



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Filosofía

Fenomenología y música. Una sistematización del fenómeno
sonoro desde el pensamiento de Edmund Husserl

Tesis que para obtener el grado de:

Maestro en Filosofía

Presenta:

Alejandro de la Luz Marín Ortega

Director:

Dr. Román Alejandro Chávez Báez

Puebla, Pue, Enero 2020

Agradecimientos

Este trabajo de investigación no habría llegado a buen termino sin la participación de varias personas. En especial al director de esta tesis, Dr. Román Alejandro Chávez Báez quien mantuvo siempre la confianza en mi trabajo y con quien tuve muchas conversaciones esclarecedoras sobre la Fenomenología de Husserl. También mi agradecimiento hacia el Dr. Arturo Aguirre Moreno, lector de este trabajo de investigación que constantemente aportó ideas nuevas y de quien recibí precisas observaciones filosóficas. Al Dr. Arturo Romero Contreras, por sus apasionadas y extensas discusiones sobre la relación problemática entre filosofía y música. De igual forma mi reconocimiento y gratitud hacia el Dr. Rubén Sánchez Muñoz quien muy amablemente aportó comentarios que ayudaron a esclarecer mis intuiciones. Al Dr. Ricardo A. Gibu Shimabukuro coordinador de la Maestría en Filosofía quien estuvo siempre interesado en mi desarrollo como estudiante. Al Dr. Luis Ignacio Rojas Godina por su valiosa y extensa enseñanza de los conceptos fundamentales de la fenomenología. Al Dr. Fernando Huesca Ramón por sus enriquecedoras perspectivas en el ámbito de la estética. Todos ellos, sin duda alguna, personas apasionadas del pensamiento filosófico y nobles seres humanos.

Mi gratitud y cariño también para mi esposa Alicia, profesora brillante de Teoría Musical y comprometida directora de coros, por escuchar pacientemente mis ideas acerca de la música desde la perspectiva fenomenológica, por su comprensión y apoyo incondicional en los momentos difíciles. A toda mi familia, especialmente a mi abuela, a mi madre y a tía Ale por su valioso apoyo para seguir adelante.

Gracias también a CONACYT por el apoyo brindado para realizar este trabajo de investigación y gracias a la FFYL por el interés en nuevas líneas de investigación.

Sin todos ellos, las líneas escritas no habrían sido posibles.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	6
Capítulo I. Mundo y Música	13
§ 1. La experiencia polifónica del mundo	14
§ 2. La música como fenómeno en el mundo	21
§ 3. La esencia de la música	37
Capítulo II. Tiempo y Música.....	48
§ 4. La temporalidad y su manifestación en la melodía	49
§ 5. Lo atemporal-temporal de la música	59
§ 6. La música como objeto temporal	65
Capítulo III. Afectividad y Música	71
§ 7. La afectividad desde la fenomenología	72
§ 8. Cuerpo y música.....	77
§ 9. La música como fenómeno de la afectividad	82
Consideraciones finales	91
Bibliografía	95

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como principal propósito describir el fenómeno de la música desde la perspectiva fenomenológica del filósofo moravo Edmund Husserl. En concreto, la investigación que aquí se presenta favorece el establecimiento de una propuesta filosófica de lo que bien podría llamarse fenomenología de la música.

De este modo, todo el planteamiento del trabajo, así como su posterior desarrollo se fundamenta en una serie de cuestionamientos fenomenológicos sobre la música que otorgan sentido a las ideas expuestas y operan a la manera de un *leitmotiv* o hilo conductor. Tales cuestionamientos filosóficos permiten que los conceptos sean confrontados y que aporten validez. Sólo en la medida en que los conceptos entran en juego o, mejor dicho, en una cierta tensión con otros conceptos, el quehacer filosófico logra su cometido.

Ahora bien, ¿por qué la fenomenología está interesada por el fenómeno del arte en general? ¿A qué se debe que la fenomenología o, mejor dicho, que la tradición fenomenológica desarrollada en principio por Husserl y posteriormente desarrollada por Heidegger, Merlau-Ponty y Sartre propongan una serie de conceptos musicales para explicar aquellos datos de la experiencia que describen el mundo en el que aparecen y la manera en la cual su significado toma pleno sentido en la experiencia?

La fenomenología de Edmund Husserl ha resultado ser uno de los movimientos filosóficos más importantes del siglo XX al que se adscriben algunos de los filósofos más representativos contemporáneos y que además ha generado algunas de las corrientes de pensamiento más recientes.¹ En palabras del filósofo español Ortega y Gasset, Edmund Husserl no sólo ha sido el fundador del pensamiento fenomenológico sino que, ha sido el filósofo contemporáneo que más ha influido en las investigaciones filosóficas de todo el mundo. Este impacto de la fenomenología se debe a que fue Husserl quien se propuso eliminar todas las posturas relativistas que estaban fuertemente establecidas en su época. Para

¹ Javier San Martín. *La fenomenología como teoría de una racionalidad fuerte*. Madrid, UNED, 1994, p17.

ello, hizo un llamado que sigue teniendo presencia y validez en la actualidad. “A las cosas mismas” (*Zu den Sachen selbst*) ha llegado a ser un lema para el proceder fenomenológico.²

El ir a las cosas mismas habrá que enfatizar que no es simplemente una frase vacía, algo así como aquellos anuncios publicitarios con frases llamativas que como sujetos del mundo percibimos a diario. En realidad, esta frase tiene un peso filosófico específico. Esta frase representativa del pensamiento fenomenológico de Husserl es la posibilidad de poder acceder de manera penetrante a todos esos problemas que en la fugacidad de la vida diaria pasan desapercibidos. En este sentido, tal llamado se opone superando a la pura doxa, a la mera opinión, a ese saber de oídas que tanto conflicto causó para el pensamiento Platónico.

Junto a ello, el pensamiento fenomenológico de Husserl no sólo hará gala de su lema, sino que, pondrá en juego una serie de conceptos propios del pensar fenomenológico tales como actitud natural, actitud fenomenológica, epojé, intencionalidad, esencia y otros más con lo cual la fenomenología conseguirá poner en relación su aparato conceptual con el fenómeno correspondiente y así poder describir todo aquello que es dado a la conciencia.

Ahora bien, si nos detenemos y observamos con mucho cuidado los textos fenomenológicos, el término Fenomenología musical o Fenomenología de la música no es una aparición ni siquiera frecuente. Lo que sí resulta notable y frecuente en algunos textos fenomenológicos es el empleo de aquellos conceptos constitutivos de la música como lo son melodía y tiempo que son empleados como medios conceptuales de una gran utilidad al momento de describir la practicidad de la experiencia.³

Otro aspecto interesante que encontramos en los textos fenomenológicos es la localización de un énfasis mayor en dos manifestaciones artísticas como lo son la pintura y la literatura. No resulta exagerado decir que estas dos han recibido más atención del pensamiento fenomenológico. Ambas manifestaciones artísticas representan fenómenos

² Para ahondar más sobre este famoso llamado de la fenomenología husserliana “A las cosas mismas” proponemos consultar el texto que lleva el mismo nombre *¡A las cosas mismas!* Dos ideas sobre la fenomenología escrito por dos magníficos filósofos, nos referimos a Ángel Xolocotzi Yañez y Antonio Ziriñ Quijano publicado en junio de 2018 y editado por GEMAPorrúa.

³ Malgorzata Szyszkowska. *Musical phenomenology: Artistic Traditions and Everyday Experience*. AVANT, Vol. IX No. 2, 2018.

idóneos para la prosa filosófica, ámbitos donde el pensamiento fenomenológico ingresa y nos da evidencia directa de su poder de afectación subjetiva.

Como ha sido mencionado, pintura y literatura han sido las dos artes continuamente tocadas por el pensamiento fenomenológico. Junto a esto, también resulta importante decir que el fenómeno de la música es un área donde la fenomenología ha puesto también su interés, pero, sin duda alguna, con una menor producción filosófica. Esto quizá por varias razones que se deben considerar cautelosamente.

La música es un fenómeno que tiene su inicio en el mismo instante en que el hombre se descubre así mismo como un instrumento de música.⁴ Desde ese momento el hombre ha sido capaz de producir con su propio cuerpo una serie de sonidos diferentes utilizando su propio cuerpo. También ha sido un fenómeno asociado al mito y en este sentido debe recordarse que, mientras los mitos reflejan por medio de su lenguaje simbólico los imaginarios culturales de la humanidad, las artes representan tal vez el campo más desarrollado de su manifestación. Por ello, la importancia del fenómeno musical en el mundo antiguo en cuanto una de las vías de acceso al más alto grado de conocimiento del hombre como parte de un microcosmos integrado al macrocosmos.⁵

Otra de las razones por la que la música sea problemática en su abordaje es porque para que pueda aparecer, es decir, para que podamos percibirla en su totalidad, exige un alto desarrollo artístico del sujeto que está fundamentado en una continua y extenuante práctica instrumental lo que nos lleva al problema de la interpretación musical y más aún, al problema del cuerpo y su cercana relación con los instrumentos musicales.⁶ Por otro lado la música también plantea problemas con el lenguaje. Su particular y elaborada sintaxis que se establece por medio de frases musicales hacen que sea un lenguaje o, mejor dicho, semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados que son más que mero sonido porque estos dicen a menudo algo humano. Y lo dicen de modo más enfático, cuanto más

⁴ Adolfo Salazar. *La música como proceso histórico de su invención*. México, FCE, 2018.

⁵ Blanca Solares. *Imaginarios musicales vol. 1*, México, ITACA, 2015.

⁶ Nos referimos a la música que necesita de un sujeto que tenga el conocimiento y que esté habilitado para tocar un instrumento musical y no a la música que actualmente se puede producir sin la participación de este y con ayuda de sofisticados ordenadores.

elaborada es la música.⁷ Por ello, Beethoven anotaba con gran conciencia en una de sus Bagatelas op. 33 para piano que la interpretación fuera “con una cierta expresión hablada” subrayando con esto de manera enfática un momento de la música siempre presente. Por último y dejando de lado otros problemas, su naturaleza primaria, es decir, como fenómeno de un proceso de creatividad que es portador de una vivencia y por su carácter temporal.

Son muchas las problemáticas que hacen de este fenómeno un problema filosófico singular, sin embargo, si uno se cuestiona cómo es que la fenomenología se ocupa de la música y qué es lo que la fenomenología puede aportar, la respuesta, aunque parezca simplista y despojada de todo esfuerzo intelectual sería a grandes rasgos porque la música es un fenómeno que aparece a la conciencia y sólo por medio de una actitud fenomenológica es que podemos describir los modos en que ella aparece y con esto, proponer claramente un giro hacia el filosofar mismo.

Así llegamos al principal objetivo de nuestro trabajo de investigación. Hablar de la música desde la fenomenología de Husserl lo que conlleva su propia terminología. Para ello, hemos dividido en tres partes nuestra investigación.

En el capítulo I, se examina uno de los conceptos que ha adquirido una amplia difusión en la fenomenología de Husserl. Nos referimos a la noción de mundo, de ese mundo con el cual nuestro encuentro es inmediato y en el que encontramos entre muchas otras cosas, seres animados, problemas sociales, tecnología, sonidos de diferentes fuentes por mencionar sólo algunos fenómenos. Lo que está en el centro de la discusión en esta primera parte es poder definir qué es lo que hace ser en la experiencia a un sonido musical y no mero sonido. El capítulo continúa estableciendo que entre todas estas cosas que están ahí delante de mí en este mundo, también tiene presencia el fenómeno de la música; un fenómeno sonoro que siempre ha acompañado al hombre y que por medio de él, el pensamiento fenomenológico intenta ofrecer una explicación convincente del mundo. Si la música es un fenómeno en el mundo, entonces, ¿cuál es su esencia? ¿Se puede incluso hablar de una esencia de la música? Es necesario aclarar que el punto de partida para responder a estas cuestiones es el concepto de esencia desde la fenomenología, es decir, la esencia debe ser entendida no como una

⁷ Theodoro Adorno. *Sobre la música*. Barcelona, Paidós, 2000 p, 25

realidad propiamente metafísica. La esencia o las esencias en sentido fenomenológico son intemporales y aprióricas y son asimismo concretas, universales. La discusión de la esencia de la música intenta así poder esclarecer aquello que constituye al fenómeno musical.

En el capítulo II nos centramos en el asunto de la temporalidad, un problema que para el pensamiento fenomenológico es de la más alta importancia. Para ello, se toma como base de la discusión el texto de Husserl *Lecciones de Fenomenología sobre la conciencia interna del tiempo*, un texto que llama la atención tanto por su problemática centrada en la temporalidad como por la numerosa cantidad de ejemplos musicales que Husserl emplea para mostrar la estructura temporal de la conciencia. Más adelante, la discusión sobre la temporalidad alcanza los conceptos de lo temporal-atemporal de la música para posteriormente cerrar el capítulo con la problemática del tiempo como posibilidad de la música, es decir, por qué el fenómeno de la música es el fenómeno por excelencia de la temporalidad y cómo es que experimentamos el tiempo cuando escuchamos música.

En el capítulo III, se ahonda en el tema de la afectividad, un tema que ha adquirido una importancia relevante y reciente en el pensamiento fenomenológico. Empezamos por tratar el problema de la afectividad en tanto que estructura de la conciencia para luego dar cabida al tema de lo afectivo-cognitivo, en donde se plantea que todo aquello que nos afecta, todo aquello que percibimos y del cual tenemos experiencia es posible porque tenemos un cuerpo, en tanto que medio de la percepción que participa activamente en todo aquello que nos es dado. Por último, hablamos de la música como fenómeno de la afectividad, es decir, como aquel fenómeno que es capaz de afectarnos y de conmovernos más fácilmente que otros fenómenos artísticos. Junto a ello, se abre paso a la interesante discusión entre Husserl y Geiger sobre lo que podría llamarse teoría de las emociones y cómo es que la música toma parte en esta discusión.

Ahora bien, si bien es cierto que cada capítulo goza de una relativa independencia, en los tres existe un hilo conductor. Esa nota común entre las tres secciones del cuerpo del trabajo es el fenómeno sonoro abordado siempre desde el pensamiento de Husserl.

