pero lo hace también por efecto de la flauta que le reclama el protagonismo ante la escucha. Este jaloneo produce una especie de titubeante armonía que se activa y desactiva intermitentemente. Entre los dos, trompeta y flauta, generan una densidad cambiante, su sentido se agrava, se produce una reverberación disonante. En el fondo, las percusiones van desvaneciéndose, sus sonidos como choques y golpes van atenuándose hasta devenir murmullo, o mejor, chisporroteo que se apaga. Finalmente calla la trompeta, queda la flauta en notas largas y descendentes. Termina la pieza.

Hay una serie de aspectos que pueden distinguirse en la pieza gracias a esta primera descripción. Pero habrá de reconocerse que es seguro que nuevas escuchas harían posible descubrir otros aspectos además de los ya señalados. Sin embargo, parte de la especulación que sustenta todo este trabajo consiste en la consideración de que el armazón a través del cual una obra se convierte en materia susceptible de ser aprehendida por los sentidos —y en este caso, por el oído— posee elementos constantes a través de los cuales, precisamente, se abre el sentido, ese sí, amplio y múltiple, de la obra misma. Es decir, aunque parece indispensable mantener latente la convicción de que son

---

<sup>60</sup> *Summertime*, el famoso *standard* de jazz compuesto por George Gershwin para ser interpretado como una aria en su ópera *Porgy and Bess*.

innumerables los aspectos susceptibles a ser señalados no solo en esta sino en cualquier obra de arte, me sustraigo momentáneamente de esta convicción y propongo un punto de vista más moderado: es muy probable que los aspectos aquí señalados sean sólo alguno y por lo tanto no la totalidad de los existentes en la pieza *Theme Libre*, pero cualquier otra descripción de lo que sucede en esta pieza al ser escuchada no tendría qué, se supone, entrar en contradicción con los aspectos que he señalado; en otras palabras, una descripción distinta a la hecha en estas páginas podría encontrar nuevos aspectos pero sin negar los aquí señalados, sino que, en todo caso, podría —esos sí— apuntarlos de una mejor manera. No se aboga por una tiranía del sentido, sino por la concreción en la naturaleza objetiva de la obra. Lo infinito —al menos hipotéticamente— es el número de los sujetos que puedan ponerse frente a la obra para escucharla a lo largo de la historia, pero no la obra que en tanto objeto no es infinita. Lo infinito es el horizonte de sentido que ocurre por el encuentro de los sujetos ante el objeto.

¿Cuáles son estos aspectos de la obra, sobre los cuales me propongo hacer reflexión? Los señalaré sin seguir un orden de importancia, y los nombraré de forma genérica, sin aspiración de obtener la máxima precisión posible: 1) la espacialidad del sonido, lo que he llamado superficie sonora o dispersión; 2) la melodía como momentunidad, de la cual se desprende lo que llamo la iridiscencia de sentido o reverberación de significado; 3) la interrelación que hay entre el fondo sonoro y la melodía; 4) la diferencia de percepción que ocurre con la percepción de una unidad simple o partícula y una unidad compleja o cadena de partículas; 5) la imposibilidad de la escucha intelectual frente a la posibilidad de una escucha descentrada; y finalmente, 6) la existencia de centros de gravedad de la atención. Me detendré en algunos de estos aspectos.

Antes de profundizar en un análisis de la descripción hecha me parece necesario señalar algunas cuestiones sobre la espacialidad pues el sonido posee una relación peculiar con el espacio. Nuestra noción del espacio se conforma con la experiencia que tenemos de él a través del desplazamiento del cuerpo y su función háptica, y también a través de la vista y del oído. Cada una de estas experiencias entrega un aspecto único y complementario que

hace posible una concepción rica y diversa del espacio, y es a partir de ellas que el espacio tiene un sentido único y particular para el sujeto que lo percibe.

El cuerpo aprehende el espacio en pequeñas porciones, va realizándolo en la medida que lo explora, es decir, para el cuerpo no existe el espacio que no ha sido tocado, que no está inmediatamente presente. Algo similar ocurre con la vista: mirar es también efecto de un tacto y de un movimiento háptico particular, el de los ojos. Al recorrer lo que ven, los ojos *tocan* lo visto. Evidentemente este *tocar* posee peculiaridades únicas que no podrían ser equivalentes al tipo de tacto que ocurre en el resto del cuerpo, por ejemplo, el ojo puede mirar a una distancia que sobrepasa la capacidad del puro cuerpo de extenderse para tocar. Otra diferencia: mientras el cuerpo en su capacidad táctil da sentido al espacio a partir de centros de contacto, la vista descubre y da sentido al espacio no sólo como centro, sino que en lo visto se descubren también umbrales visuales, es decir, periferias —lo que bordea el centro de la visión— y horizontes —lo que bordea los umbrales brumosos de la periferia—.

¿Pero qué sucede con el oído? A su manera, también comparte atributos de la percepción táctil y visual. El oído no percibe centros, periferias y horizontes, pero sí percibe capas o niveles de cercanía y presencias puntuales que se yerguen como centro de la audición. Su aprehensión del espacio no es focal o puntual, sino aural. La mirada percibe el espacio concentrando la atención sobre un punto<sup>61</sup> que se encuentra siempre delante de mí —no puedo mirar hacia atrás sin convertirlo nuevamente en un *delante de mí*; la mirada va por delante examinando y preparando el camino para la llegada del cuerpo—; por su parte, la audición hace discernible el entorno: no oigo sólo lo que está delante de mí sino aquello que está en derredor mío. De esto último se desprende una verdad interesante: el oído atestigua la presencia de lo invisible<sup>62</sup>. La audición identifica sus objetos bajo una referencia espacial circunscrita entre los umbrales de *lo cercano* que

---

61 Este punto puede encontrarse en algún lugar entre el rango máximo de lo absolutamente cercano, límite de lo discernible: como mirar nuestra propia nariz o el armazón de los lentes; o que puede encontrarse en el rango máximo de lo absolutamente lejano a la orilla de lo invisible: como los aparentes contornos de “tierra” a decenas de kilómetros percibidos en el horizonte del mar abierto.

62 Esta verdad es especialmente asombrosa para una cultura visual como la nuestra.

es audible y *lo lejano* que es inaudible, así *el oído puede percibir lo invisible, la vista puede percibir lo inaudible y el cuerpo percibe —toca y se mueve— entre ambos.*

Una manera de señalar los umbrales espaciales de lo aural es a partir de una consideración particular de lo cercano y lo lejano. El límite de cercanía es el cuerpo mismo: en el lugar más silencioso aún oímos nuestra respiración y nuestro pulso; por otra parte, desde un avión puedo mirar una ciudad llena de luz, animada por minúsculos automóviles en perpetuo movimiento, miles de personas que transita por calles y pueblan parques y jardines, pero todo ello es un espectáculo mudo. Así pues, la experiencia de lo audible tiene este *a priori*: usualmente, lo que oigo quedamente se encuentra aunado a una lejanía; lo que oigo fuertemente se encuentra aunado a una cercanía. Esta base auditiva de aprehensión del espacio sucede pasivamente, es prereflexiva, y puede identificarse como parte de mecanismo instintivo del individuo humano.

En estas rápidas notas sobre la espacialidad y la audición también es necesario decir algunas cosas sobre la relación que hay entre libertad y percepción. Mientras que el sujeto es libre para suspender o cambiar la percepción de lo que ve, no lo es para suspender la percepción de lo que oye. Mientras que la vista elige sus objetos, al oído se le imponen. En circunstancias estadísticamente habituales, se puede dejar de ver pero no se puede dejar de oír. Evidentemente, esto corresponde a una situación existencial a partir de la cual los individuos pueden ejercer su libertad posteriormente —por ejemplo, salirse de una sala ruidosa para evitarse molestias o escuchar una grabación con auriculares a un volumen muy alto, etcétera—. Es a partir de esta situación existencial que se materializa sobre la audición un ejercicio particular de la libertad subjetiva: la libertad de *la escucha*. No puede haber escucha sin audición. Es con la escucha que el sujeto convierte el caótico espacio sonoro en un territorio de objetos diferenciados. En estos términos, la escucha podría entenderse como el acto de fijar la *atención* sobre un acontecimiento particular de lo sonoro para identificar una unidad en medio de la multiplicidad de eventos sonoros.

¿Qué tipo de experiencia del espacio tengo al escuchar *Theme Libre*? ¿De qué manera espacial se despliega ante mí *Theme Libre*?

Hay una especie de paradoja en el hecho de que la pieza sea una totalidad experimentada en partes, su despliegue no es el de una sola cosa, sino el de muchas, y al mismo tiempo, es ella misma una sola obra, pero además, dentro de su universo de cosas, al menos una de estas partes es en sí misma también un conjunto de cosas. Como si se tratara de una proyección en abismo, uno de los elementos de la pieza reproduce en escala microscópica lo que le sucedía ya a la pieza como totalidad: ese objeto que es parte de la pieza está también conformado por otros tantos objetos. En ambos casos, la totalidad no es el resultado de la suma de las partes sino puesta en acto de relaciones complejas de dependencia e interdependencia. Puede ser que haya más de una parte con estas características de proyección hacia el interior de la pieza, pero por ahora yo sólo me referiré a una, y es aquella que he señalado antes como *superficie sonora*, la cual corresponde al plano general dentro del cual aparecen los elementos constituidos por otros elementos.

#### *4.3 Superficie sonora*

En *Theme Libre* hay una superficie sonora que pone a prueba mi escucha. Es como un fondo permanente dentro del cual y frente al cual suceden una variada cantidad de fenómenos. Dentro de ella los objetos que se me presentan juegan oponiéndose, superponiéndose, fusionándose; sus elementos internos son presencias fantasmagóricas que rehuyen la delimitación objetiva. Hablo de superficie sonora para referir al objeto del que tengo experiencia como dispersión de sonido. ¿Qué es una dispersión sino una totalidad menguante cuyas partes se encuentran en huida, una deriva de partículas desgranadas de algún difuminado centro? Esta dispersión hace imposible que pueda aislar objeto sonoros particulares sino es a cambio de perder por completo la experiencia de la totalidad de la superficie como totalidad. Por ello el sustantivo “superficie sonora” es útil para hablar de esta dispersión: lo que escucho es una unidad de multiplicidades, una masa de eventos delimitada en sus contornos, repositorio de ilusiones sonoras.

Una superficie es un “límite o término de un cuerpo, que lo separa y distingue de lo que no es” (RAE): lo que suena en *Theme Libre* es una totalidad que abarca todo mi espacio de percepción sonora. Es un “cuerpo” al que como límite y no-ser se le contrapone el silencio artificial que ocurre al detener la grabación; a fin de cuentas, la pieza misma parece fusionarse con el objeto interno y ser la superficie más allá (y más acá) de la cual solo existe la no reproducción de la pieza. Su límite es la ausencia. Pero la denominación de superficie sonora es pertinente no sólo con respecto a los límites exteriores de la pieza sino respecto de aquello que es y ocurre *dentro y sobre* esa misma superficie.

Puedo escuchar una textura compuesta de salpicaduras repartidas aleatoriamente sobre esta superficie, cada salpicadura es distinta una de otra, es distinta en amplitud y en forma. Todas ellas se presentan como en la orillas entre percepción e intelección: una vez más, la escucha de la superficie no es la escucha de una parte sino de un todo; no percibo los sonidos individuales sino su efecto conjunto, esto es la experiencia de la textura: la franja que hace posible el contacto entre lo formal y lo sensible. Los sonidos se suceden sin orden aparente ni posición fija, pueblan todo el espacio circundante, quedo como de pie en medio de la ubicuidad; como si al perder la referencia espacial de los sonidos, perdiera yo también la referencia de mi propia posición. Habitualmente, lo que escucho hace presente la identificación de objetos en el espacio, y por lo tanto, me ofrece un sentido de espacio en derredor mío, y en todos los casos me constituye como centro de dicho espacio, ¿pero en *Theme Libre* no es esta superficie sonora muy poco precisa?, ¿en dónde *estamos* la música y yo?

#### 4.4 Sobre las capas o planos de sonido

La vista y el tacto recorren el espacio para descubrir su objeto, pero la escucha no puede recorrer nada, es inmóvil en su configuración inicial, y por lo tanto, cuando se enfrenta a esta llamada *superficie*, se encuentra imposibilitada de recorrerla. ¿Pero hay algún sentido en hablar de una superficie si hemos dicho que la audición nos descubre el

espacio a través del movimiento? A pesar de que escribo de esta experiencia como si se tratara de una superficie, comprendo que no puedo recorrerla con el mismo tipo de libertad que usan la vista y el tacto; su exploración debe ocurrir de otra manera. ¿De qué modo? Yo no recorro al sonido, sino que el sonido me recorre a mí. Yo soy un punto fijo sobre el que el sonido transcurre. En el momento que la primera audición ocurre no puedo recorrer este campo, sin embargo puedo explorar la audición y sus sonidos como un campo de manera *a posteriori*, como un *topoi* fundado en la memoria. Es mi reconstrucción mnemónica de la audición y su sonido lo que permite ahora aprehenderlo ya no con el oído sino con la vista, es la memoria la que me permite *visualizarlo* espacialmente. El cambio de modalidad auditiva a visual parece inevitable para llevar a cabo un análisis como el que he estado realizado en este capítulo. ¿Pero es esta la única manera en que tengo un derecho fundado para poder llamar a este objeto de mi experiencia superficie sonora? No, la descripción del sonido como *superficie* puede sostenerse también permaneciendo en la audición. Y esto se puede hacer por medio de dos caracterizaciones: como (a) plano secundario y como (b) reverberación de los objetos sonoros.

#### 4.4.1 Plano secundario

He dicho ya que en la escucha pueden distinguirse planos de relevancia, y que como una especie de analogía con la experiencia de los centros —o focos— que propicia la visión, cuando oímos, lo que percibimos son planos o capas sonoras que se estructuran en concordancia con los grados de atención. Pues bien, la superficie sonora corresponde a una de estas capas. Se trata de una capa que es secundaria respecto de otras, y que entre sus características tiene existir en el umbral de la capacidad de atención. Esto significa que cada vez que intento aprehenderla en su totalidad, mi atención es cooptada por algún objeto sonoro que sobresale en ella y que trastoca ya una capa distinta encima de esta superficie; por lo tanto, escuchar la superficie sonora enfrenta esta dificultad: que contrario a mi deseo, la escucha es siempre empujada hacia otro lugar que no es esta

superficie. La superficie sonora se presenta como un umbral de la escucha, un punto intermedio entre la pura percepción auditiva y la escucha que permite la identificación de objetos sonoros específicos. Si escuchar es fijar la *atención* sobre un acaecimiento particular de lo sonoro que permite identificar unidades en medio de la multiplicidad de eventos sonoros, la superficie sonora se presenta como un ámbito impermeable a esta identificación de unidades. Ésta es, por decirlo de alguna manera, una de las primeras constataciones espaciales de la superficie sonora: ser un plano intermedio entre la audición primigenia y los actos de la escucha que hace posible la identificación de objetos. Parece haber una relación entre atención, cercanía y sensación de presencia. Aquello en lo que mejor puedo centrar mi atención parece más cercano, más presente.

#### 4.4.2 Reverberación de los objetos sonoros

También hay una segunda confirmación sobre la realidad de la superficie sonora: sucede que si decido mantener mi escucha sobre alguno de los objetos que sobresalen por encima de esta capa secundaria, la superficie sonora parece derivar del objeto de mi atención como una especie de aura sonora o vibración residual —como las ondas generados por la piedra que cae en el estanque—, esta suerte de emanación sonora que no corresponde propiamente al objeto se filtra por un resquicio de la atención puesta en sobre el objeto. Es decir, para encontrarla, no necesito llevar a cabo una escucha específicamente dirigida a la superficie sonora sino que el puro hecho de poner atención en los contornos de los objetos de mí escucha —cualquiera de ellos— permite descubrirla. El límite de los objetos sonoros se funde o fusiona sutilmente con la presencia de la superficie sonora.

Cualquiera que sea el modo de acceso, parecer ser que *escuchar la superficie sonora* conlleva la puesta en práctica de una atención artificial, paradójicamente distraída, una atención que se desvía, que se separa constantemente de los centros o de lo idéntico. ¿Es la superficie sonora más un efecto o un sucedáneo de sentido que un objeto en sí mismo? Acaso la explicación a este misterio de la audición se encuentre en el modo de ser de las capas. La gradación de las capas es correlativa a los estratos de mi atención.

En este punto habría que señalar que anterior a toda capa secundaria hay siempre un fondo. Este fondo se extiende más allá de —o antes que— toda pieza musical que esté siendo interpretada o reproducida: es el *fondo sonoro del mundo* (cf. Schafer 1977). Después, asentada sobre este fondo original, se encuentra la obra musical con su multiplicidad de capas o planos sonoros.<sup>63</sup> La cantidad de capas que una obra tiene dependen de la escucha con la que se relacionen. Es la especialización de la escucha la que hace posible las capas. Y sin embargo, parece correcto reconocer como una constante estructural de toda obra sonora la existencia de una capa secundaria fundante de todas las demás. Un análisis en el que se conjunte un conocimiento de las poéticas de las obras — es decir, un conocimiento de las estructuras y funciones proyectadas por los compositores, así como sus métodos— y una descripción de la experiencia de la escucha ayudarían a saber si que esta capa secundaria es un efecto colateral no previsto por el compositor, o un designio en la obra. En cualquiera de los casos, parece tratarse de una estructura siempre presente en toda obra sonora. Por señalar algunos ejemplos, en la música académica tradicional esta capa acaso podría identificarse con la percepción omnipresente de la tímbrica instrumental y la sensación armónica de la tonalidad alrededor de la cual se desarrolla la obra; y como capas superpuestas a esta capa secundaria se encontrarían quizá los acordes interpretados por secciones de instrumentos, las contramelodías, y quizá por encima de todos ellos, la melodía.

#### 4.5 Superficie sonora en Theme Libre

Sin embargo, la superficie sonora no debería entenderse como una especie de categoría aplicable a toda obra musical o sonora. En todo caso, lo que podría haber de universal

---

63 La obra musical en sí misma es como una tela agujereada por la cual se cuela el sonido del mundo, estos agujeros en la tela de la obra musical atraviesan todas sus capas: el sonido del mundo penetra por cualquier intersticio que le sea posible. En este sentido, toda pieza musical establece un diálogo no sólo con el público sino también con el fondo sonoro del mundo. Esto lo sabía muy bien John Cage (véase 3.1 en este trabajo), quien componía sus piezas tomando en cuenta la posibilidad de interacción de estas con todo el sonido no controlado de la sala producido por los espectadores que, por ejemplo, tosen o se acomodan en las sillas, o por el sonido fuera del edificio en que se lleva a cabo el concierto, etcétera.

dentro de los intentos de descripción que he hecho hasta ahora es lo relativo a las estructuras de la experiencia de lo audible —la diferencia inicial entre oír y escuchar, y la existencia de una zona intermedia entre ambas—. Pero si aquí he insistido en la idea de la superficie sonora es debido a que esta parece ser una manera muy adecuada de hablar de lo que sucede en *Theme Libre*. En la pieza del Art Ensemble of Chicago, la superficie sonora parece cumplir una función de sustrato de todos los eventos. En la pieza, la superficie sonora no es una coincidencia feliz o una falla que estorba el sentido, sino la protagonista de la obra, especie de área-camino que hace posible los brotes de sentido a lo largo de toda la interpretación, y a fin de cuentas, una de las marcas que otorgan su identidad a la pieza en general. A excepción de dos brevísimos momentos, la superficie sonora se mantiene como un telón de fondo de toda la pieza. Encuentro que en *Thema Libre* es posible distinguir las mismas tres capas de atención que he señalado antes: superficie sonora o capa secundaria, y dos capas superiores.