Para abordar cada uno de los temas, se ha puesto énfasis en sólo algunos de los conceptos fundamentales de la fenomenología de Husserl, entre ellos, actitud natural, actitud

fenomenológica, epojé, temporalidad, afectividad y mundo entre otros. El empleo de cada uno de los conceptos de entrada nos proporcionará un cambio de actitud para ver el fenómeno de la música en escorzos y describirlo tal y como es dado a la conciencia. El notable cambio de actitud natural hacia una actitud fenomenológica en primer lugar nos permitirá lograr un giro rotundo hacia el filosofar mismo apartándonos de nuestras metas naturales. Para ello, se pondrá en juego la suspensión de nuestras modalidades dóxicas entendidas como una neutralización de nuestras intenciones naturales.

Por último y a manera de advertencia, es necesario dejar claro que no debe esperarse de estas líneas una recopilación histórica de todos aquellos filósofos que han escrito interesantes líneas sobre la música. En ese sentido, el presente trabajo de investigación no ofrece un itinerario histórico de todas las posturas filosóficas sobre la música a lo largo del pensamiento filosófico occidental. Sin embargo, también hay que señalar que siempre que resulte necesario, se recurrirá en cierto modo a la historia del pensamiento filosófico con el único objetivo de darle un sustento teórico a nuestra investigación.

Pensamos firmemente que la música vista desde la fenomenología además de ser una invitación para reflexionar sobre uno de los fenómenos centrales del hombre y la cultura es una propuesta filosófica que pretende liberar a la música de esa banalización que se ha vuelto una calamidad de nuestro tiempo y que viene dada por la indiferencia con la que escuchamos.

Capítulo I. Mundo y Música

§ 1. La experiencia polifónica del mundo

Vivimos en una época donde presenciamos con asombro una gran cantidad de fenómenos⁸ que se manifiestan de manera incesante y acelerada. Entre estos, podemos mencionar muchos fenómenos de toda clase como, por ejemplo, el inaplazable calentamiento global, el avance de los estudios científicos en el ámbito de la genética, la vertiginosa difusión de la informática que incluye la exploración de la nanotecnología, la expansión de la economía china y los fuertes problemas de migración parecen ser una suma fatigosa de hechos que presenciamos en nuestro siglo.⁹ Todos estos fenómenos, aparecen dentro del mundo en que vivimos y del cual no podemos dudar de su existencia. Ahora bien, entre todos estos fenómenos, pondremos especial atención al fenómeno del sonido¹⁰ desde la fenomenología porque ofrece una serie de interesantes ideas sobre la manera en cómo lo experimentamos.

A cada instante, en nuestra vida cotidiana, nos sentimos rodeados y hasta violentados por una serie de muy diversos sonidos. Experimentamos sonidos de muy diversas índoles, por ejemplo, los que emiten los niños al momento de estar jugando, cuando las personas hablan; también cuando la lluvia cae, cuando el viento susurra o cuando canta un ave, cuando escuchamos un avión o el trueno antes de la lluvia. Como sujetos, experimentamos en todo momento una relación estrecha con la naturaleza dada y que es entendida como El “ORBE” ESPACIO-TEMPORAL EN SU TOTALIDAD, EL DOMINIO TOTAL DE LA EXPERIENCIA POSIBLE.¹¹ La naturaleza habrá que decir pertenece a los correlatos de experiencia del sujeto y es además objeto del conocimiento; permitiendo de este modo

⁸ Por fenómeno entendemos aquello que aparece a la conciencia. Ahora bien, el concepto de fenómeno y su aparecer en la realidad ha sido estudiado y analizado a detalle por la fenomenología de Husserl en el sentido de que ha procurado atender “a las cosas mismas” sin embargo, el propio concepto de fenómeno no es simplemente aquello que se da. Para Husserl el término posee varios significados de los cuales no haremos alusión. El sentido de fenómeno que nos interesa para nuestro trabajo de investigación es aquel que se identifica con lo aparente o lo que puede aparecer. José Ferrater. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 2013. Tomo E-J, p. 1237.

⁹ Bolívar Echeverría. *Vuelta de siglo*. México: ERA, 2019, p. 11

¹⁰ No nos referimos en este caso al sonido en tanto fenómeno establecido por la ciencia, es decir, como fenómeno meramente físico, considerado como una onda que se propaga por lo regular a través de un medio elástico o fluido. Nuestra postura en este sentido y para fines de esta investigación es fenomenológica y eso nos sitúa en un lugar diferente al de la ciencia al hablar del sonido como fenómeno desde el punto de vista de la experiencia subjetiva.

¹¹ Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Libro II. México: FCE, 2013, §1, p. 31

abarcar al mundo vivido en toda su vasta complejidad. Por tanto, el número de manifestaciones de sonido en este orbe espacio-temporal puede ser tan extenso como variadas las situaciones que generan sonido. De este modo podemos establecer que el sonido no sólo es un fenómeno físico que la ciencia mira bajo su cuerpo teórico, sino que aparece en el mundo estableciendo una estrecha relación con la naturaleza y con el sujeto.

Siguiendo muy de cerca los pasos de la fenomenología husserliana, podemos establecer entonces que las cosas del mundo con las cuales además estamos relacionados intencionalmente también tienen su propio sonido y no mero sonido abstracto del cual tenemos una evidencia en la experiencia de escucharlo, vivencia que por tanto significa algo y proporciona sentido. Las cosas del mundo¹² suenan a su manera, cada una de ellas tienen su propia voz y es por medio de la dación única de su característica voz por la cual las escuchamos y las reconocemos como parte de nuestro entorno próximo.

Si preguntásemos a cualquier habitante de una ciudad que es lo que opina acerca de lo que considera sonido, seguramente la primera respuesta que obtendremos será una que se sitúa lejos de una preocupación por el conocimiento científico, lo cual hace que tal respuesta se sitúe en el plano de la actitud natural.¹³ Sin embargo, cuando cambiamos de actitud, es decir, cuando adoptamos la actitud fenomenológica, notamos que el fenómeno del sonido es interesante en sí mismo y posee sentido.

Ahora bien, ¿existe alguna diferencia entre lo que podemos llamar sonido o ruido? ¿Es el ruido o el sonido medios que posibilitan que las cosas presentes en la naturaleza tengan un sentido? ¿Sonido y ruido desde la fenomenología son fenómenos similares? La ciencia de la física, específicamente la acústica, en su ánimo de entender este fenómeno, ha elaborado

¹² El mundo es desde la perspectiva de Husserl aquel horizonte en el cual se llevan a cabo la totalidad de nuestras investigaciones posibles y también el lugar donde se sitúan la totalidad de aquellos objetos de la experiencia que podemos llegar a conocer en el pensar teórico correcto. Junto a esta perspectiva, resulta también interesante la manera en que R. Sokolowski en su libro *Introducción a la Fenomenología* mira el mundo. El mundo es como un todo en donde el yo aparece como el centro de ese mundo. Estos dos elementos, el mundo y el yo, son dos singularidades entre las cuales y sin temor a exagerar pueden establecerse todas las demás cosas. El mundo y el ego proporcionan un contexto último dual y elíptico para todo aquello que nos es dado mediante la experiencia.

¹³ Por actitud natural debemos entender el modo en el cual estamos dirigidos a las cosas sin prestar ninguna atención al modo subjetivo en que ellas se dan. Es la perspectiva que tenemos cuando estamos inmersos en nuestra propia postura por así decirlo original, es decir, cuando percibimos cosas, mentamos situaciones o hechos, cuando intencionamos cualquier objeto. En otras palabras, la actitud natural es aquella creencia despreocupada de la cual partimos, que hace práctico al mundo, en la que estamos siempre originalmente y que aún no se muestra interesada por una aguda crítica del conocimiento

sus propias definiciones. Ante la ciencia, el sonido es un fenómeno que se genera por ondas que se propagan a través de ondas en un medio elástico como lo es el aire. Por su parte, el ruido para la ciencia es un tipo de sonido que carece de articulación, es confuso y desagradable al oído. Sin embargo, ambas concepciones no proporcionan una explicación convincente de tales conceptos porque la ciencia ve estos fenómenos aislados y faltos de sentido en la experiencia subjetiva. Ahora bien, si partimos de la pretensión de la fenomenología en su intento de satisfacer las necesidades teóricas supremas, ambos conceptos están llenos de sentido. Por tanto, se propone que desde la perspectiva fenomenológica se elimine esta división que la ciencia ha propuesto y que en el concepto sonido esté contenido toda clase de manifestación sonora.

Si todas las personas -excepto aquellas que tienen una limitación en el oído-podemos escuchar los sonidos que nos rodean, es decir, todos tenemos experiencia del sonido, entonces se podría establecer en ese sentido que hacer una fenomenología del sonido está al alcance de todos, pues la totalidad de los sujetos en todo momento y lugar experimentan sonido; sin embargo, nada resulta más complejo que hacer una fenomenología del sonido. En primer lugar, porque tendríamos que adoptar una nueva actitud -la fenomenológica-y junto a ello hacer una suspensión o poner entre paréntesis¹⁴ nuestra concepción usual del sonido, para tratar de describirlo primeramente como fenómeno que aparece a la conciencia.

Pero para que aparezca sonido a la conciencia, es necesaria la presencia de un eslabón que posibilite como su función lo indica, unir aquella vivencia sonora. Este mecanismo -si es que así lo podemos llamar- es la escucha. Escuchar no es sólo la capacidad que tiene nuestro tímpano de ser excitado por las ondas sonoras que viajan a través del aire como la ciencia lo dicta. Escuchar desde la fenomenología aparece como el lugar donde el sonido se aloja y se manifiesta como tal, es decir, se hace presente y se configura. Porque escuchamos es posible que el sonido de nuestro entorno y de las cosas que en están en él, se nos presente de manera articulada y llena de significado. Cuando tenemos la experiencia de escuchar se nos revela un primer estado de la percepción, lo que podríamos llamar una percepción primaria de las cosas y que inicia desde el mismo momento en que emitimos sonidos que articulados forman palabras. Así, una percepción del sonido nos remitiría al problema de la

¹⁴ El método fenomenológico del filósofo moravo sugiere mediante la acción de la *epoché* suspender o poner entre paréntesis (*Einklammerung*) las doctrinas previas sobre la realidad.

palabra en tanto sonido como percepción primaria.¹⁵ El sonido es un objeto del escuchar y no puede existir antes de él; hay un correlato existencial necesario entre la escucha y el sonido, pues sólo en el escuchar mismo es capaz de manifestarse el sonido como tal, es decir, de hacerse existente. El sonido visto desde la perspectiva fenomenológica es unidad de sentido dentro del mundo circundante, es ya siempre experiencia del mundo de la vida (*Lebenswelt*) incluso previo a los significados que se articulan a través del lenguaje por medio de palabras. El sonido siempre ocurre fuera de nosotros y no tenemos oportunidad alguna de escapar de su presencia y tampoco podemos manipular su efecto sobre nuestro oído. Así, cuando tenemos la vivencia de la escucha de un sonido o escucho algo, estoy siempre ante ese algo que se da a la conciencia como pura acción de presencia, acontecimiento y determinación. El sonido nunca aparece como una acción en sí misma, sino más bien aparece como el residuo de una acción o una serie de acciones que producen resultados y consecuencias; siendo su condición de posibilidad el choque, la fricción y la gestualidad.

Cuando se escuchan los sonidos que están en nuestro entorno, de inmediato percibimos la presencia de no sólo un sonido, sino que en realidad siempre estamos percibiendo muchos sonidos a la vez que gozan de una relativa independencia. De esta superposición de sonidos que siempre suenan a la vez, no del todo independientes y que nos son dados a la conciencia de diferentes modos, tenemos como experiencia de ellos una experiencia polifónica¹⁶ del mundo.

¹⁵ Este punto, tenemos que aclarar, no es exclusivo de la fenomenología. Ya Platón y Aristóteles habían puesto énfasis en dicha problemática. Desde estos dos pensadores griegos, la filosofía había trabajado siempre con las ideas que están articuladas a través del lenguaje. La filosofía de Platón y Aristóteles está fundada en la idea de que el lenguaje es el lugar privilegiado a través del cual la filosofía se expresa y por ello es también el objeto privilegiado de la filosofía. Ahora bien, las ideas necesariamente se plasman en un discurso y ese discurso tiene diferentes maneras de manifestarse. En la vida diaria, nosotros siempre pensamos que el discurso es algo abstracto, es decir, que lo que importa de las palabras es el contenido, las ideas que de ellas surgen. Sin embargo, notamos ya en Aristóteles en su obra *Acerca de la interpretación (De interpretatione)* lo primero que dice es que las ideas se expresan a través de palabras y las palabras en primer lugar son sonido que poseen significado y que suenan. Por lo tanto, para Aristóteles el lenguaje es en primer lugar es el lenguaje hablado, verbalizado, es decir un lenguaje que suena. En el caso de Platón, la palabra escrita genera en él desconfianza, es palabra muerta, en cambio, la palabra viva es aquella que suena y que está en el diálogo porque para dialogar hay que hablar y para hablar hay que articular sonidos que poseen significado.

¹⁶ El término polifonía *Mehrstimmigkeit* es un término que se utiliza para designar el empleo de dos o más partes melódicas que suenan a la vez y que poseen una relativa independencia. De manera general se aplica este concepto a la música vocal del Renacimiento en occidente. Por otro lado, el concepto se refiere a una categoría fundamental de posibilidades musicales, puesto que todas las fuentes sonoras en la música pueden emplearse de modo monofónico o polifónico.

La posibilidad de escuchar simultáneamente los sonidos que están en el mundo nos da la oportunidad en primer lugar de tener experiencia de un mundo que posee una textura sonora entretejida y compleja, es decir, el mundo suena siempre de manera polifónica. Escuchar las voces del mundo debemos mencionar que nos sitúa en un panorama amplio de problemas fenomenológicos de la audición, en otras palabras, todo aquello que sea percibido o escuchado sería tema de partida para la fenomenología.

Ahora bien, hemos hablado específicamente del sonido en tanto que sonido presente en el mundo y nos hemos apartado así del sonido desde su perspectiva científica para tratarlo luego en tanto sonido articulado, es decir, en tanto que música.