Esta capa secundaria pone en tensión dos disposiciones en mí: indiferencia e interés. El primer sonido que ocurre en la pieza —tañido de cimbales— tiene el efecto de un golpe: de súbito crispa toda mi percepción, y mi actitud pasiva ante el mundo sonoro, es decir, mi pura audición desinteresada del mundo, deviene escucha alerta; pongo atención y, sin todavía llevar a cabo reflexión alguna, me encuentro poniendo por obra una función intelectual mínima para valorar el estado de la situación; se abre ante mí un amplio campo de expectativas —que quizá sea significativamente diferente al de quien nunca ha escuchado *free jazz*— que por una parte son muy ambiguas y por otra parte se encuentran completamente vacías. Las expectativas van adquiriendo más y más forma conforme la pieza se despliega. Pero a este primer golpe solitario le siguen una ráfaga de golpes que anulan el efecto del golpe inicial y trastocan la experiencia hacia algo distinto. Las expectativas se desdibujan en este caos de percepciones. Entonces me empeño en escuchar la totalidad de lo que sucede, pero escuchar de este modo es contradictorio, porque es como dirigir la escucha atenta hacia el ámbito de lo que surge sólo cuando no se es atendido. Si quiero escucharlo todo, debo dejar de escuchar los golpes y comenzar a escuchar la superficie. En este ejercicio de análisis descubro que lo que intento hacer es

posar mi mirada reflexiva sobre una especie de escucha pasiva, quiero responder a la pregunta de “cómo es *oír* la pieza musical”. No escuchar, sino *oír*. De otro modo sólo aprehenderé el sentido de sonidos aislados, pero no el sentido de la superficie sonora y con ello perderé también el sentido de la pieza. Sin embargo, reflexionar sobre la naturaleza de mi audición de estos sonidos resulta difícil dado que la pieza misma pone en tensión las disposiciones de atención y distracción. La pieza produce tensión. Como toda obra de arte es un mensaje, es un producto humano que apela a mí en cuanto humano; tiene las huellas de lo humano y como una vida propia que interpela de manera parecida a como cualquier otra subjetividad lo hace, me llama a ser atendida, a ser escuchada. Sin embargo, al mismo tiempo parece imposible escuchar *lo que dice* dada su fugacidad e indeterminación: escuchar es poner en concordancia una materia sensible con una forma inteligible, pero ¿cómo *escuchar* sonidos cuya falta de organización parece imposibilitar la existencia de una forma? Escucho su superficie, el efecto de sentido que produce ese aparente caos de sensaciones acaso inaccesible como forma. El efecto de sentido que produce la superficie sonora me da a la pieza como sensación antes que como signo.

#### *4.6 Melodía como momento-unidad*

Pero como ya se ha señalado, la pieza no se dirime únicamente en su darse como superficie sonora sino que hay momentos en los que por encima de esta superficie se levantan unidades, segmentos discernibles en su identidad que al surgir realizan un juego de interdependencia con aquel fondo. A estas unidades, consideradas de manera individual, se les puede asignar una función discursiva que resulta posible en la *melange* de texturas, timbres, reverberaciones, tañidos, golpes, notas sueltas, *clusters*, de la superficie sonora. El primero de estos momentos-unidad<sup>64</sup> sucede al rebasar el primer minuto, luego de la primera disminución de intensidad y la breve pausa del despliegue de

---

64 Llamaré a estos “objetos” momentos-unidad porque, como se verá, hay en ellos una situación temporal peculiar que es necesaria para su presentación.

la superficie sonora; ocurre en la voz de la trompeta, que articula una serie de notas completamente propias un código armónico<sup>65</sup>. Describiendo la atmósfera de esta manera, el sonido se me presenta por fin como objeto que permite una escucha menos titubeante. Es un objeto que es particularmente propenso al lenguaje, pues puedo enunciarlo con mayor facilidad que a la superficie sonora; su duración le da una cohesión especial que no existe en los “golpes” que conforman la superficie sonora, una concordancia entre elementos, e incluso, entre aspectos tímbricos, en el transcurso de una continuidad temporal, lo consolida como forma concreta, susceptible de ser comprendida; su clarificación en forma delata una sistémica. Esta unidad-momento es una frase melódica, es decir, una combinación de elementos que implican una lógica de sentido como significación: la escucha de esta “frase” me permite consignar el sonido en el ámbito de una teoría armónica, de una historia de la música, de un género estilístico. El sonido convertido en melodía deviene una vía de escape o de descanso frente a la incertidumbre de la superficie sonora. Casi sin darme cuenta, he pospuesto la paradójica actitud de oír-escuchar<sup>66</sup> del fondo sonoro para comenzar a escuchar; he comenzado a cambiar mi actitud: al escuchar la frase melódica me descubro desatendiendo a los sonidos en sus vicisitudes, y me descubro, de hecho, en una actividad persecutoria: no espero ya la conmoción de lo incierto que se me impone azarosamente, sino que ahora voy en busca del significado en el sonido; el sonido no es más un fin sino un medio para el significado. Este cambio de actitud supone una inclinación en la balanza de mi experiencia: pesa ahora más mi subjetividad en el ejercicio de su voluntad intelectual que el sonido en su emergencia objetiva. El sonido no es ya material sensible en bruto para la percepción auditiva, sino signo de lo musical —mi escucha recorta significados y descarta lo insignificante—. La familiaridad se hace presente. Ciertamente el acto de oír se encuentra en la base de esta nueva actividad intelectual, pero se encuentra como un fondo tenue, precisamente secundario. El sonido deja de recorrerme, se ha inmovilizado en un punto

---

65 La trompeta articula un arpeggio descendente sobre Gm, comenzando en el quinto grado (D, Bb, G-G), que después resuelve hacia la quinta disminuida típica del blues y el jazz: Db. Esta última nota sirve de continuación para ejecutar un nuevo arpeggio ascendente.

66 Recuérdese que la superficie sonora parece invitar a una renuncia de la escucha y a una aceptación de una audición que, sin embargo, no es pasiva.

fuera de mí. Ahora soy yo el que se mueve alrededor del sonido —parece ser que *descifrar* el sonido en melodías<sup>67</sup> es espacializar la temporalidad del acontecimiento sonoro—. Sin embargo, sucede que esta melodía es absorbida súbitamente por la superficie sonora. En adelante, la trompeta será una voz que canta en medio del caos, pero que además no siempre es protagonista sino que se mueve entre el primer plano de lo discursivo y la significación melódica, y el plano secundario de la superficie sonora.

#### 4.6.1 Desarticulaciones melódicas

Hay aún dos cosas necesarias de señalar sobre esta momento-unidad que es la melodía. La primera tiene qué ver con la pregunta sobre la naturaleza de los procesos que se suscitan para que ella gane relevancia dentro del campo de mi atención. La melodía de la que he hablado hasta ahora es la de la trompeta, pero antes de la mitad del primer minuto de la pieza un silbato sobresale brevemente por encima de la superficie sonora, y su despliegue es ciertamente lo que podríamos llamar melódico, y sin embargo varias veces —en escuchas distintas— este silbato ha pasado desapercibido por mi atención. ¿A qué se debe que esta melodía no llame mi atención del mismo modo que lo hace la trompeta? Sin duda debe haber varias razones relativas a mi propia situación individual<sup>68</sup>, no obstante creo que en términos estructurales —pertinentes a cualquier subjetividad— puede aducirse como hipótesis que es la escasa articulación la que impide al sonido del silbato lograr su autonomía<sup>69</sup>. Su sonido llama mi atención por unos segundos pero tanto

---

67 “Descifrar” en su sentido etimológico: *des*, como privación y *cifra*, como escritura que requiere una clave. Lo descifrado es lo que deja de ser secreto. Lo descifrado es lo misterioso que deja de serlo gracias a una revelación del significado. Pero no una revelación *ex nihilo* sino mediada por el conocimiento de una clave gracias a la cual aquellas cifras significan algo.

68 Verbigracia, que mis prejuicios musicales tiendan a privilegiar ciertos instrumentos como emisarios de lo melódico. Este prejuicio, precisamente, estaría fundado en ciertos valores de lo musical que pudieron haber sido adquiridos y reforzados en muchos momentos de mi vida a partir de lo que por un lado podríamos llamar la *endoxa* musical que se hace presente en cualquier producto de la cultura popular y de masas (canciones de consumo, música publicitaria, canciones infantiles, las clases de música de un taller de verano); por otro lado, la *empiria*: mi propia experiencia de educación musical fundada en los valores eurocéntricos bajo los cuáles están elaborados los manuales de la primera enseñanza de la música, etcétera.

69 El silbato ejecuta dos frases largas, la primera está compuesta de dos notas ligadas (A, F) mediadas por una apoyatura que podría ser (Gb), la segunda está compuesta también por dos notas ligadas (F, E) que

el sonido como mi atención terminan por fundirse en la *melange* de la superficie sonora. Otro caso parecido ocurre unos pocos segundos adelante: comienza a sonar un saxofón con una repetición rápida de notas (alternancia entre Bb y G en una posible métrica de semicorcheas, tempo *andante*). Esta incursión del saxofón atrapa mi atención y genera expectativa, su sonido es el de una alerta, la anticipación de un mensaje significativo que está por ocurrir. La atención se intensifica al tiempo que la repetición rápida de notas se ramifica en “arranques” melódicos diversos que lúdicamente tironean mi escucha, sin dejarla en paz un solo segundo. Descubro un efecto de excitación de la expectativa. Estos arranques melódicos del saxofón no dejan de, por decirlo de algún modo, aparecer y desaparecer en medio de la superficie sonora. Experimento al saxofón como algo análogo a un centelleo tembloroso, no alcanza la plenitud de la frase melódica, su sentido primario pertenece más al ámbito de lo perceptivo y menos al de los signos; sus destellos colorean la superficie sonora y producen de un modo nuevo tensión entre percibir y significar.

#### 4.6.2 *Iridiscencia de sentido*

La segunda cosa tiene que ver con la iridiscencia de sentido. Podría decirse que este efecto se mantiene vivo durante toda la pieza, pero me interesa un momento en que ocurre con especial notoriedad. Este momento es protagonizado otra vez por la trompeta que emerge de nuevo como voz discursiva sobre un brevísimo silencio, sobre una atenuación casi total de la superficie sonora. Este alejamiento casi violento que la superficie sonora tiene —callar es tomar distancia— permite discernir fácilmente la nueva melodía. El espacio sonoro se vacía y por lo mismo, mi entorno se siente amplio. En el contexto de este nuevo trasfondo —el del silencio “musical”— incluso el elemento más nimio adquiere gravedad y densidad de sentido. Este silencio brevísimo, este respiro, se disuelve nuevamente con el sonido de la trompeta, lo cual interpela de nuevo mi

---

se conectan *especiosamente* de una manera tan sutil que no es posible distinguir con precisión cuánto la nota ha cambiado en verdad.

atención: mi audición la capta de manera pasiva pero bastan unas pocas notas articuladas para que toda mi subjetividad se arroje sobre ella buscando el cumplimiento de un sentido. La trompeta llena el espacio. Articula una frase que posee marcas estructurales que la hacen significarse como frase jazzística: la misma construcción interválica del primer compás de una pieza tradicional, rítmica sincopada, y una tímbrica tradicional (trompeta). Esta frase se impone frente a todo al fondo sonoro con un sentido que es, por decirlo de cierto modo, pesado, casi imposible de evitar. Tanta es su fuerza que el caos repentino que comienza a levantarse detrás suyo sólo parece realzar su identidad como frase de jazz tradicional. El caos de fondo le sirve como para activar una especie de contraste simbólico: la tradición jazzística guiando a la vanguardia jazzística. En el horizonte de mi expectativa se vislumbra lo siguiente: a continuación, la batería y contrabajo pondrán en marcha un swing típico de una pieza *hard bop*, escucharé entonces el sonido de la madera de las baquetas contra el platillo de *hihat*, y en el contrabajo el pulso en notas negras del *walking* que finalmente delinearé los acordes de la armonía de *Beautiful Love* y toda la coherencia de la cadencia de segundo, quinto y primer grado con que se abren los primeros compases de la pieza.

Pero lo más interesante no es todo este poder avasallador de la melodía ni el detalle en que la expectativa viene guiada a partir de un hilo experiencial. Lo más interesante es lo que sucede después de esta primera frase: sin ninguna ruptura en la continuidad, la trompeta comienza a interpretar notas que fallan en cumplir las expectativas abiertas y que a su vez comienzan a deformar el sentido sin romperlo del todo. Sucede ahora como si a la mitad de un diálogo de una obra literaria apareciera incrustada una línea de otro diálogo perteneciente a otra obra. Lo único común entre ellas es el sujeto de enunciación y el efecto de significancia producido por una forma fluctuante de contornos imprecisos. Esto último es la iridiscencia de sentido: el efecto que se produce al encontrarse ante un juego de “imágenes” reflejas. Sin embargo, sería más adecuado evitar la palabra “imágenes” y sustituirla por “sentidos”, es decir condensaciones de vivencias de la conciencia. Y en particular, habría qué decir que se trata de sentidos de significación: lo que en este despliegue fluctuante e ilusorio de la

forma se produce es una cadena de significantes que suscitan significancia en lugar de significado. El exceso de significantes produce a su vez una especie de desbordamiento de significados latentes que hacen imposible fijar la experiencia en un solo lugar. La experiencia de lo sonoro se abre a una multiplicidad de posibles puntos de llegada. Toca a quien escucha ser una especie de co-creador del sentido de lo escuchado. El discurso melódico de la trompeta cambia de rumbo, pero este nuevo rumbo no borra del todo el anterior sino que se mantiene residualmente produciendo una especie impronta: lo que suena va interactuando con aquella referencia primera en un condicionamiento mutuo difícil de desentrañar. Esta espejeo del sentido es relativamente fácil de discernir por las condiciones en que ha aparecido (la frase melódica sobre un espacio amplio en el que la superficie sonora se ha alejado momentáneamente y ha permitido escuchar sin distracciones). Sin embargo, este efecto de significancia está presente durante toda la pieza en manifestaciones de diferente intensidad y en interacción con el efecto variable pero omnipresente de la superficie sonora que también ejerce sus efectos sobre los planos no secundarios en que al parecer suele surgir esta significancia.

#### *4.7 Conclusión. Escucha oblicua, significancia y experiencia estética*

En esta capítulo se ha procurado analizar una pieza que cumple el criterio de ruido. En ella se han analizado varias cuestiones, se ha descrito la experiencia. Esto ha permitido señalar la riqueza de sentido que hay en lo que podría llamarse “no música”. Y a partir de esto pueden concluirse algunas cuestiones, por ejemplo, que con el ruido, en lugar de ejercitar la audición sobre una materia hecha para la escucha, más bien, conviene practicar una especie de descentramiento de la escucha. Esto es lo que Pardo (2014) comenta como una de las lecciones de Cage: la posibilidad de una escucha oblicua. Esto es importante si se acepta antes que toda audición es pasiva, es decir, involuntaria; y que por el contrario, toda escucha es activa, es decir, voluntaria. La superficie sonora supone la manifestación de una sonoridad que llama a la escucha pero que al mismo tiempo es estructuralmente impermeable a la escucha habitual ejercitada sobre lo *musical*: la

escucha de la significancia, que por lo tanto requiere de una atención especial a través de una actitud que no es por entero la de la escucha ni la de la simple audición, lo cual supone atender el sonido como lo hace la escucha, pero evadiendo la solidificación del sentido como significación. Esta escucha descentrada, produce el efecto de sentido de la significancia de la que habla Barthes. La significancia es pues una de las maneras en las que el ruido adquiere sentido. Su plenitud de sentido no se encuentra en significar sino en producir significancia. Pero aún parece posible referir el sentido del ruido de una manera más completa si se incluye la noción de experiencia estética. Si el ruido alcanza algún tipo de plenitud de sentido, esta sería la de un sentido estético. Finalmente, cabe decir que este capítulo se ha elaborado como un esfuerzo por atender el ruido como objeto estético, y por ejercitar una percepción que persista en él.

# Capítulo 5

## Ruido y experiencia estética. Sentido como percepción estética

### 5.1 La experiencia estética

En las dos descripciones anteriores de piezas musicales (el *Octeto* de Mendelssohn y *Theme Libre* del Art Ensemble de Chicago) se ha podido apreciar las dificultades que enfrenta el lenguaje para dar cuenta de una experiencia sonora que se encuentra fuera del marco musical, es decir, de un marco de codificación de las experiencias de audición. Y sin embargo, existe una diferencia de grado de dificultad entre el *Octeto* de Mendelssohn, y *Theme Libre* ya que para la primera hay ya una serie de códigos musicales que facilitan el tránsito de la descripción por el lenguaje, códigos que, no está demás decir, son usados tanto por quien creó la pieza, como por quienes la escuchan y la analizan. Sin embargo, esta y otras cuestiones que han podido ser comentadas antes a lo largo de este trabajo, muestran por contraste la particularidad del *ruido* –la carencia de códigos y signos para dar cuenta de ellos– y hacen posible hablar de una especie de función neutralizadora de significación en él. El *ruido* deshabilita, por lo menos inicialmente, las posibilidades de significación, y en ese mismo sentido, se puede decir que en cierto modo el *ruido* entonces obliga a *escuchar el sentido* fuera de la significación. Este escuchar fuera de la significación corresponde al ámbito de la experiencia estética.

El sentido del ruido no se encontraría inicialmente en la significación sino en la percepción estética, en “el ámbito de lo sensible, exaltado por la percepción” (Dufrenne 1982, p. 20)<sup>70</sup>. Si seguimos a Dufrenne, esta percepción estética implica un pacto entre sujeto y objeto anterior a todo *logos*<sup>71</sup>, y presupone también, necesariamente una cualidad

---

70 En su *Fenomenología*, esa parte de lo *cómun* entre sujeto y objeto dentro de la experiencia estética es importante para Dufrenne porque eventualmente le permite proponer la idea de que la relación que se suscita entre ambas parte dentro de la experiencia estética es una relación parecida a la que hay entre sujetos.

71 “Hay una significación antropológica que volveremos a encontrar constantemente al evocar la percepción estética: atestigua que el ámbito de lo sensible, exaltado por esta percepción, es, según una

específica del objeto sin la cual nada de lo anterior podría ocurrir<sup>72</sup>. En este punto se está ya hablando de la intencionalidad en el sentido como la fenomenología lo entiende: la constitución de lo fenoménico como efecto de la relación de la conciencia con los objetos del mundo. Así, por un lado, la disposición para la percepción estética se encuentra en el polo subjetivo, y por el otro, las condiciones específicas de aquello que es percibido se encuentran en el polo objetivo.

En su análisis de la ópera de *Tristán e Isolda*, Dufrenne ofrece pistas para comprender al objeto y al sujeto propios de la experiencia estética. Dice Dufrenne, “lo que escucho no son cantantes, ni son Tristán e Isolda cantando, sino cantos; cantos y no voces, cantos que la música, y no la orquesta, acompañan. Es esta reunión de lo verbal y lo musical lo que escucho, esto es lo que es real para mí, esto es lo que constituye el objeto estético” (Dufrenne 1973, p. 10). El comentario de Dufrenne supone ya de un tipo de objeto, pero no sólo eso sino también de un tipo de sujeto delineado como aquel que es agente de un tipo particular de aprehensión. No una canción, sino un canto. La diferencia entre canción y canto es una diferencia *en la escucha*, una diferencia *en la posición de la escucha*. Podría decirse que, por una parte, escuchar la canción es escuchar la voz para encontrar en ella las letras, la significación; y por otra parte, escuchar el canto supondría una especie de neutralización de la voz y de la letra como vías de la significación en favor de una aprehensión más bien sonora, presignificativa. Por último, la escucha del canto implicaría también una última neutralización, la de la orquesta: la música es aquí sonido del que no se requiere considerar su fuente para acceder al sentido. Se trata de una escucha acusmática.

Ahora bien, para Dufrenne esta relación especial entre el auditor de la música y la pieza musical, entre el sujeto y el objeto, es una relación estética, y supone una

---

vieja fórmula, el acto común del sujeto que siente y de lo sentido, dicho de otra manera, que entre la cosa y el que percibe hay un entente previo anterior a todo *logos*.” (Dufrenne 1982, p. 20)

72 Dice Dufrenne: “Pero quizá esto no pueda ser justificado más que por una ontología como aquella por la que Hegel interpreta y reformula la filosofía trascendental de Kant: la conciencia que apunta al objeto es constituyente, pero a condición de que el objeto se presete a la constitución; la subsunción no es posible más que si se presupone una auto-constitución del objeto que comprende de algún modo al sujeto, sienta sujeto y objeto un momento de lo absoluto cuya finalidad así se atestigüa; la pareja sujeto-objeto se constituye a sí misma, realizándose en beneficio de lo absoluto.” (Dufrenne 1982, p. 20).

experiencia estética, sustentada además *por la presencia de la pieza*, es decir, para Dufrenne (1973, p. 11) la experiencia estética no es una experiencia intelectual concerniente a un objeto ideal:

Lo que es irremplazable, la mera sustancia de la obra, es su elemento sensible o perceptible, el cuál es comunicado sólo estando presente; es esa plenitud de la música en la que me esfuerzo por ser absorbido, esa reunión de color, canto y acompañamiento orquestal cuyas sutilezas me esfuerzo por captar y cuyo despliegue me esfuerzo por seguir.

La pieza musical no es un objeto ideal sino un objeto material. El objeto estético es accesible sólo a través de la presencia material de la obra, el sonido. Sin embargo, señalarla como material podría distraer de un hecho primordial: la pieza musical no es sólo una pura materialidad autónoma, indiferente a su entorno, indiferente a los sujetos que actual o potencialmente la rodean, no. La presencia del objeto es condición necesaria para el juego de la sensibilidad: el objeto no es ideal, ni puramente material, sino eminentemente sensible. ¿Qué significa esto? El objeto deviene estético sólo si hay una sensibilidad que la aprehenda; es decir, no tiene una existencia autónoma, concerniente exclusivamente al un mundo de los objetos, sino que su existencia es siempre *para-alguien*. Y es precisamente entre estas modalidades de ser del sujeto y de ser del objeto que la experiencia estética puede ocurrir: la experiencia estética es la relación particular entre *una* sensibilidad y lo sensible.