Es verdad que escuchar sonidos no es lo mismo que escuchar música. Un ejemplo muy común de ello es cuando escuchamos el canto de un ave. El canto de un ave puede ser reconocida como el primer ejemplo de una melodía, sin embargo, la percepción de la música es raramente alcanzada sólo por la imitación. La naturaleza crea sonidos, somos conscientes de ellos y, sin embargo, estos sonidos aún no son música. Así, la música no puede ser reducida a meros sonidos del mundo. Para que la música aparezca como música, se necesita de la presencia de sonido en tanto que sonido articulado. Habrá que decir primeramente que es verdad que el sonido no necesita de la música, pero la música es impensable sin el sonido.

La música en su más amplia generalidad aparece siempre como sonido articulado, incluso tan diferente al modo en que intervienen los elementos necesarios para lograr una articulación lingüística. La articulación sonora de la música se da como la organización de un conjunto de decisiones respecto al modo en que los sonidos y sus propiedades sonoras se vinculan.

En la música siempre hay un *continuum* sonoro que se pone en marcha transitando por el tiempo, que vibra de manera continua influenciado por los propios armónicos pares e impares, por sus diferentes longitudes de ondas. Así entonces, el fenómeno musical aparece a la conciencia gracias al modo en que las distintas posibilidades de combinar, organizar y jerarquizar el sonido son posibles. La música consigue por medio de sus posibilidades ser un fenómeno presente en el mundo, posibilidades que se concretizan en convenciones culturales diferentes, en estilos de épocas y aún más, en formas de creación particulares.

La posibilidad de crear música mira en un primer instante a las propiedades físicas del sonido, tales como timbre, intensidad, duración y otros más que derivan de la longitud de

onda. Su posible enumeración y su importancia tal vez nos lleven a pensar en la altura, en la duración, timbre, intensidad, ataques y todas las posibles transiciones de modo que lo que se entrega a la percepción que en este caso se corresponde con escuchar, sea la organización misma del sonido, organización de la que pueden desprenderse emoción, significado y sentido.¹⁷

Entre tanto, gracias a la posibilidad de la intervención de la fuerza creadora depositada en una subjetividad, todas las propiedades de sonido en tanto que articulado, anuncian la presencia de forma. Materia y forman son como dos conceptos imprescindibles en el modo de aparecer de la música. La materia por su parte siempre está en movimiento y circulando en el tiempo, la forma que es una forma en el tiempo es una derivación de la señalada organización de las dimensiones del sonido. Este lado objetivo de la música tiene su correlato en la escucha de un sujeto que percibe. Por tanto, materia y forman hacen aparecer a la música como la no ruptura entre ellas, es decir, como la no escisión entre el medio material sonoro que está siempre en movimiento y las propiedades características del tiempo.

Materia y forma también habrá que decir que son los dos elementos que siempre están en juego al momento de la percepción, son dos propiedades del fenómeno musical que están implicados y compenetrados entre sí en virtud de lo que podríamos llamar imaginación sonora.¹⁸ Este nexo entre materia y forma no es cualquier nexo, sino que dicho enlace se transforma en el lugar preciso para el acto creador, es decir, aquel acto que alcanza significación estética. La materia de la música siempre en movimiento goza de una peculiaridad, esa peculiaridad es que puede despertar emociones con el vibrar continuo de sus específicas propiedades. La forma nos proporciona la comprensión intelectual de la forma en que las ideas musicales están plasmadas por medio de la organización de las dimensiones del sonido. Es en la forma (razón teórica) donde se encarnan las ideas musicales, que llegan a la sensibilidad de la subjetividad y se vuelven parte de la razón afectiva.¹⁹ De hecho, todo

¹⁷ El sentido del que trata la música deriva de esas formas de determinarse el *continuum* que constituye la materia fónica. Y que no requiere, con el fin de significar, o de abrirse al sentido, la mediación lingüística. Eugenio Trias. *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutengberg, 2010, pp. 576-577.

¹⁸ La imaginación sonora subsume el flujo material en la forma elegida, de modo que se ordenen y jerarquicen las dimensiones del sonido de un determinado modo. En esa idea se encarnan las ideas musicales. Estas llegan a la sensibilidad y a los afectos a través de una imaginación simbólica que circula de principio a fin a través del medio sonoro. *Ibid.*, p. 579

¹⁹ Debemos tener presente que la fenomenología de Husserl no tiene sólo como problema central el conocimiento, sino que hay otros ámbitos no menos importantes donde la fenomenología interviene. En otras palabras, para Husserl el conocimiento, la acción y lo que podríamos denominar la vida emotiva también son

aquel misterio que envuelve al fenómeno musical y lo que lo sitúa como arte entre las demás artes y como la más abstracta de ellas, radica justo en ese nexo o punto de enlace entre materia y forma.

La música en tanto que fenómeno dado a la conciencia aparece como una posibilidad de transformación de aquello que bien podríamos llamar vibración en sentido emotivo, sensorial e intelectual. Esa materia que a través de la vibración propaga ondas con sus respectivas variantes de longitud y frecuencia y que se depositan en el oído es lo que hace de la música un fenómeno emotivo e intelectual. Esta doble relación entre emoción y razón y entre afectividad y comprensión nos permite descubrir la naturaleza misma de la música, naturaleza que en tanto experiencia subjetiva puede llegar incluso a curar enfermedades, a producir catarsis sin necesitar del empleo del lenguaje para proporcionar sentido.

En el mundo moderno estamos totalmente inundados de sonido, incluso podríamos decir que estamos excedidos de sonido y por ende excedidos también de significado y que incluso nuestro propio cuerpo sufre por esta fuerte estimulación. La cultura de la tecnología no ha llenado de sonido y nos ha dado un significado muchas veces vacío. Nuestros entornos ahora se ven afectados por el sonido y este sonido siempre presente ha hecho que nuestra mente se vea deseosa de conseguir un nuevo espacio para el silencio.

El sonido como podemos observar va desde su invisibilidad misma hasta justamente la palabra y la canción entre tribus. Por ello, lo que la fenomenología pretende demostrar es que la experiencia subjetiva no es una mera nada, sino todo lo contrario. La dimensión objetiva de la ciencia de la naturaleza sólo tiene sentido para un sujeto que hace ciencia y él que se ocupa de esa ciencia, por lo tanto, hay una preminencia de nuestra comprensión subjetiva del mundo frente a la comprensión objetiva del mundo de la ciencia. En cambio, desde el punto de vista de la ciencia moderna las cosas están exactamente al revés. Lo subjetivo siempre es secundario, no importa, es relativo, es falso en muchos casos y por ello la fenomenología pretende restituir la importancia y la fundamentación subjetiva del mundo.

modos de acceder al conocimiento. De manera general podemos encontrar en Husserl tres tipos de razones claramente diferenciadas: la razón lógica, la razón práctica y la razón estimativa. Husserl en ese sentido todavía va más allá de esta sencilla división de la razón y al establecer que toda forma de vida, todo tener conciencia en última instancia se sitúa dentro de una concepción de praxis, de tal manera que Husserl piensa que toda teoría es una forma de praxis y toda teoría responde finalmente a una praxis. Ambas, por lo tanto, se desarrollan justamente en el mundo, porque el mundo no es finalmente una representación teórica, sino que es el lugar donde habitamos, donde adquirimos el conocimiento natural que tiene su inicio en la experiencia y persiste en la experiencia.

Aquí más que hablar de las estructuras objetivas físicas del sonido, es hablar de la experiencia subjetiva del sonido. Todo fenómeno por la tanto es algo, sí y sólo sí se da y es experimentado por alguien. La fenomenología busca atender una dimensión de las cosas que es desatendida sistemáticamente y no por error sino, porque la ciencia tuvo que tomar la decisión de dejar de atender ese ámbito por atender aquella dimensión que le interesa, sin embargo, esa dimensión, la subjetiva está allí. En ese sentido, sí existe un reclamo de la fenomenología a la comprensión científica del mundo porque lo que reclama la fenomenología es la posición de la experiencia subjetiva en el mundo.

§ 2. La música como fenómeno en el mundo

La fenomenología de Husserl o fenomenología pura se debe entender como una nueva ciencia fundamental de la filosofía. Su problema ya no será únicamente la clarificación de la ciencia, sino que será mucho más amplio su ámbito del conocimiento, en este sentido, la fenomenología pura buscará no sólo la racionalidad de la ciencia sino también le interesará todo aquello donde exista sentido.²⁰ La fenomenología se sitúa en lejanía del pensar natural y la llamamos ciencia de fenómenos. Ahora bien, el concepto fenómeno es necesario aclarar que no es privativo de la fenomenología, sino que se dirige a diversos campos del saber, es decir, se considera a la psicología como la ciencia de los fenómenos psíquicos, en la historia se puede hablar también de fenómenos históricos y así por lo general. Luego, la fenomenología no debe entenderse como una disciplina que se refiera a fenómenos distintos, en realidad siempre hace referencia a todos estos fenómenos, sin embargo, el punto crucial de la fenomenología estará en la actitud totalmente diferente por medio de la cual obtendremos el sentido del fenómeno. Sólo de esta manera, la fenomenología nos sitúa en la esfera de la vida de la conciencia científica. Para entender lo que realmente busca la fenomenología y la forma en que llega a la vida científica, es necesario hacer una distinción

²⁰ Una de las principales diferencias entre *Investigaciones Lógicas e Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica I* será el cambio de método en la investigación. A Husserl, lo que le interesa investigar en las *Investigaciones Lógicas* son los procesos meramente subjetivos bajo el supuesto de que estos no afectan en nada a los objetos *per se*. Por ello el trabajo aquí planteado por Husserl es más bien el resultado del trabajo de la psicología descriptiva. En este punto también es necesario aclarar que para la psicología descriptiva hay una escisión entre lo que es la representación y lo que es el mundo, en cambio lo que permite la reducción fenomenológica es descubrir que no hay una separación entre el mundo y el sujeto.

precisa de dos perspectivas o actitudes. Por un lado, tenemos la actitud natural y por el otro la actitud fenomenológica.

Por actitud natural debemos entender el modo en el cual estamos volcados a las cosas sin prestar atención al modo subjetivo en que ellas se dan. Es la perspectiva que tenemos cuando estamos inmersos en nuestra propia postura por así decirlo original, es decir, cuando percibimos cosas, mentamos situaciones o hechos, cuando intencionamos cualquier objeto. En otras palabras, la actitud natural es aquella creencia en la cual vivimos y en la que estamos siempre originalmente. La actitud natural representa una convicción de que el mundo está separado y es en sí mismo lo que él es.²¹ Dicha actitud es en la cual encontramos cosas que nos agradan o que nos disgustan, cosas que podemos reconocer e identificar dentro de la realidad.

La “realidad” la encuentro-es lo que quiere decir ya la palabra- ahí delante y la acepto tal como se me da, también como existente. Ninguna duda y ningún rechazo de datos del mundo natural cambia nada en la tesis de la actitud natural. El mundo está siempre ahí como realidad; a lo sumo, es aquí o ahí “distinto” de lo que yo presumía; esto o aquello debe ser, por decirlo así, borrado de él a título de “ilusión”, “alucinación”, etc.; de él que -en el sentido de la tesis general-es siempre mundo existente.²²

Ahora bien, llegamos entonces a un punto clave de la actitud natural en la experiencia cotidiana, el yo. El yo, es el centro alrededor del cual todas las cosas se disponen en un cierto orden y con una cierta relación y es él mismo el dativo de la manifestación. Por el yo es que el mundo puede darse y junto con él todas las cosas. También este yo pone en juego ahí delante de él cosas corpóreas dentro de un espacio, es decir, están delante de él sujetos con los cuales establece relación por medio del lenguaje o simplemente a través de una mirada

²¹ En este aspecto lo que intentará hacer la *epoché* es mostrar que el mundo está perfectamente conectado con el sujeto y descubrir además que el sujeto no es una mera cosa en ese mundo, sino establecer que es el sujeto a quien el mundo aparece.

²² Edmund, Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: FCE, 2013, §30, p. 140.

en un determinado lugar. El yo forma para él mismo un campo de realidades que siempre están presentes; podríamos decir que existe entre el yo y el mundo una relación elíptica.²³

Considerar la actitud natural implica entonces también pensar en un sujeto que vive naturalmente dentro de un lugar lleno de manifestaciones de todo tipo como es el mundo. De este modo todos estos elementos de nuestra vida ordinaria en los cuales nos desenvolvemos impregnan la actitud natural desde el inicio y siempre.

Entre tanto, es necesario abrir paso a una nueva actitud que representará un cambio radical frente a la tesis de la actitud natural, la llamada actitud fenomenológica. De entrada, resulta necesario decir en palabras muy simples que dicha actitud es aquella que me permite tomar cierta distancia de la cosa y no para olvidarme de ella, sino para seguir viendo esa misma cosa, pero prestando atención al modo intuitivo en que se da. Esta postura implica un cambio radical en la actitud en el sentido del modo en el que yo me comporto con las cosas para no sólo entender qué son en tanto lo que ellas son y prestar atención a la dimensión o el modo subjetivo en que ella se da. La actitud fenomenológica debe tomar distancia para precisamente saber cómo se está dando la cosa, en ese sentido, la mencionada actitud no es como pudiera pensarse cualquier toma de postura, sino que es una actitud bajo la cual podemos analizar los modos subjetivos en que la cosa se presenta a la consciencia.