Hasta aquí una serie de cuestiones generales sobre la experiencia estética. En la experiencia estética: 1) supone un tipo de relación particular de un sujeto con la obra de arte o la obra musical, 2) supone la existencia de dos polos: la sensibilidad y lo sensible, y 3) en el *ruido* se va a manifestar como sentido sin significación.

## 5.2 La percepción estética y el sentido de lo sensible

Sobre la experiencia estética musical desde una perspectiva fenomenológica, hay una referencia que es conveniente traer a cuenta: en *Groove. A phenomenology of rhythmic nuance* Tiger C. Roholt (2014, p. 44) señala que la experiencia estética es activa, y añade que “no es meramente un asunto de recepción perceptual”. Su estudio sobre el *groove* está estrechamente relacionado con una concepción clara de la experiencia estética. Para Roholt el *groove*<sup>73</sup> sólo puede ser percibido por una escucha comprometida, que a su vez implica al cuerpo por completo y no sólo al oído. Además, el *groove* no puede ser aprehendido de manera intelectual, por ejemplo: ninguna notación musical puede dar cuenta del *groove*, ni tampoco lo puede hacer una explicación verbal. Ambas determinaciones de la experiencia del *groove* vienen dadas porque el *groove* es, por decirlo de alguna manera, un efecto cualitativo suscitado en la experiencia estética de la música. La experiencia estética es vivida individualmente, es decir, en carne propia, y requiere una atención que no la reduzca a una recepción perceptual habitual<sup>74</sup>.

¿Y qué es esta percepción no-habitual? La experiencia estética, sostiene Roholt (2014) citando a John Dewey y Monroe Beardsley, se caracteriza por ser una experiencia que es valiosa en sí misma, es decir, que es ella misma un fin y no un medio para otra cosa. Tanto Roholt como Dufrenne coinciden en la posibilidad de la plenitud de sentido dada en la percepción. Dufrenne plantea la cuestión de la siguiente manera:

El objeto estético es pues lo sensible que aparece en su esplendor. Pero ya en esto se diferencia del objeto ordinario, que tiene colores, pero que no es color, que produce

---

73 Podría definirse al *groove* como una cualidad rítmica presente en una pieza musical. Dicha cualidad rítmica tendría como característica especial que materializa una relación de movimiento con el cuerpo de quien escucha: cuando hay *groove*, el cuerpo se mueve. Uno de las tesis principales de Roholt podría resumirse invirtiendo la afirmación anterior, a saber que *porque el cuerpo se mueve es que hay groove*.

74 “The sound events that constitute music, just as the marks on a painting’s canvas, are perceptually ambiguous. Aesthetic experience, in general, is not passive; aesthetic experience is not merely a matter of perceptual reception (as is the perception of the color of a sweater say). Aesthetic experiences are active at least in the sense that we can, and ought to, look and listen to different features of an artwork in our attempts to grasp its various qualities. Perceiving artworks correctly involves perceiving their elements in certain ways rather than others, and this is something we *do*, something we work at. We see, in examples such as this, that aesthetic experience is not a mere sidecar to the phenomenon of art. In a very basic sense, the qualities that constitute many artworks only exist *in experience*. Certainly, this is the case with the dominant aspect of groove, the feel.” (Roholt 2014).

ruido, pero no es sonido. Pues, a través de los colores o los sonidos, a través de las cualidades sensibles que retiene principalmente por su significación, la percepción se dirige a lo que le interesa: lo útil, como ya lo pensaba Descartes, o el saber que a este nivel apunta a lo útil y busca convertir el objeto natural en objeto de uso. El ruido de la locomotora no interesa al mecánico como interesa a Honeggar, ni el del mar al marinero como a Debussy. [Para los primeros] El objeto no es apreciado por sí mismo, y sus virtudes sensibles no son estimadas; veremos por el contrario cómo sí que son buscadas y exaltadas por la operación del artista y por la percepción estética. Para el arte, lo sensible no es ya un signo en sí indiferente, es un fin, y se convierte él mismo en objeto o al menos algo inseparable del objeto al que presta su cualidad. (Dufrenne 1982, pp. 127, 128)

En este fragmento Dufrenne habla de los dos tipos de percepción. La primera percepción –que podríamos llamar habitual– *pasa* por el objeto percibido como un punto de apoyo, un puente, para acceder a otra cosa que va más allá de él mismo. Habitualmente, la percepción del silbido repentino y sostenido que se produce en la cocina, no me interesa en sus cualidades sino como medio para *saber* que ya está lista el agua para el té. Si estudio piano o solfeo, el sonido del metrónomo, su clic-clac, no me interesa sino como medio para mantener un pulso, y por lo tanto, aquel sonido deviene un *objeto útil* para ejercitar mi técnica, mi precisión y efectividad al tocar o leer notación musical. Pero para que suceda la experiencia estética es necesaria una percepción que persista en lo percibido, cuyo fin no sea saber o hacer. El fin de la percepción estética es lo percibido por sí mismo. La última línea de la cita anterior es especialmente útil para hablar de esto, dice Dufrenne: “Para el arte, lo sensible no es ya en sí un signo indiferente, es un fin, y se convierte él mismo en objeto o al menos algo inseparable del objeto al que presta sus cualidades”. Me parece que podría sustituirse la frase “para el arte” por “para la percepción estética”, y no estaría haciéndose injusticia a Dufrenne.

En la experiencia estética de lo sonoro tenemos la percepción/escucha estética que se distingue de la percepción común en tanto que no resulta ser un medio para un fin, como lo podrían ser las dos primeras escucha descrita por Barthes (de indicios y signos),

sino que se trataría de una escucha que podríamos llamar “liberada” en el sentido que apunta la crítica de John Cage a la tradición musical occidental; diríase que a pesar de evadir las significaciones preexistentes, así como los códigos, o las interpretaciones, o los cánones, etcétera, la escucha estética no es una anulación de sentido, sino una vuelta al germen del sentido. Cage, por ejemplo, nos sugiere que hay en el sonido percibido una riqueza de posibilidades, una riqueza de horizontes, una riqueza de sentidos que pueden, sí, eventualmente convertirse en signos y significaciones que no han existido antes, pero aún más importante que eso, Cage nos invita a pensar en que desde el principio, la experiencia de la escucha conlleva la existencia de una plenitud de sentido *tout court*. Hay ya una posibilidad de sentido en lo sensible. ¿Es la escucha estética una invitación a cancelar la notación musical, la afinación temperada, la armonía, la métrica del tiempo, la organización por estructuras y formas? De ningún modo, por el contrario, es una puerta hacia al reconocimiento de un universo más vasto de lo musical, un universo que también incluye toda la tradición occidental, pero que no se cierra con ella, sino que se expande y continúa empujando fuera de los marcos de la armonía, la métrica, la estructura convencionales. Es una invitación a persistir en las posibilidades de lo que Barthes llama la *significancia*, la sucesión de significantes que no tienen un sentido fijo. Es decir, es una invitación para que, a partir de la plenitud de sentido dada en la percepción estética, el concepto de música se mantenga abierto hacia el infinito, teniendo certeza de su pasado y su presente, pero manteniéndose expectante ante el horizonte de su futuro.

### 5.3 *El objeto estético*

Ahora bien, ¿qué puede decirse del objeto estético, es decir, qué puede decirse de lo escuchado? De acuerdo con Dufrenne, la característica misma del objeto estético es su ser perceptible o sensible, ya que “sólo por lo sensible y sólo en lo sensible halla [la obra] su razón de ser” (Dufrenne 1982, p. 53). He aquí la primera determinación del objeto estético: su ser sensible. Si la percepción estética supone una atención que permanece en lo sensible,

evidentemente lo sensible será parte indispensable de la definición del objeto estético. Esta determinación sensible del objeto nos conduce a dos cuestiones importantes: la presencia y la forma.

Lo sensible sólo puede ser comunicado en presencia. En otras palabras, para que la pieza musical devenga objeto estético no sólo se necesita una percepción particular sino también la materialidad sensible del sonido mismo ante dicha subjetividad perceptiva. No puede haber objeto estético sonoro sin oídos que oyen ni sin sonido escuchado. De ahí que sea consecuente decir que la experiencia estética de lo sonoro no puede ocurrir a través de la lectura de una partitura, ni a través una reseña musical, ni a través de una plática sobre un concierto. Lo que el objeto estético tiene para nosotros se encuentra confinado en lo secreto de nuestra percepción (Dufrenne 1973, p. 86)<sup>75</sup>, una percepción recompensada por un objeto que es “lo sensible en su aparecer glorioso”. Los misterios del sonido están en el secreto de nuestra escucha.

#### 5.4 Forma

Ahora bien, ¿cómo puede haber posibilidad de sentido en la percepción estética? ¿Cómo es posible que ocurra un sentido que es presignificante, independiente de toda interpretación, signo, código, etcétera? El sentido de la experiencia estética es posibles gracias a que el objeto estético, en su ser sensible, no está hecho de una materia bruta — que en todo caso se nos presentaría o se experimentarían como un caos de sensaciones— sino que se trata de materia organizada. En el objeto estético hay una organización inmanente de lo sensible, y esta organización de lo sensible es a lo que Dufrenne se refiere como *forma*. Así, en realidad, la percepción estética no es la pura percepción de lo sensible como materia en bruto, sino que es es la *percepción de la forma* de lo sensible: “lo sensible se nos da primero, y el sentido se ordena en él”, el sentido “se desprende de lo percibido como aquello por medio de lo cual se percibe lo percibido” (Dufrenne 1973,

---

75 “What this object says to me is left in the secrecy of my perception and does not move me to do anything.” (Dufrenne 1973, p. 86)

pp. 51, 52). Es decir que gracias a la forma del objeto estético es que podemos aprehenderlo y permanecer en su contemplación. La contemplación estética es como un paseo de la percepción sobre los caminos organizados de lo sensible; es decir, la forma, que Dufrenne identifica como plenitud de sentido. Es aquí donde surge el sentido fuera de la significación. Dice Dufrenne:

“Lo sensible [...] segrega un sentido con el que la conciencia puede satisfacerse. Un sentido necesario, puesto que lo sensible no podría ser captado si fuese un puro desorden, si los sonidos sólo fuesen ruidos, las palabras puro grito, los actores y los decorados meras sombras y manchas insólitas. Y este sentido es inmanente a lo sensible, es su misma organización. Lo sensible se nos da primero y el sentido se ordena en él.” (Dufrenne 1982, p. 51)

Vemos aquí una secuencia de relaciones que avanzan cada vez más adentro del objeto estético: una presencia, su ser sensible/materia<sup>76</sup>, la forma de lo sensible, el sentido del objeto de la experiencia estética.