La actitud fenomenológica invita a tener una conciencia plena del objeto y eso es poner de relieve una dimensión que no está presente en la experiencia directa, dimensión que es justamente la de los modos subjetivos de darse de los objetos. La fenomenología mediante la actitud fenomenológica podemos decir que nos invita a prestar atención no sólo al objeto-que en realidad nunca se le deja de prestar atención al objeto porque precisamente la intencionalidad implica la correlación entre objeto y sujeto-sino que, ahora vemos desde la doctrina de la intencionalidad la imagen completa del objeto. Pasar de la actitud natural a la actitud fenomenológica en realidad significa llegar a ser un fenomenólogo y no sólo un

²³ En el libro *Introducción a la fenomenología* de R. Sokolowski, se habla del mundo como un todo en donde el yo es el centro de ese mundo. Estos dos elementos, son dos singularidades fundamentales entre las cuales en realidad pueden establecerse todas las demás cosas. El mundo y el ego proporcionan un contexto último dual y elíptico para todo. Husserl establece por su parte la correlación hombre-mundo, haciendo saber que el mundo no puede ser explicado sin la participación de un sujeto y que el sujeto está en el mundo en donde experimenta todas las cosas posibles.

especialista en una u otra forma de conocimiento. Desde el punto de vista fenomenológico ya no sólo vemos las cosas que están delante de nosotros, sino que ahora vemos con mirada aguda las cosas, analizamos su aparecer, suspendemos todas las intencionalidades que estamos inspeccionando, las neutralizamos para después describir las intencionalidades particulares y también sus correlatos, reflexionar sobre ellas y tematizarlas.

Entre tanto, se debe tener en cuenta que la conversión llevada de la actitud natural a la fenomenológica no es en realidad una duda sino algo plenamente peculiar. Lo que se da en la actitud fenomenológica es más bien una modificación que pone entre paréntesis nuestras convicciones, es decir, no cambiamos nuestras intencionalidades, sino que las mantenemos como son, pero ahora nos damos un tiempo preciso para contemplarlas y claro, si las contemplamos, no las podemos ejercer en dicho instante. Cuando pasamos de la actitud natural a la actitud fenomenológica, nos transformamos en algo así como observadores que están fuera de la escena. Contemplamos de esa forma la manera en cómo estamos involucrados con el mundo; ya no somos por tanto sólo meros participantes en el mundo, sino que ahora vemos lo que implica ser un participante en el mundo y en todas sus manifestaciones.

Esta nueva perspectiva que nos invita a apartarnos de aquellas metas naturales de nuestras percepciones y suspender las intencionalidades que contemplamos, neutralización o alejamiento de nuestras modalidades dóxicas es llamada *epojé*.²⁴ La puesta en marcha de la *epojé* implica asumir de forma radical una nueva actitud, dejando en una suspensión nuestras convicciones y valoraciones fundamentadas en la actitud natural con la clara intención de *ir a las cosas mismas* tal y como lo señala una de las máximas del pensamiento husserliano.

La fenomenología pura o trascendental en este sentido, será no una ciencia de realidades o hechos, como lo es la psicología, sino que se establecerá como ciencia de esencias.

²⁴ La *epojé* es un término tomado del escepticismo griego y por el cual los escépticos entendían que existía una reserva hacia los juicios acerca de las cosas, es decir, existía una abstinencia de la facultad de juzgar hasta no tener una evidencia clara sobre cualquier asunto en cuestión. Sin embargo, en la fenomenología este concepto sólo indica una neutralización de las intenciones naturales.

La pretensión de la fenomenología es que tiende a valorar y reconstruir un sujeto racional que sea la vez sujeto en el mundo y objeto del mundo. La fenomenología en este sentido se define como una disciplina que parte de la experiencia haciendo de esta su tema mismo de investigación. Ella no sólo intenta dar su conocimiento en evidencias, sino que su trabajo consiste en decir qué es la evidencia, es decir, pone énfasis en lo que se manifiesta, pero de una manera diferente de la ciencia. Se maravilla ante el hecho mismo de la revelación, es decir, de que las cosas aparezcan y sean objetos de donación a la conciencia. La fenomenología es también una ciencia que trata siempre de poner en evidencia lo evidente a través de una nueva postura que nos hace abandonar la actitud natural y sumergirnos en la actitud fenomenológica.

Una vez que se han contrastado en sus perspectivas específicas la actitud natural y la actitud fenomenológica, corresponde que se aclare el concepto de fenómeno en la fenomenología de Husserl. A partir de *Investigaciones Lógicas (Logische Untersuchungen)* de Husserl, el concepto fenómeno no sólo indica lo que se aparece o se manifiesta al sujeto en condiciones particulares, sino lo que aparece o se manifiesta en sí mismo, es decir, cómo es en sí en su esencia. El fenómeno es todo aquello que aparece a la conciencia, todo aquello que viene dado a la conciencia. Esto significa que la fenomenología aspira a descubrir y describir el orden interno de los fenómenos, aspiración que excluye todo intento de explicar o interpretar los fenómenos. En otro orden de ideas, lo que Husserl está intentando describir es lo que los fenómenos son en sí mismos y por sí mismos, lo cual es a su vez una no separación de aquello que los fenómenos muestran en sí mismos y por sí mismos.²⁵

Siguiendo esta línea de pensamiento husserliano, todo aquello que viene dado a la conciencia y, por tanto, todo aquello que escapa a la conciencia-pero que de algún modo sabe la conciencia misma que escapa a ella-es también considerado fenómeno.

²⁵ Esta novedosa y atenta introspección por parte de Husserl es de extrema importancia porque pudo disolver por medio de ella el dualismo entre esencia y manifestación. Así tenemos que distinguir entre esencia y manifestación una operación que la conciencia efectúa de manera natural, lo cual por otro lado plantea aquella situación intuitiva de la conciencia, es decir, la conciencia tiene la capacidad de percibir aquello que no tiene ante sí.

La música por su parte, considerada también como un fenómeno, es un elemento que podríamos decir sin temor a equivocarnos central en cualquier cultura descubierta hasta ahora. La música al igual que la religión como fenómenos universales de la humanidad, son fenómenos que han existido desde tiempos inmemoriales. Ambos se han dado de manera diacrónica (a través de la historia) como sincrónica (a través de los continentes) y son fenómenos altamente complejos. La producción musical desde tiempos remotos es una de las actividades fundamentales del ser humano tan característica como la pintura o el dibujo. La conservación de pinturas rupestres del paleolítico pone en juego la antigüedad de esta forma de arte, pinturas o dibujos que ya representan a personas bailando. Esto significa que la música o lo que puede ser llamado sonidos musicales han estado inmersos en la vida humana y dando sentido a la existencia, sin embargo, no existe consenso general sobre su origen.

En lo que sí hay un consenso general es que la música entre por el oído, de ahí que sea de las artes la que privilegia el sentido de la escucha. El hombre por tanto percibe la música en la medida en que la oye.

La música posee dos concepciones filosóficas fundamentales a través de la historia. La primera de ellas hace de la música una revelación dada al hombre por medio de una realidad privilegiada y divina, revelación que puede adquirir la forma del conocimiento o el sentimiento. La otra postura referente a la música la considera como una técnica o conjunto de técnicas expresivas que conciernen a la sintaxis de los sonidos.²⁶

La primera definición en realidad parece ser más una definición metafísica o incluso teológica y nos presenta a la música como una ciencia o arte escogido en tanto que tiene por objeto la realidad divina. Dentro de esta conceptualización de la música se distinguen claramente dos fases: A) lo que hace que la música sea objeto de la realidad suprema está en el uso de la armonía del universo y, por tanto, la música es una ciencia suprema. El empleo de la armonía como orden divino en realidad comenzó con los pitagóricos. Para ellos, la música es la armonía que existe entre sonidos contrarios y acuerdo entre los sonidos

²⁶ Abbagnano, N. *Diccionario de Filosofía*. México: FCE 2012 p. 739.

discordantes. B) La doctrina de la música como autorrevelación del principio cósmico tiene a considerar la música por encima de todas las artes y es la vía de acceso a lo absoluto.

El fenómeno de la música aparece en el mismo instante en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento capaz de producir sonido. Desde que el hombre toma lugar en el mundo, ha mostrado una habilidad para producir con su propio cuerpo diferentes clases de sonidos que poseen en sí mismos ya un sentido.

El mundo en el cual habita el hombre desde hace siglos es un mundo que de entrada está inundado de aire, un elemento indispensable para la vida humana y también para tener experiencia de la música. Gracias a este oxígeno que en la experiencia posibilita la conservación de la vida, el hombre es capaz de cantar utilizando todo su aparato respiratorio. Pulmones, laringe y boca son aquellas regiones privilegiadas por las cuales el hombre experimenta sonidos que un primer momento debieron ser inarticulados pero expresivos y con sentido. Más aún, mediante el cuerpo, el hombre primitivo pudo tener experiencia de lo que era el ritmo produciendo principalmente con sus manos entrecuques de las palmas, golpeando un rústico tambor con sus propias manos o con algún artefacto. Cuando el hombre descubre que puede experimentar diversos sonidos y que esos sonidos los puede regular, manipular, articular y combinar por medio del cuerpo mismo, podríamos decir que la música o el fenómeno musical aparece.

Cabe mencionar que mediante esta experiencia de ritmo y canto no sólo aparece de manera originaria el fenómeno musical, sino también nace el arte y con ello la *techne* que es la condición de posibilidad de la manipulación de la materia sonora que el hombre hasta ese momento ha producido con su propio cuerpo. La creatividad del hombre no tardará en tener consecuencias en la producción de sonidos mediante útiles diversos que encontrará al alcance en su entorno próximo. Los útiles, es decir, los instrumentos aparecerán como la expresión del imaginario sonoro de las sociedades, la concreción de una atracción por la música que implica cierta relación con el tiempo y con el mundo. Así, cada cultura nos informará de su sensibilidad sonora y su experiencia temporal.

Es importante destacar que la música goza de una profunda originalidad para producir su material. Las demás artes (pintura, escultura, arquitectura, la poesía o incluso la danza)

toman de la naturaleza su material (madera, metal, mármol) o de la cultura (las palabras, la lengua y los movimientos corporales). Efectivamente la música no toma su material de la naturaleza, por el contrario, la música no se sirve de los sonidos existentes en el mundo, sino que produce por sí misma los sonidos que necesita para poder expresarse mediante la forma. Producir en este sentido significa inventar para más tarde construir objetos técnicos: los instrumentos musicales en sus diferentes modos de construcción. Si bien es cierto que la música en un primer momento emplea los materiales de la naturaleza para fabricar objetos técnicos, estos en un momento posterior producirán sonidos determinados con los cuales el ser humano experimentará sus improvisaciones. Este reconocimiento de la singularidad organológica la subraya Hegel en un breve pasaje de su estética.²⁷

Debe tenerse en cuenta que la música en su aparecer originario tendrá dos perspectivas primordiales. La primera será que la música aparecerá por medio de la voz humana (música vocal) y la música que suena por medio de un instrumento.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos recurrir entonces a la etnomusicología y plantear de manera breve pero aguda ¿hay música en el hombre? Esta cuestión nos conduce a responder de manera afirmativa y no sólo para dejarnos tranquilos ante tal inquietud que busca una respuesta convincente de fondo, sino, para darnos cuenta de que el hombre goza de un instrumento propio como lo es la voz humana que le permite tener experiencia de la emisión de sonidos de cualquier índole. Esta toma de conciencia respecto de su voz, lo conduce hacia el acto de cantar por medio del cual el hombre tendrá la clara oportunidad de vivenciar el fenómeno sonoro y además hacer de él, uno de los vehículos para expresar sus

²⁷ La escultura y la pintura encuentran más o menos su material sensible, la madera, la piedra, el metal, etc, colores, etc, previos, o bien sólo en grado menor tienen necesidad de prepararlos para hacer que se acoplen al uso artístico. Pero la música, que en general se mueve en un elemento sólo hecho por y para el arte, debe pasar por una preparación significativamente más dificultosa antes de llegar a la producción de los sonidos. Aparte de la mezcla de los metales para la fundición, el preparado de los colores con jugos vegetales, aceites y otras cosas por el estilo, la mezcla para nuevos matices, la escultura y la pintura no precisan de invenciones más ricas. A excepción de la voz humana, dada inmediatamente por la naturaleza, la música debe por el contrario procurarse sin excepción ella misma sus medios ejecutantes para el sonar efectivamente real, antes de que puede en general siquiera existir. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2007, III, 3, cap. 2, La música, p.667.

variados estados de ánimo. Este acto de cantar ha ocupado también una posición fundamental en la manera en el que el hombre descubría el mundo por medio de los ritos.

Tomar conciencia de cantar no sólo es darse cuenta de aquellos sonidos que la voz puede emitir, más bien hay que decir que el cantar viene de una conciencia de lo que es respirar, es decir, yo puedo cantar porque puedo respirar. Es por medio de todo el aparato respiratorio (pulmones, laringe y boca principalmente) que el hombre toma conciencia de que no sólo con él puede respirar y vivir, que no es un simple componente más de la fisiología humana que le permite conservar la vida, sino que es adicionalmente un aparato fonador, que a través de él puede emitir sonidos que si bien en un principio debieron ser inarticulados y propensos al desorden como parte de la experiencia originaria, siempre fueron sonidos que trataban de ser expresivos y además intentaban comunicar algo. El cuerpo es, por tanto, aquel elemento por medio del cual el hombre descubre el arte de la música. Disponiendo de la conciencia del yo en el mundo y percibiendo conscientemente la capacidad de tener una vivencia musical que intentaba dar sentido al mundo, es el cuerpo un elemento por el cual el hombre conoce al mundo, por el cuerpo es que no se siente aislado con su entorno. Recordemos que el yo en Husserl no es una interioridad subsistente, sino todo lo contrario, el yo que me permite conducirme hacia el exterior, es intencionalidad.

El que el hombre tuviese frecuentes experiencias musicales y que estas vivencias en tanto sensaciones de movimiento revelan hasta que punto el propio cuerpo le permite conocer las cosas que están en el mundo. El cuerpo aquel hombre primitivo que intentó hacer sonidos sea mediante la voz o a través de la percusión, no es sólo un cuerpo que configura como humano, no es un cuerpo que le ayuda a realizar las actividades de la caza, sino que es mucho más que eso. El cuerpo ahora aparece como órgano de percepciones y también de iniciativas motrices, es sede de la totalidad de la experiencia musical. Por el cuerpo es que el hombre gana presencia física en el mundo y al mismo tiempo en toda cosa que hace. El cuerpo una vez que se posesiona en el mundo y que percibe el total de las experiencias, se vuelve el medio por el cual él hombre reconoce que la voz puede entonar una melodía y que el resto del cuerpo puede hacer ritmos otorgando a su conciencia la experiencia tanto de lo percutido como de lo melódico.

El hombre con sus pies y manos ha logrado la experiencia de la percusión. Justo al momento de chocar una mano contra otra, con el chasquido de los dedos, o cuando con la palma de la mano golpea su propio cuerpo sea en cualquier situación emocional, logra descubrir que su cuerpo es un instrumento musical y que le proporciona la vivencia de lo rítmico. Cuando el hombre escucha que aquellos sonidos que produce con su cuerpo vibran dentro de su cuerpo y que llegan a ser regulados, entonces nace la música con dos de sus elementos constitutivos: ritmo y melodía. Justo en aquel momento en que los sonidos emitidos por la voz pueden ser manipulados y aparecen combinados con otros a manera de sucesión, el sonido deja de ser interesante por sí mismo y se convierte ahora en algo nuevo, en una especie de vehículo que no es común, en un conocimiento que se da plenamente por medio de la experiencia.²⁸ En *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica I* de Husserl encontramos la siguiente frase que define a la experiencia.

Así que la posibilidad de percutir con el cuerpo o cantar con la voz, se da a la conciencia como algo real y posible a través de la experiencia. El hombre al percatarse de ello y poder percibir con el cuerpo lo rítmico y además percibir el cantar por medio del oído en una simple intuición es el primer instante en que la música se da a la conciencia del hombre.

Cuando el hombre está en el mundo,²⁹ se encuentra en el espacio preciso donde la experiencia está basada en hechos que son los actos de conocimientos del experimentar que fundamentan el ámbito de lo real con el ámbito de lo individual y es justamente en este par de ámbitos donde nace el arte musical y casi de inmediato el concepto de técnica. Pero antes de seguir adelante, es necesario plantear una pregunta. ¿Cómo es que una melodía aparece en la experiencia humana? ¿Se puede hacer una descripción fenomenológica del aparecer

²⁸ El conocimiento natural empieza con la experiencia y permanece EN la experiencia. En la actitud teórica que llamamos “NATURAL”, queda, pues, designado el horizonte total de las investigaciones posibles con UNA SOLA palabra: es el MUNDO. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Traducción y revisión de Antonio Ziri3n Quijano, FCE, M3xico, p. 87.

²⁹ El mundo es para Husserl la suma total de los objetos de la experiencia posible y del conocimiento de experiencia posible, de los objetos que sobre la base de experiencias actuales son conocibles en el pensar te3rico correcto. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosof3a fenomenol3gica*, Traducci3n y revisi3n de Antonio Ziri3n Quijano, FCE, M3xico, p. 87.

tanto de la melodía como del ritmo?, ¿A qué nos referimos con el concepto de melodía y ritmo como partes constituyentes de la música y elementos primarios que aparecen convincentemente como un flujo incesante en la conciencia?

Intentar responder este tipo de cuestiones mediante la fenomenología es entrar en el ámbito de la ciencia de las esencias entendiendo esencia no como la metafísica lo ha establecido, sino, como la manera en que la subjetividad entra en relación inmediata a través de la existencia con cualquier cosa que aparezca en la realidad. Así, la realidad es estar en relación no sólo con el mundo, sino con nosotros mismos, con nuestro cuerpo y también con los demás. En ese sentido, es necesario por primera vez prestarle atención al mundo y darme cuenta realmente de lo que sucede, de cómo se manifiesta un fenómeno como la guerra, la muerte, el amor y en este caso en específico como se manifiesta el fenómeno de la música. Esta es la manera en cómo Husserl nos acerca a su fenomenología, como un estudio minucioso de la experiencia humana y de los modos en que las cosas se nos dan en y a través de dicha experiencia. La fenomenología de Husserl es el espacio donde se nos invita a describir y no explicar cualquier fenómeno. Volver a las cosas mismas en este sentido es volver al mundo mismo.

La fenomenología, podemos establecer, es un movimiento filosófico importante y significativo debido a que se enfrenta al tema de las apariencias, es decir, de lo que aparece y la manera en como se nos dan las cosas. De este modo, fenomenológicamente hablando, debemos prestar atención a la manera en que se da el fenómeno sonoro en sus inicios al hombre mediante la experiencia misma y daremos paso a describir el aparecer de la melodía y el ritmo como los dos elementos que se dan primeramente en la experiencia musical.

La melodía aparece primeramente como sonido producido por el hombre, sea cantando por medio de la voz; en este sentido el sonido es tanto estímulo externo como también experiencia íntima. El sonido organizado, es decir, articulado nos lleva a generar asociaciones y expectativas pasadas y presentes, que están conectadas a su vez a intuiciones y sentimientos pasados y presentes. La melodía como elemento constitutivo del fenómeno musical aparece siempre como una serie de sonidos agrupados en sucesiones que gozan de la libertad subjetiva creadora. La melodía como elemento primario de la experiencia musical

se aproxima a su verdadera naturaleza a una línea que nunca va en una sólo dirección, no es unidireccional, sino que tiende más hacia lo ondulatorio, a lo curvo, a lo inestable.

Una melodía en su más amplia generalidad estará compuesta por una multiplicidad de notas que en la percepción se muestran siempre formando una sola cosa, aquellas notas siempre estarán vinculadas todas ellas en la medida en que el tiempo las organiza.

Mediante sus enfáticos ascensos y los súbitos descensos no existe manera alguna de restringir su movimiento, sino que muestra más bien una variedad de intervalos en su estructura que la hacen singular en su sucesión, libre en su aparecer y con posibilidades de expresión infinitas.

La melodía, por otro lado, está en total oposición al concepto de armonía que está claramente identificada por la coincidencia temporal de los diferentes sonidos musicales. La melodía está diferenciada por su carácter sucesivo o por su sucesión temporal. Actúa como ese aspecto del fenómeno musical mediante el cual yo puedo reconocer una obra entera en su totalidad, pero también puedo asociar un pequeño fragmento de una canción de cuna como experiencia de mi niñez u otro fragmento musical asociarlo a una experiencia catastrófica como la guerra. Ella siempre posee una intención musical que produce necesariamente una respuesta musical en quien la percibe, de hecho, es lo que posibilita tener un deseo de comunicarse con los demás por medio de imágenes sonoras. A través de este elemento constitutivo se pueden canalizar y representar todos aquellos sentimientos, intuiciones y modos de ser tan propensos a agitarnos en nuestro interior y a exigir expresión como si lo hicieran por propia voluntad, es decir, la melodía es dativa de experiencia.

El tema musical nos permite comunicarnos con otras personas porque en el fondo todos somos seres humanos que respondemos a imágenes sonoras similares con vivencias y asociaciones familiares. La melodía, por otro lado, aparece totalmente como una emoción intelectual que está asociada a un ritmo que es cómplice en su aparecer a través de la métrica.

Una melodía siempre debe mostrarse a través de proporciones satisfactorias para poder proporcionar una percepción de algo en el mundo plenamente consumado e inevitable. Así que para producir esta experiencia necesita forzosamente de la sucesión constante, de la

fluidez misma, con sus altibajos de interés y siempre un punto culminante que intensifica la vivencia musical.

Ahora bien, es necesario tomar en cuenta que la melodía aparece siempre dentro de un concepto de tiempo, un tiempo que por un lado hace que la melodía siempre se presente estructurada y regular. A este tiempo lo llamaremos tiempo musical que en primer lugar permite que la melodía muestre su carácter de sucesión regular. Dicho tiempo musical, es necesario aclarar que se asemeja al tiempo en el cual llevamos a cabo nuestra vida diaria, de esta forma ambos tiempos nos proveen de una experiencia del tiempo. Sabemos que nuestro tiempo a la vez que fluye con gran energía siempre se está fugando, es decir, en todo momento tenemos un pasado en tanto que hay algo que no podemos ya alcanzar. Sin embargo, no vivimos el presente como un instante concreto, al contrario, ese presente se hace presente a través de un pequeño instante, una pequeña duración que no transcurre y que de cierta manera llevamos con nosotros a lo largo del breve presente al encuentro del futuro.

El presente es la única dimensión que nos permite establecer una cita real con el mundo y con las cosas mismas. Sólo en este presente podemos intervenir en la realidad empírica del mundo tal como nos es dado y por tanto el tiempo pasado, en cierta medida avanza alejándose de nosotros y tiende a fundirse con los momentos más antiguos de mi memoria. Cada nota que forma característica de la melodía debe su eficacia justamente a cada una de las vivencias que les ha precedido. El presente en el cual es percibida la melodía que a cada instante es pasado (retención) es lo que le permite tener una cualidad de espesor propio, este presente que misteriosamente dura brevemente sin desechar en ningún momento el contraste entre pasado y futuro es lo que se podría parecer muy poéticamente hablando a un breve instante de eternidad. La melodía es a la vez subjetiva y objetiva, en otras palabras, a cada instante suscita en la afectividad una espera constituida de deseo y pesar y esta espera se corresponde con la estructura formal de la propia obra mediante reglas preexistentes que se crean en el mismo momento de la percepción.

Por su lado el ritmo, es de todos los elementos de la música aquel que ha generado mayor especulación entre los teóricos y es que el problema es justo que lo han examinado cuando ya estaba completamente constituido desde su propia percepción. El ritmo es en orden

cronológico el primero de los elementos vivientes de la música que se da al hombre mediante la experiencia de la percusión. También se debe hacer notar que el ritmo se encuentra por todas partes y no solamente en la música y es necesario para la creación de la música. También podríamos pensar que está presente en los procesos históricos y tan pronto se encarna en un cuerpo toma una estructura espacial como se puede apreciar en la danza.

El movimiento de sístole-diástole es otro ejemplo de que el ritmo aparece siempre dentro de nosotros. El ritmo aparece como la manifestación de un cierto número de fuerzas en el mundo que lo dotan de sentido, regularidad y orden. Pero ¿cuáles son aquellas fuerzas que entran en juego en la música para darle un orden sonoro? ¿Qué es lo que hace posible que un fenómeno musical otorgue una estructura musical? El ritmo en este sentido es una fuerza que hace posible que la obra de arte presente una serie de tensiones afectivas que encuentran su propio significado musical en relaciones posicionales que se convierten en la praxis musical en tensiones de duración. El ritmo permite tener la experiencia de la sucesión rítmica y de la duración del sonido, por otro lado, no sólo es una serie de encadenamientos -compases-sino es aquello que palpita dentro de nosotros produciendo regularidad en las cosas que están en el mundo despojándole a las cosas mismas el carácter mecánico que parecen tener.³⁰

Tener la experiencia del ritmo es poder acercarse en su totalidad al fenómeno sonoro debido a que el ritmo organiza todos los procesos musicales posteriores. La experiencia del ritmo no solamente es una mera secuencia de proporciones de duración, sino que el ritmo agrupa, asocia sonidos individuales en patrones estructurados de duración y hace por tanto que el ritmo se nos da como algo siempre bien definido, lógico y estructurado. Por otro lado, el ritmo se nos da como la interacción íntima de su propia organización temporal con las fuerzas restantes que constituyen y dan forma a la música. Tener la experiencia del ritmo es poder acercarse en su totalidad al fenómeno sonoro debido a que el ritmo es la posibilidad misma que organiza todos los procesos musicales posteriores.

Hemos hablado hasta este instante de dos momentos fundamentales del aparecer de la música que son ritmo y melodía. Esos momentos, son parte importante de la llamada estructura formal de la fenomenología. Para Husserl y su fenomenología, existen tres

³⁰ Claude Piguet. *Escritos sobre la música*. idea Books Idea Música, 1999.

estructuras formales. La primera de ellas es la estructura de las partes y los todos, la segunda es la estructura de la identidad en una multiplicidad y por último la estructura de la presencia y la ausencia. Las tres en su totalidad están plenamente interrelacionadas, pero no pueden reducirse unas a otras.³¹

Los momentos en la fenomenología deben ser entendidos como esas partes que no pueden subsistir de manera ajena del todo al cual pertenecen, es decir, los momentos nunca son independientes y son mezclados con otros momentos y sin embargo no pueden convertirse en un todo, pero si pueden estar fundados en otros. Los momentos siempre que son experimentados arrastran consigo otros momentos. El problema de los momentos es en realidad un problema filosófico que surge con respecto a la mente y sus objetos y es que se piensa de forma errónea y general que la mente está cerrada sobre sí misma y separada de un contexto al cual pertenece de manera natural. Sin embargo, la mente no puede separarse de esta manera porque la mente es un momento para el exterior, para el mundo y las cosas que están en él, es decir, la mente se correlaciona esencialmente con sus objetos, es esencialmente intencional. En otras palabras, no hay un problema ni una manera de cómo se puede llegar a la realidad ya que la mente nunca se aparte de la realidad, de hecho, la mente y el ser son momentos uno para el otro. Para la fenomenología muchas cuestiones que parecen en un principio difíciles de resolver en realidad resultan simples en tanto se formulan bajo este tipo de estructura del todo y las partes.

Volviendo unas líneas atrás, hemos decidido llamar a la melodía y al ritmo como momentos de la música. Pero ¿ambos momentos del fenómeno musical podrían relacionarse de alguna manera con la estructura de las partes y los todos de la fenomenología? Sin duda alguna, la fenomenología de Husserl es tan amplia y de tan vastas consecuencias que se pueden generar sin tanta dificultad este tipo de relaciones. Siguiendo la estructura de las partes y los todos, ambos momentos de la música no podrían subsistir de manera ajena del todo al que pertenecen. Nunca melodía y ritmo podrán aparecer de manera aislada, de hecho, la melodía lleva implícito un ritmo y es por este ritmo que adquiere su representación final y del modo contrario, el ritmo siempre será una superficie para que la melodía se muestre con

³¹ Robert Sokolowski. *Introducción a la fenomenología*. México: Jitanjafora, 2013.

orden y se pueda percibir. También, melodía y ritmo se enlazarán con más ritmos y más elaboraciones melódicas tratando de enriquecer el discurso de la música y al mismo tiempo haciendo comprensible y fluido el aparecer de la música.