Este sentido del objeto estético, este primer sentido que viene dado por la forma, nos dice Dufrenne, es aquel que hace posible otros, pues están inevitablemente fundados en este primero: el objeto estético puede devenir objeto significativo, objeto expresivo, y evidentemente aquella esquivada cosa que llamamos la “obra de arte”, o en nuestro caso “la obra musical” gracias a este primer sentido. La forma es pues como un epicentro del objeto estético: organización de lo sensible, punto de anclaje para la percepción.

Si bien es cierto que el objeto estético no es un objeto ideal, y que para que pueda existir es necesaria su manifestación como presencia, también es cierto que en el objeto parece conjugarse lo ideal y lo material. Esto ideal es, precisamente la forma. Entonces, ¿por qué no llamar ideal al objeto estético, si parece ser que lo ideal es condición

---

76 Siguiendo la perspectiva fenomenológica del objeto estético como algo constituido, es decir, como consecuencia de la correlación sujeto-objeto, y no sólo como un puro objeto autónomo (un en sí), Dufrenne nos invita a considerar borrosos los límites entre la materia y lo sensible, por ejemplo: “Art [...] rejects any distinction between matter and the sensuous: matter here is nothing other than the depth of the sensuous itself”, o “Thus, for the perceiver, matter is the sensuous itself considered in its materiality, or, as one may also say, in its alien character.” (Dufrenne 1973, p. 87)

indispensable para su existencia? Dufrenne nos explica que aunque la idea “puede reivindicar en rigor una tal existencia en un plano inteligible (puesto que procede de una necesidad racional que le facilite el acceso a lo eterno, como en la filosofía spinocista)”, también es cierto que “la idea inmanente a la obra está tan perfectamente engarzada en lo sensible, de la que es tan sólo la armadura (como la idea hegeliana está comprometida en el mundo y en la historia de la que es lógica viviente) que no puede existir fuera del despliegue de lo sensible” (Dufrenne 1982, p. 54). La forma del objeto estético no puede ser aprehendida sino a través de lo sensible. Captamos lo sensible en él —su no ser materia bruta— por lo ideal que lo conforma y ordena, y descubrimos lo ideal en él por lo sensible que percibimos. La forma garantiza que lo sensible percibido no vuelva a un estado bruto, a sus partículas originales, sino que permite la existencia de un sentido de lo sensible como totalidad. La forma supone la percepción de una totalidad sensible en plenitud, en donde se evidencia una necesidad interna.

Es esta forma la que permite concebir al objeto estético como algo más que una simple reproducción de un objeto: tiene vida propia, no es copia o reproducción de un objeto, es una entidad autónoma por sí misma. El objeto estético nos permite recordar la idea de la mimesis, pero no como copia de los objetos de la naturaleza, sino como imitación de la naturaleza en su misterio, su no-utilidad, lo sensible en su necesidad inmanente, en su fuerza ciega. Y quizá, de hecho permite pensar que es más adecuado hablar de la existencia de una misma Naturaleza subyacente entre lo natural y lo estético, y no ya de una mimesis.

Siguiendo el planteamiento propuesto al inicio de este trabajo, del sentido como *Sinn*, resultado de la relación intencional, entonces podría decirse que el sentido de la experiencia estética es aquel conformado por una *noesis* como percepción estética, y una *noema* como lo sensible estético; esto refiere pues a una intencionalidad que se establece entre percepción estética (atención de lo sensible) y lo sensible estético. Por otra parte, el sentido como significación estaría conformado por la intencionalidad que se establece entre un juicio semiótico y las obras musicales asumidas como entidades que conjugan

planos de expresión (lo sensible) con planos de contenido (valores, referencias, otros signos, etcétera) para la interpretación sobre lo sensible.

### 5.5 Ruido y naturaleza

Llegado a este punto, se abre el camino para hacer las preguntas sobre las posibilidades del ruido como objeto estético. El ruido, se decía ya al principio de este trabajo, sería el producto de aquellas prácticas sonoras que se oponen a lo que se entiende por música, pero esta caracterización del ruido no ha hecho sino convertirlo en un signo, cuyo valor o sentido viene dado de manera negativa y por gracia de otra cosa (por ejemplo, la música); pero lo que se ha ido fraguando a lo largo de las páginas precedentes es la posibilidad de caracterizarlo no sólo por contraste con la música sino de manera positiva, por sí mismo, y este objetivo se vuelve por fin más asequible: el ruido sería el objeto sonoro que está *ahí*, una presencia que toca materialmente el oído, y que despierta una escucha estética antes que una aprehensión intelectual o semiótica. El ruido, pues, puede concebirse como un objeto estético que es captado por una percepción que permanece, que se asienta, en la contemplación de la materialidad sensible organizada.

Visto así, el embrollo terminológico comienza a diluirse un poco: mientras que la obra musical hace referencia a una intencionalidad de significación o semiótica; el ruido, atestiguado en una primera experiencia de escucha, es un objeto que resulta problemático para el acontecimiento de dicha intencionalidad dado que no existen los valores adecuados o referentes fijos para dar sentido a su materialidad, a su objetividad. La percepción se ve *forzada* a mantenerse en lo sensible, y no puede pasar a la aplicación práctica —a la conversión del objeto percibido en objeto útil— o al intelecto. Quizá esto podría explicar que otros sentidos suscitados ante al ruido sean el desconcierto, el vértigo, la incomodidad, etcétera; pero desconcierto, vértigo, incomodidad, son sentidos que clausuran la experiencia y amenazan con volverla estéril. Por otra parte, la aprehensión estética de dicho objeto abre la experiencia hacia posibilidades de asombro y goce, así

como al surgimiento de nuevos sentidos a partir de nuevas estructuras intencionales, por ejemplo las de la significación y la resignificación.

Sin embargo, aún hay una pregunta que surge en medio de todo esto: si en el objeto estético la forma organiza lo sensible, ¿hay en el ruido también una organización de lo sensible por una forma? La diferencia entre objeto natural y objeto estético hecha por Dufrenne, parece ofrecernos algunas pistas para intentar responder esta pregunta.

El objeto estético, dice Dufrenne es como un objeto natural por al menos dos razones, la primera de ellas es que ambos se encuentra sometidos a las reglas o leyes de la naturaleza. La segunda es que tanto el objeto natural como el objeto estético comparten un misterio: interpelan nuestra percepción en lugar de interpelar nuestra comprensión.

Respecto de la primera razón, la huella de la naturaleza se hace presente en el objeto estético al experimentar la necesidad de lo sensible implícita en él y en su aprehensión: nuestra estructura fisiológica es el punto de contacto, sin fisiología no habría función de percepción; y por otra parte, nuestros límites y alcances son los de un cuerpo natural que puede escuchar de cierta manera dadas las determinaciones del oído y el cuerpo —que también escucha al percibir las vibraciones—. Pero hay también una fuerza de lo natural que determina la sensibilidad: en muchos casos podré *ver* la fuente de un sonido (un tambor, una trompeta, un chelo, etcétera), pero nunca podré *ver* el sonido, pues su reino es el de las cosas invisibles; habrá cosas de las que podré *oír* su sonido mientras devienen (alguien que camina, un plato que cae, un árbol que se mueve con el viento, etcétera), y habrá otras que siempre serán mudas, o al menos mudas a mis oídos mientras *son* (una roca en el desierto, una silla de metal que nadie usa ni toca, las estrellas en el cielo, las hormigas mientras trabajan, etcétera). En cualquier caso, veré la fuente del sonido, mas nunca el sonido. El objeto estético, dice Dufrenne es como un objeto natural en tanto que se somete a la naturaleza de este modo.

En los objetos naturales hay un misterio, ¿por qué están ahí?, ¿cuál es su razón de ser?, ¿para qué son? Hay algo incomprensible en ellos. Ese misterio se encuentra también en el objeto estético, y esa esa la segunda razón del parentesco entre lo natural y el objeto

estético. Si bien este parentesco con la naturaleza es generalizable para todos los objetos estéticos, el ruido parece explotar este misterio, es naturaleza que se resiste a ser comprendida. Sin embargo, aunque la naturaleza es incomprensible, nos dice Dufrenne, termina por ser aceptada por los humanos, su historia y su contexto nos llevan a la aceptación de una hipótesis: lo que pensamos sobre los objetos naturales *debe ser* la verdad de lo sensible. Llenamos de sentido nuestras percepciones del objeto natural y clausuramos su misterio, atravesados como estamos por doxa y la vida cotidiano. No es que la naturaleza haya dejado de ser un misterio, sino que se ha tomado por suficiente (a veces por único) uno de sus sentidos dados.

Sin embargo, para Dufrenne, a diferencia de la naturaleza, el objeto estético nunca pierde su misterio; es más “refractario” que el objeto natural: es injustificable, no hay sentido que lo agote más que su imperiosa presencia (lo sensible dado a la percepción). Esto puede explicarse en tanto que mientras el objeto estético sea captado estéticamente, no sucumbirá al endurecimiento del signo, de la representación. Mientras sea estética su percepción, el sentido estará abierto a todas las significaciones posibles sin cerrarse sobre ninguna de ellas. El objeto estético seguirá siendo un misterio. Evidentemente esto cambiará cuando el objeto estético devenga objeto artístico, foco de una *noesis* distinta. Al objeto artístico le ocurre exactamente lo mismo que al objeto natural: se agota.

Dufrenne resume la cuestión de esta manera: “El objeto estético es naturaleza por el poder de lo sensible en él, pero lo sensible tiene poder sólo a través de la forma” (Dufrenne 1973, p. 91). Así, paradójicamente, el objeto estético es naturaleza por su hechura humana. Pero ¿puede el ruido mantener esta misma condición de ser como un objeto natural gracias a la exaltación de lo sensible que da la forma? ¿Acaso hay forma en el ruido? Estas son preguntas que abren el horizonte de la investigación mucho más de lo que se puede tratar en el presente trabajo. Para comenzar a agotarlas se requeriría, entre otras cosas, un estudio comparativo de la forma entre la música y el ruido, y eso no es posible aquí.