Considerando lo anterior, podemos establecer que tanto melodía como ritmo son momentos que muestran el aparecer originario del fenómeno musical desde tiempos remotos. Mediante estos dos momentos el hombre tuvo la oportunidad de vivenciar la música aún sin ningún tipo de notación mensural. Cabe entonces preguntar si ¿la música ha tenido un inicio o un final? ¿Dónde comienza y dónde acaba el fenómeno musical? En este sentido, tratar de buscar una respuesta a la pregunta antes formulada nos lleva a reconocer la importancia del pensamiento de Edmund Husserl quien se propuso la complicada tarea de establecer un método reflexivo que precisamente tiene como objetivo aclarar aquello que permanece en lo oscuro, en este caso concreto la génesis de los fenómenos de la conciencia humana y la actividad intencional de la conciencia constitutiva.

En efecto, el fenómeno de la música aparece primeramente como un fenómeno histórico y que se nos da como un fenómeno altamente complejo y diverso. En él se muestra una capacidad de dar explicación al mundo mediante la manipulación de sonidos básicos por medio de su articulación y su duración. Por otro lado, el fenómeno musical se nos muestra como la posibilidad misma de lo emotivo y de lo inteligible. Aparecen los instrumentos como útiles y como transmisores de una intelección que está por avanzar mediante una tecnificación organológica que, si bien no es rápida, tampoco es del todo pasiva.

Si bien es cierto que el fenómeno de la música se nos da desde su comienzo como una posibilidad de comunicarnos entre humanos y eso lo hace ser un lenguaje, también es necesario aclarar que su lenguaje no es el mismo con el que podemos comunicarnos día a día para hacer del mundo un espacio funcional. Su lenguaje a pesar de tener un aparato conceptual propio y complejo, y ser uno de los lenguajes más abstractos, siempre nos pone en relación directa con la experiencia de la afectividad.

§ 3. La esencia de la música

El concepto de esencia ha sido considerado generalmente por la tradición filosófica como aquello que puede responder a la pregunta por el qué de lo real. Por ejemplo, si formulamos una pregunta tal como ¿qué cosa es el hombre? ³² seguramente responderíamos que es un animal racional expresando ya en la respuesta la esencia de la cosa a la que se refiere la pregunta pues aquello que llamamos animal racional es una característica de la que cualquier cosa llamada hombre no puede carecer y que por tanto se vuelve una característica necesaria del objeto definido. Ahora bien, en el concepto de esencia los filósofos han encontrado una fuente segura del conocimiento ya sea tratándose de la esencia metafísica que posee un carácter universal o de la esencia real; también de la esencia de los fenómenos y aún más, de las vivencias fenoménicas proporcionando unidad a la cosa por medio de la intelección.

Aristóteles fue en este aspecto uno de los filósofos que desarrolló los fundamentos de la llamada teoría de las esencias y fundador asimismo de la teoría de la sustancia³³ quien sostendrá la preeminencia de las sustancias compuestas y en ellas, lo que las hace ser lo que son en tanto forma y objeto de la definición. Se trata por tanto de una esencia que habita de manera real en las cosas y de una esencia metafísica que no cambia y que al ser inmutable es fuente segura para obtener conocimiento fundamentado. Si bien es cierto que la esencia está siempre presente en lo real, es también valioso distinguir que no se agota sólo en los individuos y por ello no es individual sino universal e inmutable.

Sin duda alguna, otro gran eje del pensamiento filosófico sobre el concepto de esencia es el elaborado por el filósofo moravo Edmund Husserl. Frente al filosofar de la tradición, Husserl empleó el término esencia (*Wesen*) para caracterizar lo que se encuentra en el propio ser de un individuo como su *quid* que puede ubicarse en una idea.

³² En este caso ante la pregunta ¿qué cosa es el hombre? la respuesta no sólo enuncia la esencia de la cosa misma, sino su esencia *necesaria*, o su *sustancia*, que puede tomarse precisamente como su definición. En este sentido, la esencia necesaria enuncia lo que la cosa no puede no ser y el *porqué* de la cosa misma. N. Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*. FCE, México 2012.

³³ Aristóteles encontró los precedentes de esta teoría en Platón, quien a su vez los refería a Sócrates en Menón, 79b, en donde se le exigía a Menón que dijera qué cosa es la virtud en su totalidad pidiendo que se expusiera la esencia necesaria, o lo que la virtud no puede no ser en ninguna circunstancia. Esto es precisamente lo que el filósofo de Estagira denominaba sustancia.

Esencia designaría ANTE TODO lo que se encuentra en el ser más propio de un individuo como su QUÉ. Pero todo “qué” semejante puede ser “TRASPUESTO A IDEA”. Una INTUICIÓN EXPERIMENTANTE o INDIVIDUAL puede convertirse en VISIÓN ESENCIAL (IDEACIÓN)- posibilidad que por su parte no debe entenderse como empírica, sino como posibilidad esencial. Lo visto es entonces la correspondiente esencia PURA o *eidos*, sea la suma categoría, sea una particularización de la misma, hasta descender a la plena concreción.³⁴

Para Husserl, la esencia es la esencia necesaria planteada ya en Aristóteles, esencia que se percibe ya como un acto de plena intuición análogo al percibir sensible.³⁵ Sin duda alguna, todo filosofar-que se caracteriza por una actitud de búsqueda desinteresada de la verdad- requiere siempre el diálogo con la tradición lo que conlleva siempre al problema de la apropiación del lenguaje de la disciplina y su fundamentación tenaz y en ese sentido Husserl no resulta ninguna excepción. La necesidad de una búsqueda infatigable de un fundamento absoluto e incuestionable del conocimiento lleva a Husserl a señalar la obligatoriedad de salvaguardar una actitud de ir “a las cosas mismas”. Esto en realidad ya supone el punto de partida característico de aquel que se haga llamar fenomenólogo, es decir, aquel filósofo que deja de lado la actitud natural que supone la realidad de las cosas tal y como se nos presentan.

Por tanto, el fenomenólogo ya no presta validez a la creencia natural en la realidad, creencia que es por su parte inherente a la experiencia del mundo, y, sin embargo, es necesario dejar esta actitud para instalarnos en la actitud fenomenológica enfocada en la vida de la conciencia. En tal postura resulta necesario abstenerse de todo juicio respecto del mundo objetivo, actitud reconocida como epojé fenomenológica.³⁶

Mediante la actitud fenomenológica las vivencias subjetivas en las cuales las cosas se nos dan de forma consciente en un aparecer llegan a ser fenómenos. El fenómeno en tanto que se vive no es ni apariencia de la cosa ni el aparecer real de la cosa en sí, sino que se trata

³⁴ Edmund, Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México, FCE, 2013. §3, p. 90.

³⁵ *Ibid.*, §23.

³⁶ E. Husserl. *Las conferencias de París*. Introducción a la Fenomenología Trascendental, (Trad. A. Zirión), México: 1988, §9, p. 10.

de un fenómeno dado a una conciencia, de modo que los fenómenos no sólo se nos aparecen, sino que son vivenciados. En esto, la fenomenología se ocupa de la vida de la conciencia, de todas las especies de vivencias que son posibles y equivalentes en todo ser humano. A este respecto, Husserl destaca que la fenomenología se refiere solamente:

A las vivencias aprensibles y analizables en la intuición, con pura universalidad de esencia, y no a las vivencias apercibidas empíricamente, como hechos reales...La fenomenología expresa descriptivamente, con genuina expresión pura, en conceptos de esencia y en enunciados regulares de esencia, la esencia aprehendida directamente en la intuición esencial y las conexiones fundadas puramente en dicha esencia.³⁷

La fenomenología entendida como ciencia eidética (ciencia de esencias) nos da una posición singular con respecto a las demás ciencias y es ella misma una ciencia esencialmente alejada del pensar natural, es decir, nos sitúa en un nuevo filosofar referido a la aprehensión intuitiva de esencias y pone de manifiesto su interés por la actividad de la conciencia intencional. Con la fenomenología que da excluida toda metafísica ingenua y que opere con absurdas cosas en sí, pero no la metafísica en general.³⁸

Una vez que se ha diferenciado la actitud fenomenológica de la actitud natural, es necesario tener una estrategia que posibilite el acceso a la esencia y será la variación imaginativa. Este proceder consiste en tomar como punto de partida un objeto y transformarlo imaginariamente teniendo en cuenta todas aquellas variaciones en sus características. Esto implica que toda experiencia de transformación imaginaria respecto al objeto no es absoluta porque existe en tanto experiencia de lo individual un sustrato idéntico que está más allá del individuo mismo. Por tanto, aquello que permanece sin variar y que ha sido identificado por medio de la variación es la esencia.

Entre tanto, resulta necesario aclarar que para que se pueda realizar la variación imaginativa se ha partido de un objeto que de entrada nos coloca en la vía de la intuición de la esencia, es decir, se intuye la unidad que permanece a través de los estados o momentos

³⁷ E. Husserl. "Introducción" a *investigaciones Lógicas* T. I, (Trads. M. G. Morente y J. Gaos) Madrid, Alianza Editorial 2015 §1, p. 216.

³⁸ Conferencias de París, §64, p. 51.

constitutivos no esenciales. De esta manera, pasamos de la intuición de los hechos a la intuición de las esencias por medio de un procedimiento que Husserl había llamado en *Investigaciones Lógicas* abstracción ideativa y que más tarde en *Ideas* sería llamado reducción eidética.

La intuición de esencias es un aprehender directo y evidente que comprende de manera clara y exhaustiva el objeto dado, por medio de la intuición la cosa nos es dada como real que no es diferente de la cosa que percibimos. La esencia intuida sobre la base de nuestra sensibilidad se muestra siempre como saliendo de un fondo donde las particularidades se ocultan mediante sus diversas transformaciones. Así, la fenomenología encuentra una vía adecuada por la cual transitar y llegar a un mundo de objetos que son propios del filosofar, un mundo que a diferencia de la tradición no requiere ser sólo pensado para manifestarse como real.

Hasta este punto, la esencia se ha reconocido como aquello que permanece sin variar y que de alguna u otra manera está vinculado con lo individual, en efecto, es posible entonces reconocer que mediante la intuición de esencias se está en plena condición de trasladarse de todo ámbito existencial e instalarse en la esencialidad pura. Toda esencia ya sea esencia dotada de contenido material o una esencia vacía (la esencia lógico-pura) se inserta en una serie gradual de esencias. Las esencias en la fenomenología de Husserl son como veremos a continuación cuestiones importantes.

En primera instancia, las esencias son cuestiones fundamentales porque no están simplemente ahí en las cosas, sino que, hablamos de esencias en tanto que algo que es propio de la cosa es dado a nuestra consciencia. A diferencia de Aristóteles, la esencia de algo no es algo que está puesto y que le pertenece a la cosa- como el ser pesado le pertenece a la cosa-, sino la esencia es el ser de la cosa en tanto siendo dado a mí. Esencia por tanto designaría ante todo lo que se encuentra en el ser más propio de un individuo como su qué, pero todo qué además puede ser traspuesto a idea. La esencia da de modo originario una adecuación de la esencia, pero también puede ser inadecuada y esto tiene que ver con la mayor y menor claridad con la que se puede distinguir una esencia.

Para Husserl es necesario entender los tipos de esencias que existen ya que no todas son iguales. Husserl establece dos tipos de esencias, dos formas esenciales de las esencias, esencias exactas que son las que corresponden al campo de las matemáticas, la lógica, la geometría. Para Husserl por ejemplo el 2 no es un concepto en la mente de alguien sino es un objeto, no la representación 2. Aquí lo importante es saber que para Husserl el 2 es un tipo que yo llamo exacto. Las esencias del tipo del 2 son exactas y por exacta debemos entender que podemos ver sus límites. El otro tipo de esencias muy distintas al 2 que no tienen bordes claros y distintos, sino bordes borrosos o imperfectos. En realidad, eso no es un defecto y tampoco una carencia de ellos. Finalmente, Husserl dirá que las ciencias de la naturaleza exacta se fundarán sobre esencias exactas y las ciencias del espíritu se fundan sobre las no exactas. Esto nos conducirá al problema de que las ciencias en el siglo XIX es quererle exigir a las ciencias del espíritu que den esencias exactas.

Todas estas esencias se refieren siempre a lo cósmico, es decir, a las cosas. Por tanto, el eidos se debe tomar como un objeto de peculiar índole, así como lo dado en la intuición experimentante es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura.

Una esencia pura es aquella que está plenamente diferenciada, aunque no separada. Por ejemplo: yo puedo diferenciar la mesa de la dureza de la mesa, pero yo no puedo separar la dureza de la mesa misma. Así, se puede diferenciar la esencia de los hechos, pero eso no significa que las esencias están separadas de los hechos, pero sí podemos diferenciarlas. Cuando podamos diferenciar la esencia de algo respecto a ese algo hemos obtenido la esencia pura.

Por otro lado, a diferencia de la filosofía moderna la esencia no es el concepto que yo tenga de la cosa, sino que es algo que le pertenece a la cosa en tanto que es dado para mí, pero, eso dado para mí no significa que la esencia sea un mero producto de mi mente, sino que de hecho es algo que nosotros le atribuimos. Debemos tener en cuenta que hay una diversidad de formas de esencias: hay esencias de cosas individuales y hay esencias generales.

En otro caso, hablar de la esencia de la música tenemos que partir del hecho de la música tal cual se experimenta en una cultura. Sin embargo, si no sólo nos interesa saber qué

es esta música y su contexto o aquella otra, sino que es la música en general lo que tengo que hacer es aprender a descubrir que es la música en general y por tanto a diferenciar respecto a las características de esta música en específico. Por ejemplo: se podría decir que una característica de la música occidental es el empleo de la tonalidad y esto se podría creer que es una propiedad de toda la música, es decir, que la posibilidad de que haya música dependa de la tonalidad y ¿cómo descubro que esto no es así? Porque hay otros hechos, otras formas musicales donde no existe el concepto de tonalidad y siguen siendo música. A partir del contraste entre un hecho y otro y al mismo tiempo descubrir que hay algo común entre un hecho y otro puedo diferenciar lo que es la esencia en común de esos dos hechos y puedo en este caso descubrir lo que es la música en su aspecto más general.