Sin embargo, quisiera señalar algunas intuiciones de paso hacia la salida: aunque hemos distinguido entre música y ruido, también es cierto que lo que se ha dicho hasta

aquí sobre el objeto estético no es exclusivo sólo del ruido; el ruido empuja al oyente a la experiencia estética al presentarse como una materialidad incodificada, insignificante o desordenada, cierto; pero también es verdad que toda obra musical puede ser escuchada estéticamente, es decir, ser escuchada suspendiendo o poniéndose en paréntesis las consideraciones que se tienen de ella como obra de arte, como obra significativa, como obra bella, clásica, canónica, etcétera. En pocas palabras, *es posible una percepción estética tanto de la música como del ruido*, y por lo tanto, objeto estético sonoro pueden ser tanto el ruido como la música. Dicho lo anterior, al nivel de la forma, ambos objetos estéticos podrían ser diferentes en lo siguiente: mientras que la música supone una forma de lo familiar, el ruido supone una forma de lo extraño. La música sería la organización sólo de un ámbito restringido de sonidos (sólo ciertas alturas, sólo ciertos timbres, sólo ciertas duraciones); por otro lado, la forma del ruido sería una especie de marco o encuadre humano para mirar la naturaleza en su aleatoriedad y su alteridad, un marco para un “contenido” de organización ininteligible o inhumana, si se quiere. En este sentido, la forma del ruido es una especie de ventana para la contemplación de aquello sublime de lo que ya hablaba Kant<sup>77</sup> y todo el romanticismo decimonónico. En este sentido también podría decirse que si el objeto estético es como un objeto natural, hay grados de naturaleza o naturalidad dentro de la variedad de objetos estéticos, y, que por lo tanto, el ruido sería un ejemplo de un grado mayor que la música de esta presencia de la naturaleza. ¿El ruido, en tanto objeto estético, es más misterioso que la música? ¿Quizá sólo trata de misterios de distinto tipo? Las preguntas quedan abiertas.

Llegado a este punto, el tema sobre la peculiaridad del ruido como objeto estético no hace sino abrirse más y más hacia nuevos territorios de investigación, por ejemplo: qué diferencia habría entre el ruido que ha sido producido directamente por seres humanos en libre improvisación y al momento (*cf.* Art Ensemble of Chicago), de un ruido producido por humanos indirectamente a través de mediaciones artificiales, alcanzado por complejos procesos algorítmicos realizados con una computadora (*cf.* Iannis Xenakis); o del ruido que ha sido producido a través de mecanismos que racionalizan

---

<sup>77</sup> Cage, sobre el silencio como ventana a los ruidos del mundo. Véase la sección 3.1.2 de este trabajo.

alguna arbitrariedad del mundo como códigos de composición (*cf.* los usados por John Cage).

En fin, sirvan estas últimas líneas como un testimonio de que muchísimas cosas más pueden pensarse en relación con el ruido, y también, como testimonio de que si no se ha ido más lejos aquí es debido a que, por desgracias (y por fortuna), los trabajos de tesis deben cerrarse un día en algún punto.

## Consideraciones finales

Debemos aprender a juzgar una sociedad  
más por sus sonidos, su arte, sus fiestas,  
que por sus estadísticas.

Jacques Attali,  
*Ruido. Ensayo sobre la economía política de la música*

Pues bien, tras cinco capítulos, se puede decir que se han cumplido los siguientes objetivos: (1) *exponer una noción general del sentido a partir de la fenomenología husserliana*, noción que en este trabajo se considera como *Sinn*, y que por tanto debe distinguirse de aquel otro término *Bedeutung*. Pese a que las sutilezas en la definición del *sentido* son muchas, complejas y problemáticas, y por lo tanto dignas de consideraciones más detalladas, se ha podido mostrar que en la doctrina husserliana de la intencionalidad reside una justificación general del sentido como aquello que sucede sólo a partir de la consolidación de cualquier vínculo intencional. La intencionalidad podría decirse, produce efectos de sentido específicos según las relaciones y combinaciones particulares entre el tipo de *noesis* y el tipo de *noema*. De aquí que al inicio de este trabajo también se plantee el problema entre música y ruido como un problema de mala apreciación entre *noesis* distintas sobre un mismo *noema*. En consecuencia con lo anterior, se ha podido (2) *señalar a la significación musical como un modo particular de sentido* en tanto que manifestación de un tipo de intencionalidad caracterizada como una relación entre una escucha de signos (o de la significación) y una serie de sonidos que cumple con los requisitos asignados por un código cultural que valida su pertenencia a lo musical. Posteriormente, el trabajo ha cumplido con (3) *señalar el problema del significado musical* como un problema en dos caminos: el empobrecimiento de la experiencia de la escucha y su uso como coartada de una cierta ideología musical que reduce el potencial de la experiencia posible de lo sonoro a un código determinado, todo lo cual es especialmente relevante a la luz de que la experiencia estética dada por la

escucha no requiere forzosamente de ningún código, incluidos los de la tradición, para suceder. Reseñado el problema de la música, el trabajo se ha enfocado a (4) *realizar una descripción del ruido como ejemplo de obra sonora que no cumple con los valores de lo musical en un modo tradicional*, lo cual ha servido como caso para evidenciar la riqueza de dichas manifestaciones, y para subrayar la necesidad de una insistencia y una permanencia de la escucha sobre el sentido como experiencia estética. A partir de esto se ha podido (5) *describir el sentido propio de la experiencia estética*, y se la ha señalado como condición necesaria para el descubrimiento de valores y significaciones nuevas, nunca completamente fijadas (*significancia*). Este último objetivo ha servido para (6) *elaborar una especie de reflexión propedéutica sobre la peculiaridad del ruido como objeto estético respecto de otros objetos estéticos*. Se ha señalado que si bien la música en tanto tradicional puede ser objeto de una experiencia estética —y que por lo tanto el ámbito de dicha experiencia no se reduce, evidentemente, al ruido—, el ruido se presenta como un objeto estético cercano a lo que Dufrenne llama el objeto natural, es decir, un objeto en que se vislumbra lo absolutamente otro no humano, lo admirable o terrible, propio de lo sublime, y de la Naturaleza.

Además de los objetivos ya señalados habrá que recordar que al inicio también se ha presentado la hipótesis de que *el sentido del ruido no se explica en los términos de la significación sino de la experiencia estética*. Y a lo largo del trabajo se ha podido mostrar cómo bajo una concepción amplia del sentido se hace evidente que el ruido no es un “sin sentido” sino, en todo caso, una manifestación sonora que inicialmente se presenta como carente de significado en tanto que no puede ser articulada inicialmente bajo los códigos de lo musical, pero al mismo tiempo que es ya un tipo de organización material-sonora que apela al escucha en términos distintos a los que lo hace la música en tanto organización sonora familiar, es decir, que se presentan no tanto como fenómeno inteligible sino sensible, y que como tal posee un sentido no relativo a los signos sino un sentido estético.

A su vez, se ha podido señalar que este ámbito de lo sensible no es el ámbito de una pura percepción pasiva sino de una percepción estética que se resuelve en lo que se

puede llamar una experiencia estética, es decir en la relación entre una percepción activa que percibe lo sensible como fin y no como medio para otro acto (pensar, recordar, significar, etcétera), y lo sensible percibido que encuentra su plenitud de cosa en tanto es percibido como materia sensible que posee una forma, y que por este hecho expresa algo. Por otra parte, se ha sugerido también que la negativa inicial del ruido a significar no es permanente sino que el sentido que existe en la percepción estética puede devenir también en punto de partida para nuevas significaciones, como se ha insinuado con la noción de *signifiance* barthesiana y en la invitación de Cage a no reducir la música a un sólo significado o un solo valor.

El ruido, aunque cosa humana, parece funcionar como una especie de caballo de Troya por medio del cual la Naturaleza logra escabullirse dentro del mundo de la Cultura. El ruido se vislumbra así como un estallido de lo salvaje en medio de lo “civilizado”. Y sin embargo, la significación latente en el ruido —que no sabría decir si le viene de sí mismo o si por el contrario habría qué referirla a una inclinación propiamente humana: dar significado a todo (el ser humano como animal simbólico)— hace pensar en lo que podríamos llamar una “épica permanente de la Cultura”, es decir, en la narración de las “aventuras” de la Cultura por el camino del tiempo (que después llamamos historia), y de cómo en cada peripecia frente la Naturaleza o lo Otro, ella siempre se impone —¿quizá la explicación mitológica de la realidad siga siendo útil después de todo?—. En cualquier caso, en el retrato del ruido como manifestación del sentido fuera de los signos, que se opone a la música como manifestación del sentido en tanto significación, parece materializarse un paralelismo de lo que en otro lado (*cf.* Eco 1999) se ha llamado la dialéctica entre cultura de masas y vanguardia. ¿En qué medida no es esta dialéctica entre lo simbólico y lo estético una dinámica característica de toda la Cultura? ¿En qué medida es pertinente esta pregunta?

Por último, quisiera abordar un asunto que durante el capítulo cuatro no se hace explícito: en este trabajo se ha analizado como ejemplo del ruido una pieza del Art Ensemble of Chicago, una pieza de los años 70's, es decir, una pieza que resulta un caso cuestionable bajo los criterios de valor comunes (novedad, actualidad, etcétera). Aunque

se puede argumentar que se trata de una pieza que, a pesar de su distancia, es pertinente a la definición de ruido, también es cierto que hoy escuchar dicha pieza no nos conmociona tanto como hipotéticamente pudo haber conmocionado en el momento de su aparición. Es decir, esto nos muestra cómo la sociedad contemporánea ha aprendido a convivir con algunas manifestaciones históricas del ruido. De cualquier modo, sostengo la relevancia del análisis, y más que del análisis, la relevancia de la aportación artística del Art Ensemble of Chicago.

Por otra parte, es evidente que hoy existen manifestaciones mucho más problemáticas de ruido que aquellas aparecidas en el siglo pasado. Aunque se puede sostener la tipología en medio de las diferencias, creo también que los distintos casos contribuyen a una concienciación de la complejidad del panorama del ruido, y obligan a sostener lo ya dicho antes, que es sólo la contraposición al código dominante lo que todas ellas tienen en común. Por lo tanto, en cada caso de ruido el análisis descriptivo podría acompañarse de una serie de hipótesis particulares muy distintas unas de otras, y respecto de las cuales un análisis no ya sólo filosófico sino especialmente sociológico podría resultar muy provechoso. ¿Qué representa en términos sociales y materiales la contraposición a los códigos dominantes de la música? ¿Qué diferencia hay entre la *free music* del Chicago Art Ensemble, el caos racional de una pieza de Stockhouse, y el *noise* catártico-catatónico del artista japonés Merzbow? Para estas preguntas una pista podría ser la diferencia entre el componente colectivo y el acto individual.

Es evidente que el problema del ruido no se agota en una pura reflexión sobre su sentido en tanto sentido estético, como se ha hecho aquí, sino que a partir de estas distinciones o clarificaciones, pueden elaborarse nuevas preguntas para avanzar por el camino de la comprensión, por ejemplo: ¿podría identificarse la producción del sentido estético con una subversión de los paradigmas de una cultura dominante, y por otro lado, identificar la preeminencia del sentido en tanto significación como función de conservación o evidencia del estatismo de los paradigmas culturales dominantes? Quizá. De cualquier manera, no deja de resultar sorprendente, y por ello estimulante, constatar que en la música se condensan semejantes cuestiones provechosas para pensarnos a

nosotros mismos y pensar nuestro mundo, lo cuál también podría decirse como Alfred Schütz lo hacía en una carta a Aron Gurwitsch: “(...) I like to think through phenomenological problems in terms of the state of affair of music and of human action in the social sphere”. Aquí el resto es sonido, un mundo lleno de sonido.