El motor de lo que podríamos llamar esencias es lo que Husserl llamará ideación. Así tenemos que la fantasía no sólo es una posibilidad de creación artística, sino que es también una posibilidad de conocimiento. Ahora bien y para fines de nuestra investigación abordaremos el problema de la esencia en el fenómeno de la música, por tanto, lo que aquí nos interesa exponer es hablar de la música en su generalidad más amplia, no importando contextos culturales, instrumentos, sistemas tonales, formas musicales, etc. Es indiscutible que tanto música como religión son fenómenos altamente complejos y que son patrones humanos que juegan una ambivalencia a todas luces. Si bien el fenómeno de la religión puede difundir humanidad y también justificar la inhumanidad, también la música puede tener implicaciones positivas y negativas.

Buscar la esencia de la música desde la fenomenología de Husserl nos lleva a pensar de entrada en aquello por lo cual la música es música en tanto que siendo dada para un sujeto. Aquello que la constituye y que la hace ser lo que es sería su esencia. Así que es nuestra investigación propondremos que aquello que hace a la música ser música es el elemento melódico, es decir, la aparición de una melodía en tanto que sonido sucesivo y articulado que expresa una emoción. Ante esto, diferentes culturas defenderán su propia concepción de la música, sin embargo, lo que aquí importa es la experiencia de la música en tanto que dada a la conciencia y hablar de la experiencia de la música es ya tener en cuenta que tanto lo que han escuchado los judíos como los compositores franceses del período Barroco en Europa es música.

La esencia de la música en este sentido tiene que hacernos hablar de la generalidad más amplia de la música y no un tipo específico de música. Para ello entonces se tendría que tomar en cuenta y considerar los varios elementos del lado del objeto, incluso en su estructura material y los modos originarios de darse. ¿A qué nos referimos? Una persona que puede leer música podría comprar un libro de música que contuviera música escrita y podría leer las notas, sin embargo, él ahí no tiene lo que podríamos llamar una relación originaria con la música. Por supuesto que la música puede aparecer a la conciencia como mera composición escrita en un papel, pero en realidad en este caso y fenomenológicamente hablando no podríamos considerar música a la música escrita o a la música cuando el compositor la piensa antes de escribirla en el papel. Pero entonces ¿cuándo la música es realmente música y a partir de ello poder encontrar su esencia? A este respecto podemos sostener que la música no es música en el proceso mismo de la composición, tampoco podríamos considerarla cuando nos acordamos de ella y tampoco cuando leemos en silencio las notas de la partitura, sino cuando está sonando como sonido articulado porque tenemos de ella una experiencia. De este modo, fenomenológicamente hablando la música sólo es música en su sentido originario cuando se escucha en tanto sonido articulado, lo que Husserl llamaría tener una vivencia (*Erlebnis*) de la música.

Si bien es cierto que cuando nosotros escuchamos música, escuchamos sonido, no es lo mismo escuchar sonidos que escuchar música. Cuando escuchamos el canto de un pájaro, esto podría ser reconocido como un primer intento de ejemplificar una melodía, sin embargo, la evolución de la música y su vivencia en una subjetividad es raramente alcanzada por la imitación. La naturaleza claro está que genera sonidos y sin embargo estos sonidos aún no son música, es decir, la música no puede ser reducida en momento alguno a meros sonidos del mundo.

El sonido no necesita de la música, pero la música sería imposible pensarla sin sonido, sin aquello que vibra. Así las cosas, la música presupone ya materia fónica en perpetuo movimiento y vibración en el tiempo.³⁹ La música aparece entonces como sonido articulado y se debe tener claro que lo es de manera muy diferente al modo en que la naturaleza genera

³⁹ Eugenio, Trías *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, p. 574.

su propio sonido. La esencia de la música en tanto articulación del sonido se presenta a la subjetividad como jerarquía, sucesión y organización de la materia fónica como un *continuum* sonoro que siempre está y produce movimiento circulando por el tiempo. De dicha articulación como intervención compositiva se da en la escucha una de tantas posibles organizaciones del sonido del que por cierto una vez estructurado otorga significación y sentido. De dicha articulación del sonido surgen la materia y la forma, ambos conceptos fundamentales al momento de abordar el tema del sonido y de la música. Materia y forma nos son dados como la parte objetiva de la música y donde puede distinguirse con facilidad una de otra. La materia siempre se hace presente en el tiempo y la forma -que también está en el tiempo-se deriva de una peculiar organización de las características del sonido.

La melodía⁴⁰ como esencia del fenómeno de la música aparece primeramente como sonido articulado y producido por el hombre, sea cantando por medio de la voz o percutiendo con ayuda de sus palmas; en este sentido el sonido transformado en elemento melódico es tanto estímulo externo como también experiencia íntima. El sonido organizado nos lleva a generar asociaciones y expectativas pasadas y presentes, que están conectadas a su vez a intuiciones y sentimientos pasados y presentes. La melodía como elemento constitutivo del fenómeno musical aparece siempre como una sucesión de sonidos agrupados que gozan de la libertad de recorrer el pentagrama de forma ascendente o descendente. Mediante sus enfáticos ascensos y los súbitos descensos no existe manera alguna de restringir su movimiento, sino que muestra más bien una variedad de intervalos en su estructura que la hacen singular en su sucesión y libre en su aparecer.

La melodía, por otro lado, está en total oposición al concepto de armonía que es claramente identificada por la coincidencia temporal de los diferentes sonidos musicales, en este sentido la melodía en tanto que suena es antítesis de la armonía. Por otro lado, la melodía actúa como ese aspecto principal del fenómeno musical mediante el cual yo puedo reconocer una obra entera en su totalidad, pero también puedo asociar un pequeño fragmento de una

⁴⁰ Al escuchar una melodía, tenemos la sensación más pura de la sucesión-la sensación más alejada de la simultaneidad-, y es la continuidad de la melodía y la imposibilidad de interrumpirla lo que nos produce esa sensación. Si la dividimos en distintas notas, en muchos antes y después, la estamos convirtiendo en imágenes e imprimiendo a la sucesión una simultaneidad. En el espacio, y sólo en él, se produce una clara distinción entre las partes. Henri Bergson, *The perception of change*. Nueva Jersey, Citadel Press, 1946, p.149.

canción de cuna como experiencia de mi niñez u otro fragmento musical asociarlo a una experiencia catastrófica como la guerra. La melodía siempre posee una clara y definida intención musical que produce necesariamente una respuesta musical en quien la percibe, de hecho, es lo que posibilita tener un deseo de comunicarse con los demás por medio de lo que podríamos llamar imágenes sonoras. Por medio de la melodía se pueden canalizar y representar todos aquellos sentimientos, intuiciones y modos de ser tan propensos a agitarnos en nuestro interior y a exigir expresión como si lo hicieran por propia voluntad, es decir, la melodía es dativa de experiencia y afectividad.

Toda melodía posee un elemento indispensable que le otorga un carácter definido y una estructura estable y atractiva. El ritmo, es de todos los elementos constitutivos de la música aquel que ha generado mayor especulación entre los teóricos y es que el problema es justo que los estudiosos del ritmo lo han examinado cuando ya estaba completamente constituido desde su propia percepción. El ritmo es quizá en orden cronológico el primero de los elementos vivientes de la música que se da al hombre mediante la experiencia de la percusión.

El ritmo es aquella posibilidad de tener la experiencia de la sucesión rítmica y de la duración del sonido; visto desde esta perspectiva no sólo es una serie de encadenamientos - que en la teoría de la música se definen como compases-sino es aquello que palpita dentro de nosotros produciendo regularidad en las cosas que están en el mundo y despojándole a las cosas mismas el carácter mecánico que parecen tener. Conseguir la experiencia del ritmo es poder acercarse en su totalidad al fenómeno sonoro debido a que el ritmo organiza todos los procesos musicales posteriores. Por medio del ritmo, presenciamos el fenómeno de la agrupación asociando sonidos individuales en modelos o patrones de duración y eso hace que dicho fenómeno se nos de como algo siempre bien delineado, lógico y por tanto con sentido. El ritmo es uno de los elementos constitutivos del fenómeno musical y aparece como un elemento necesariamente componente de la melodía. Es el contorno por medio del cual el trazo dibujado por la melodía (la línea ondulatoria) cobra vida, forma y nos pone en relación con la belleza.

El ritmo le da vida a la sucesión de notas, el ritmo le da aliento a la melodía.⁴¹ De este modo, la música o el fenómeno musical, como sonido humanamente organizado es un elemento central en cualquier cultura descubierta hasta ahora y comienza en el mismo instante en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento capaz de producir diversos sonidos. El fenómeno de la música se da al hombre en la experiencia misma de combinar conscientemente dos hechos que se encuentran en su propio cuerpo. Por un lado, la percusión que aparece originariamente por el percutir de las palmas y posteriormente a través de instrumentos rudimentarios y, por el otro, el acto de cantar que se encuentra en la voz misma y que será considerado el primer instrumento natural del ser humano en la historia de la música.

⁴¹ Toch, Ernest. Elementos constitutivos de la música. Idea Música: Barcelona, 2001, p. 91.

Capítulo II. Tiempo y Música

§ 4. La temporalidad y su manifestación en la melodía

Uno de los temas quizá más importantes en la fenomenología de Husserl es la descripción elaborada del tiempo y de la experiencia temporal. El estudio de la temporalidad en realidad no es una pura curiosidad intelectual por parte del filósofo moravo, de hecho, uno de los puntos cruciales de la fenomenología es la aclaración: en qué consiste la conciencia del tiempo.

El acercamiento filosófico sobre el tiempo que Husserl pone en juego no está en considerar el problema de la temporalidad en un ámbito abstracto de pensamiento que lo lleve a formular una teoría cíclica y básica del tiempo. Por otro lado, tampoco Husserl pone la mirada en el concepto agustiniano de la eternidad. Mucho menos pensar que se trata del desarrollo de una teoría psicológica que gire en torno a la percepción subjetiva del tiempo, es decir, aquí no se intenta explicar el por qué en la cotidianidad algunas veces el tiempo transcurre de manera rápida y otras ocasiones lento o muy lento. Lo que sí necesario definir y dejar muy en claro es que para Husserl el tiempo es uno de los aspectos esenciales de la constitución de cualquier objeto y por tanto, todo objeto en realidad es una unidad dotada de una específica duración, y quien constituye a esta duración es la conciencia misma.

Ahora bien, dentro del problema de la temporalidad se puede hablar de ciertos niveles de temporalidad que nos permitan establecer con precisión lo genuino y lo complicado de este asunto. El primer nivel de lo que se podría llamar estructura temporal estaría definido básicamente como tiempo del mundo, el segundo de los niveles como tiempo interno y a estos dos niveles de temporalidad se le agrega otro, el de la conciencia interna del tiempo.⁴²

El tiempo del mundo es aquel tiempo que pertenece a todos aquellos procesos y eventos que suceden en el mundo. Tenemos experiencia de él en la vida cotidiana y en

⁴² Esta clasificación sobre la temporalidad es propuesta por Sokolowski en su libro *Introducción a la fenomenología*. Para el autor la temporalidad juega un papel sumamente importante en el establecimiento de la identidad personal. Siguiendo la línea de pensamiento de este filósofo, es en el dominio de la temporalidad donde la fenomenología intenta establecer un examen de cerca a lo que podría llamarse el principio de las cosas. En otras palabras, todas las cosas en realidad pertenecen ya sea a lo noético o a lo noemático y siempre están impregnadas de la temporalidad; por tanto, la descripción sumamente detallada de su origen fenomenológico conduce siempre a problemas fenomenológicos de vital importancia.

muchas situaciones de nuestra vida diaria. Cuando miramos el calendario para acordarnos de una fecha importante, cuando miramos nuestro reloj para llegar a tiempo al trabajo, cuando tomamos el tiempo para saber si el entrenamiento físico ha concluido o para medir eficazmente la duración de un proceso cualquiera. Esta forma de temporalidad tiene un carácter público, es decir, cada uno de los sujetos que participan en el mundo vivido tienen acceso inmediato a él y lo experimentan a cada instante. Este tiempo resulta para todos verificable y permite, además, que el mundo y la vida sea práctica y funcional. Por ello, bien podríamos llamar a este tiempo como tiempo práctico porque se estructura y adquiere sentido en torno a las posibilidades subjetivas de tomar una decisión, de actuar de determinada forma, de vivir con diferentes inercias y, por lo tanto, gira en torno siempre de mi tiempo presente. El presente habrá que decir que es un tiempo que nos da la posibilidad de estar en una cita real y verificable con el mundo. En el presente siempre podemos hacer uso de nuestras decisiones que nos sitúan en la realidad empírica del mundo tal y como nos es dado. Por lo tanto actuar sólo es posible en un ahora mismo.

El *tiempo interno* que podemos denominar *tiempo inmanente o subjetivo* es aquel tiempo que está relacionado con la duración y la sucesión de los actos que llevamos a cabo y también con los procesos que producen experiencias de la mente. Estos actos intencionales están unidos mediante una sucesión que les permite seguirse unos a otros y poseer significado. Es necesario mencionar que en este nivel de tiempo entra en acción el recuerdo y es que por medio de él también podemos conseguir la sucesión de experiencias anteriores. Por medio del recuerdo se activan por así decirlo las experiencias que hemos tenido anteriormente. Hablando específicamente del recuerdo, es en él donde el tiempo pasado se hace presente. El pasado en la experiencia se hace cada vez más lejano de nuestro ahora, va en cierta medida hacia atrás y cada vez haciéndose más borroso en nuestra consciencia. En todo momento tenemos un pasado, en tanto que hay algo que ya no tenemos. Sin embargo, esto no significa que las percepciones que tengo del pasado estén en un tiempo objetivo, sino que el modo en que nuestras intenciones están ordenadas temporalmente con respecto a nuestras experiencias presentes sólo tiene lugar en el *tiempo interno*. La sucesión de nuestras experiencias, así como su duración no son medidas por el tiempo del mundo, sino que en realidad una experiencia es un evento consciente y actúa como sucesor o predecesor de otro

y se diferencia plenamente de la manera en que podemos tomar el tiempo de alguien que corre una carrera o el tiempo en que un automóvil es terminado de ensamblar.