## Bibliografía

- ABENSHUSHAN, Vivian. (2008) "A partir de cero: John Cage". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, XXVII (105): 40-45.
- ATTALI, Jacques (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1986) "El acto de escuchar". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, por Roland Barthes, 243-256. Barcelona: Paidós.
- BRASSIER, Ray. (2008) "La Obsolescencia del Género". En *Noise y capitalismo*, editado por Mattin y Anthony Iles, 65-76. Donostia-San Sebastian: Gipuzkoako Foru Albundia-Arteleku.
- BRUDZINSKA, Jagna (2010) "Aisthesis" en *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, editado por Hans Rainer Sepp y Lester Embree, 9-15. Dordrecht: Springer.
- CAGE, John. (2012a) "El futuro de la música: credo". En *Silencio*, de John Cage, 3-7. Madrid: Árdora.
- \_\_\_\_\_ (2012b) "Música experimental". En *Silencio*, de John Cage, 7-13. Madrid: Árdora.
- CORTEZ, Luis J. (2007) *El texto de la música (ejercicios de interpretación)*. [Tesis de Maestría. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo].
- COWELL, Henry (2005) "The Joys of Noise", en *Audio Culture: Readings in Modern Music*, editado por Christoph Cox y Daniel Warner, 22-24. New York: Continuum.
- DUFRENNE, Mikel (1982) *Fenomenología de la experiencia estética*. Volumen I. "El objeto estético". Valencia: Fernando Torres.
- \_\_\_\_\_ (1973) *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.
- ECO, Umberto (1999) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- ESPINOSA, Edgardo (2012) "Las implicaciones del indeterminismo en la música de John Cage". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, XXXI (123 -124): 27-34.

- FLOYD, Samuel A. Jr. (1995) "The Sixties and After", en *The power of black music. Interpreting Its History from Africa to the United States*, Samuel A. Floyd, Jr., 183 - 211. New York: Oxford University Press.
- GNIAZDOWSKI, Andrzej (2010) "Roman Ingarden (1893—1970)", en *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, editado por Hans Rainer Sepp y Lester Embree, 167-170. Dordrecht: Springer.
- GONZÁLEZ DI PIERRO, Eduardo (2002) "Los orígenes de la estética fenomenológica", en *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, por Mario Teodoro Ramírez (coord.), 96-110. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- GRABNER, Herman (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: AKAL.
- HOWARD, Slater (2008) "Prisioneros de la Tierra, ¡Salid! Notas para «La guerra de la Membrana»", en *Noise y capitalismo*, editado por Mattin y Anthony Iles, 167-183. Donostia - San Sebastian: Gipuzkoako Foru Albundia-Arteleku.
- HUSSERL, Edmund (2005) *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_ (2014) "Ensayo de una descripción paso a paso de la constitución de la COSA meramente MATERIAL, del cuerpo, de la COSA ANIMADA o del ser vivo, luego del sujeto PERSONAL, etcétera", en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, por Edmund Husserl, 355-361. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1986) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HYLAND, Matthew (2008) "Company Work vs. Patrician Riders", en *Noise y capitalismo*, editado por Mattin y Anthony Iles, 135-145. Donostia - San Sebastian: Gipuzkoako Foru Albundia-Arteleku.
- IHDE, Don (2016) "Preface: Prereflecting on science, technologies, visualization, and sonification", en *Acoustic technics*, por Don Ihde, xiii - xviii. London: Lexington Books
- \_\_\_\_\_ (2007a) "First Phenomenology", en *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, por Don Ihdem, 25-48. Lexington: SUNY Press

\_\_\_\_\_ (2007b) "In Praise of Sound", en *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, por Don Ihdem, 3-16. Lexington: SUNY Press.

\_\_\_\_\_ (2007c) "The Auditory Dimension", en *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, por Don Ihdem, 49-56. Lexington: SUNY Press.

\_\_\_\_\_ (2007e) "Under the Signs of Husserl and Heidegger", en *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, por Don Ihde, 17-24. Lexington: SUNY Press.

JOST, Ekkehard (1994) *Free jazz*. New York: Da Capo Press.

KERSTEN, Fred (1976) "Preface to Fragments on the phenomenology of music por Alfred Schultz", en *In search of the musical method*, editado por F. Joseph Smith, 6-22. London: Gordon and Brench.

\_\_\_\_\_ (1997) "Intentionality", en *Encyclopedia of Phenomenology*, editada por Lester Embree et al, 350-355. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic Publisher.

LACH, Juan Sebastián. (2012) "James Tenney, su música y su teoría". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, XXXI (123 -124): 138-146.

LATHAM, Alison (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.

LAVISTA, Mario (2013) "El lenguaje del músico", en *Cuaderno de música I*, por Mario Lavista, 103-117. México: El Colegio Nacional.

LOCHHEAD, Judith (2001) "Hearing Chaos", *American Music*. Vol. 19, No. 2, pp. 210-246.

\_\_\_\_\_ (1989) "Temporal structures in recent music". En *Understanding the musical experience*, editado por F. Joseph Smith, 121-165. London: Gordon and Brench

\_\_\_\_\_ (2002) "Introduction", en *Postmodern Music / Postmodern Thought*, 1-12, New York: Routledge.

MCKENNA, William R. (1997) "Epoche and Reduction", en *Encyclopedia of Phenomenology*, editada por Lester Embree et al, 177 - 180. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic Publisher.

MOHANTY, J. N. (1997) "Meaning", en *Encyclopedia of Phenomenology*, editada por Lester Embree et al, 443-446. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic Publisher.

- MORAN, Dermot y J. Cohen (2012) *The Husserl Dictionary*, New York: Continuum.
- MORENO, César (2000) "El campo de presencia. De la vivencia intencional al mundo de la vida (Husserl)", en *Fenomenología y filosofía existencial. Volumen I. Enclaves fundamentales*, por César Moreno, 47-124. Madrid: Síntesis.
- MORRIS, Joe (2012) *Perpetual Frontiers: The Properties of Free Music*. Stony Creek: Riti Publishing.
- PARDO, Carmen (2014) *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Barcelona: Sexto Piso.
- PRÉVOST, Edwin (2008) "Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad". en *Noise y capitalismo*, editado por Mattin y Anthony Iles, 43-63. Donostia - San Sebastian: Gipuzkoako Foru Albundia-Arteleku.
- ROCHA, Manuel (2012) "Utopías sonoras antes y después de John Cage". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, XXXI (123 -124): 10-19.
- ROHOLT, Tiger C. (2014) *Groove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance*. New York: Bloomsbury Academics.
- RUSSO, Mary y D. Warner (2005) "Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands" En *Audio Culture: Readings in Modern Music*, editado por Christoph Cox y Daniel Warner, 47-54. New York: Continuum
- RUSSOLO, Luigi (2005) "The Art of Noise: Futurist Manifesto", en *Audio Culture: Readings in Modern Music*, editado por Christoph Cox y Daniel Warner, 10-14. New York: Continuum
- SALADIN, Matthieu (2008) "Puntos de Resistencia y Crítica en la Improvisación Libre: Comentarios Sobre la Práctica Musical y Algunas Transformaciones Económicas", en *Noise y capitalismo*, editado por Mattin y Anthony Iles, 147-165. Donostia - San Sebastian: Gipuzkoako Foru Albundia-Arteleku.
- SCHAFFER, Murray R. (1977) *The Tuning of the World*. New York: A.A. Knopf.
- SCHÜTZ, Alfred. (1976a) "Fragments on the phenomenology of music", en *In search of the musical method*, editado por F. J. Smith, 23-71. London: Gordon and Brench

- SHIPTON, Alyn (2007) "John Coltrane", en *A New History of Jazz*. Revised and Updated Edition, por Alyn Shipton, 539-554. New York: Continuum.
- SIRVENT RAMOS, M.<sup>a</sup> Ángeles (1987) "En torno al texto. El texto como significancia". *Anales de filología francesa*, N.º 2. 1987. 147-156.
- SMITH, A. D. (2003) *Routledge Philosophy Guidebook to Husserl and the Cartesian Meditations*. New York: Routledge.
- TENNEY, James (1988) *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing Company.
- \_\_\_\_\_ (1985) "Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology" (review) de Thomas Clifton. *Journal of Music Theory*, Vol. 29, No. 1 (Spring, 1985), 197-213.
- \_\_\_\_\_ (2012) "John Cage y la teoría de la armonía". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, XXXI (123 -124): 147-175.
- TOLEDO, Marcelo (2006) "Mapa del ruido en la música del siglo XX". *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, No. 1: 40-53.
- TOTH, Csaba (2008) "La Teoría del Noise", en *Noise y capitalismo*, editado por Mattin y Anthony Iles, 27-41. Donostia - San Sebastian: Gipuzkoako Foru Alburdia-Arteleku.
- TOWSAND, Peter (2001) "Free Jazz. Musical Style and Liberation Ethic, 1956-1965", en *Media, Culture, and the Modern African American Freedom Struggle*, editado por Brian Ward, 145-160. Gainesville: University Press of Florida.
- TRÍAS, Eugenio (2012) *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VARÈSE, Edgard (2005) "The Liberation of Sound", en *Audio Culture: Readings in Modern Music*, editado por Christoph Cox y Daniel Warner, 17-21. New York: Continuum.
- VELÁZQUEZ, Rossana Lara (2012) "Reflexiones en torno al indeterminismo de John Cage: orígenes, efectos y controversias actuales". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, XXXI (123 -124): 35-54.
- VILLORO, Luis (2008) *La significación del silencio y otros ensayos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

WARD, Brian (2001) "Jazz and Soul, Race and Class, Cultural Nationalists and Black Panthers. A Black Power Debate Revisited", en *Media, Culture, and the Modern African American Freedom Struggle*, editado por Brian Ward, 161-196. Gainesville: University Press of Florida.

WATSON, Ben (2008) "Noise como Revolución Permanente o, por qué la Cultura es una Cerda que Devora a su Propia Camada", en *Noise y capitalismo*, editado por Mattin y Anthony Iles, 115-132. Donostia - San Sebastian: Gipuzkoako Foru Albundia-Arteleku.

ZIRIÓN, Antonio (1990) *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos*. México: UNAM.