Por último, tenemos el nivel que se agrega a los dos anteriores, el de la conciencia interna del tiempo. Si en el segundo nivel de temporalidad es interior, este último es aquel que consigue un nivel de compleción de la temporalidad. La conciencia del tiempo o conciencia interna del tiempo es aquel movimiento de constitución sobre el que son posibles los otros tiempos. Constituye el sistema de puntos temporales en el que se incluyen los diferentes datos de sensación. En él se encuentran las relaciones de unidad entre las daciones puntuales en posible fijación de la identidad de las daciones y de la relación entre las identidades. El tiempo en este nivel es principio de individuación para los contenidos que se dan en él y a partir de este instante en que un contenido se da, lo hace siempre en una posición temporal que le corresponde unívocamente siempre. El tiempo interno de la conciencia es el horizonte y el escenario para que todas las cosas en el mundo se analicen por la fenomenología.

En el momento justo en que intentamos dar una explicación de cómo experimentamos los objetos temporales, por lo general recurrimos a la expresión “ahoras”. Por lo general también decimos que esos “ahoras” se nos presentan en secuencia, es decir, uno después del otro. En ese sentido podríamos pensar que la temporalidad es algo parecido a las escenas de una película que transcurren una después de otra en forma veloz. Sin embargo, esta comparación nos llevaría al problema de la duración temporal, de hecho, no podríamos alcanzar el concepto de la duración de un proceso temporal continuo, porque lo único de lo que podríamos hablar es de un cuadro de imagen que se da en cada momento. Además de ello, nuestra experiencia al ver la película sería interrumpida o entrecortada y así no estaríamos en la posibilidad de ver más allá de lo que está únicamente en el cuadro de la imagen. Por tanto, en este caso, ni el objeto y tampoco nosotros mismos tendríamos experiencia de continuidad temporal. En realidad, lo que presenciaríamos sólo serían fragmentos de esa temporalidad y presencias momentáneas fugaces.

Si tratáramos de hacer una descripción de la experiencia que tenemos en cada momento en que se nos presenta un cuadro de imagen, tendríamos que decir que sólo se nos

da un cuadro y que mientras tenemos ese cuadro de imagen recordamos algunos de los cuadros de imagen anteriores y los relacionamos ahora con el cuadro que estamos viendo ahora. En otras palabras, surgirían réplicas de cuadros anteriores y lo que estaría en juego sería más bien la memoria que siempre acompaña nuestra percepción y mediante ella surgiría la continuidad buscada. Sin embargo, esta explicación no es suficiente porque al decir que recordamos el cuadro de imagen anterior ya estamos en el presupuesto de que tenemos una noción del pasado y tendríamos otra pregunta al respecto ¿cómo es que tenemos o pudo haber nacido en nosotros la idea de un pasado si lo que tenemos es siempre presencia de un cuadro de imagen y luego otro cuadro y así sucesivamente? En realidad, lo único que hemos experimentado es la presencia de varios cuadros de imagen que se presentan y esto por tanto nos remitiría a la pura presencia y no un pasado. Pero ¿cómo es posible que los cuadros de imagen vistos formen parte de un pasado y que incluso los cuadros de imagen que están por venir sean parte de un futuro? Lo que resulta necesario decir es que en la experiencia inmediata no sólo están dados actos de presencia-en este sentido cuadros de imagen presentes- sino que en todo momento tenemos un sentido del pasado y de lo futuro. Todo aquello que percibimos se da también como un desvanecimiento y continuamente renovándose en presencia misma. Percibir un objeto en el presente vivo es condición de posibilidad para tener un sentido del pasado o del futuro de ese objeto.

El presente vivo⁴³ no lo vivimos en la forma de un instante concreto porque sabemos que cada instante concreto siempre fluye y también se esfuma porque en todo momento tenemos un pasado. No vivimos el presente como un transcurso concreto porque si así fuera no podríamos pensar en la posibilidad de comprender, pensar y realizar nada. Muy al contrario, vivimos el presente bajo la forma de una pequeña duración que no transcurre y que en cierto modo llevamos siempre con nosotros en el tiempo, relacionándose con el pasado y siempre al encuentro con el futuro. El presente es cierto que pasa y sin embargo no discurre.

⁴³ El término *presente vivo* es un término propuesto por la fenomenología para describir la experiencia inmediata del tiempo. Significa la experiencia inmediata llena de temporalidad que tenemos en cualquier instante. Así el presente vivo es un todo temporal en cualquier instante. Este presente vivo se compone de tres momentos: *impresión primaria* o como el mismo Husserl la denominó *protoimpresión*, *retención* y *protención*. Lo que Husserl establece es que estos tres momentos son inseparables en la experiencia del presente vivo, es decir, nunca se podrá tener una *retención* por sí sola, y tampoco tenemos una *impresión primaria* o una *protención* por sí sola. Así tenemos que el presente vivo es un todo compuesto de esas tres partes como momentos.

Husserl ya en el semestre de invierno de 1904 a 1905 había impartido una lección que llevaba el siguiente título: *Problemas fundamentales del conocimiento* en el cual las tres primeras partes estaban dedicadas al problema de la percepción, la atención y a la clara distinción entre los actos de fantasía y los actos de conciencia de imagen. En la cuarta parte de la lección Husserl desarrollaba un primer acercamiento al problema de la percepción de un objeto que dura. La manera en cómo la lección era iniciada era a través de una necesidad de desconexión (*Ausschaltung*) del tiempo objetivo, en otras palabras, la idea de que existe un tiempo natural-objetivo-lineal, remitiéndose de este modo a un análisis de los datos inmanentes de la conciencia. Ya en *Investigaciones Lógicas* el mismo Husserl había trabajado ya bajo el supuesto de que tanto los contenidos de sensación pre-intencionales como las aprehensiones se dan de manera simultánea, de forma que, parecía que se trataba de elementos situados fuera de la temporalidad, es decir, no había que hacer ningún cuestionamiento acerca de su génesis temporal. Tanto en la *Quinta* como en la *Sexta investigación Lógica* la percepción era ya concebida y formada como un acto de aprehensión de un determinado contenido de sensación mediante la que se aparecía el objeto percibido.

El contenido de esa sensación aprehendido se corresponde a la parte del objeto que es propiamente percibida junto a una presentación no intuitiva de aquellas partes del objeto que en este momento no están siendo percibidas. Esta tesis también es empleada por Husserl en las lecciones de 1904 para establecer que la percepción de la unidad temporal de un objeto que dura se forma a partir de una impresión originaria intuitiva y una serie de retenciones y protenciones que son no intuitivas. Husserl también aplica este modelo de la percepción espacial a la constitución del tiempo objetivo para tener en claro y confirmar que la percepción de un objeto que dura es posible en virtud de la duración del contenido de sensación aprehendido.

De lo anterior se desprende la cuestión de cómo es posible que la síntesis entre los diferentes momentos de ese contenido. Por su parte lo pasado se unen a la impresión dadora del contenido actual al ser conservados en el presente mediante un recuerdo reciente que no se considera ningún tipo de presentificación (*Vergegenwärtigung*) de la fantasía. Así que Husserl opta por la solución de comprender esta retención en términos de contenido de sensación de igual condición que los contenidos dados impresionalmente en el ahora. Así,

una diferente aprehensión es la directamente responsable de que ellos entrasen en la percepción del objeto que dura como fases inmediatamente pasadas de aquel objeto que dura.

En la protoimpresión hay dación originaria porque en este momento tenemos un momento de presentificación y un proceso que no es de presentificación, sino que fundamos en la presentificación una modificación que va desde la presentificación a la evocación en la cual la cosa sigue dándose y presentándose, pero ya no en el modo de estar dándose de forma originaria. Lo mismo pasa en el fenómeno de la expectativa: sólo tenemos expectativas porque tenemos la posibilidad de la protención, de proyectarnos hacia lo que todavía no sucede, pero precisamente eso que aún no acontece todavía no está dado de manera originaria y finalmente lo importante de esto es que la retención es una modificación no es una cosa aparte.

De este modo, una fenomenología del tiempo tendría como primer objetivo explicar la combinación de fases pasadas, presentes y futuras que se unen para que podamos percibir la unidad del objeto que dura. De aquí entonces la estructura propuesta por Husserl por tres elementos fundamentales que se han mencionado anteriormente: protoimpresión, retención y protención como partes del acto perceptivo que hacen referencia a las fases presente, pasada y futura.

La protoimpresión o punto fuente es el impresionar en la conciencia que aporta de forma ininterrumpida un nuevo contenido dado bajo la forma temporal de ahora. Más que hablar de actos de impresión aislados, Husserl lo que descubre es un constante entrar en la esfera de la conciencia de nuevos contenidos originarios. Por ello, el interés de Husserl en establecer como ejemplo de objeto que dura, la melodía.

Ahondado en esto, la melodía no es sólo un mero elemento constitutivo de la música o de cualquier música. La melodía como objeto que dura es unidad, es un todo compuesto por partes, es decir, está compuesta por una multiplicidad de notas y sin embargo de lo que se tiene conciencia es de la melodía como unidad, es decir, el acto perceptivo de la melodía es la unidad misma de los sonidos. Ahora bien, la melodía a pesar estar formada por una suma de partes, resulta necesario aclarar que esas partes no las experimento al mismo tiempo, es decir, no simultáneamente y sí de forma sucesiva. Lo interesante de tomar la melodía para

ejemplificar la duración de un objeto radica en que Husserl a través del estudio del todo y las partes llega al problema del tiempo, dándose cuenta de que la única manera en que aquello que está tematizando pueda existir, es sólo en la medida en que el tiempo lo vincula.

La melodía es sólo melodía en la medida cuando precisamente las notas que la integran se presentan de forma sucesiva y aparecen como unidad a través del tiempo y no sólo a través de cualquier tiempo, sino incluso a través de formas muy específicas de articular el tiempo, es decir, a través de tiempos cortos y tiempos largos. Entre tanto, habrá que añadir a esto que la melodía está compuesta por una multiplicidad de elementos que no están dados todos en presentes,⁴⁴ sino que hay unos momentos presentes y otros ausentes. En este caso, Husserl descubre que no puede haber sonido sin retención, es decir, que la retención aquí significa mantenerse agarrado o sujetado de algo, aunque no esté presente en el sentido de no estar dado ahora; pero la nota que ha sonado sigue presente en un aura que se expande hacia el pasado.

La melodía es por tanto un elemento importante en la discusión que se genera sobre aquellos objetos que duran. Cada nota que va sonando y se va uniendo a otra va proporcionando el surgimiento de contenidos correspondientes a los ahora que se suceden unos a otros y que no son resultado de un proceso de constitución anterior, sino que, las impresiones originarias-los sonidos tal y como vamos escuchándolos en el tiempo- se suceden unas a otras convirtiéndose en retención. Por esto, las notas de una melodía en la experiencia van ganando fluidez en la percepción y una nota engarza tan rápidamente con la otra que en lugar de aparecer dos notas diferentes en realidad parecen sólo una cosa. La melodía gana así un aparecer constante y fluyente, es decir, aparece a la conciencia como la experiencia de la continuidad o de lo continuo.⁴⁵

⁴⁴ Aquí la palabra presencia va a significar muchas cosas. Presente en un primer momento significa lo que efectivamente está siendo visto por los ojos o está efectivamente siendo escuchado por el oído. A este respecto, lo que Husserl descubre es que siempre tenemos una excedencia, es decir, no sólo tenemos conciencia de lo que efectivamente está siendo visto o escuchado, sino que lo que resulta visto está presente y siempre remitirá a elementos que están ausentes como en el caso del tiempo, elementos que en un momento fueron dados de forma presente.

⁴⁵ La continuidad o lo continuo es una suma de partes donde los límites de uno no están separados de los límites del otro. De este modo podemos hablar del aparecer de la melodía. La melodía es una sola cosa, unidad que fluye de manera continua. Ahora bien, frente a la continuo está lo que llamamos discontinuo y se puede entender como aquella situación donde los límites (donde comienza y donde termina una cosa) se identifican claramente.

Ahora bien, el problema de la retención en Husserl es que no puede ser clasificado como acto intencional, es decir, esa parte del acto perceptivo que nos da una fase pasada no es una percepción, ni un acto de imagen y tampoco una fantasía. La retención por lo tanto no tiene un propósito. Así, para Husserl la retención como proceso propiamente hablando no se ejecuta por un yo que decide y quiere retener- incluso hay cosas que quisiéramos olvidar y no las podemos olvidar-. Recordar es el ejercicio voluntario y retener es el hecho de saber ahora lo que sucedió antes. La diferencia entre tener consciencia de lo que sucede en el momento que sucede respecto al tener consciencia de eso mismo pero una vez que ya pasó implica para Husserl una modificación; y que la temporalidad misma no es otra cosa que esa modificación. La temporalización de la consciencia es entonces para Husserl el continuo modificarse del modo de estar dándose de algo.

Así que Husserl concluye que la retención o consciencia primaria es un acto tan peculiar como lo puede ser la consciencia originaria de un contenido dado en el presente y es que en la retención tenemos algo que sigue siendo dado, pero de un modo distinto, es decir, ha cambiado algo en ello. En la retención ya no se está dando algo como experiencia originaria, sino que en la retención se da esa experiencia de algo de manera ya no originaria, a través de lo que Husserl llamará evocación.⁴⁶

Podemos establecer que un rasgo que caracteriza a la fenomenología del tiempo es la no idea de un tiempo objetivo-lineal: no se puede contar con la suposición ingenua de que existe una serie de vivencias formadas por todas y cada una de ellas de modo singular y ordenadas en una sola línea. Pensamos muy a menudo de manera muy sencilla o podríamos decir lo siguiente, que desde la actitud natural pensamos que el tiempo se puede clasificar en presente, pasado y futuro. El presente por tanto es lo que esa hora, el pasado lo que fue (que no necesariamente significa lo que está atrás) y el futuro como lo que no es y siempre está adelante. Sin embargo, lo interesante de esto es que la protención puede seguir teniendo contacto con la protoimpresión y la retención, pero desde la protoimpresión puede haber una

⁴⁶ Aquí una distinción importante: recordar es una forma de evocar, pero no todo evocar es una forma de recordar. Evocar también puede significar traer a cuentas algo que aún no sucede y eso sucede en la expectativa. Lo que debemos tener en claro es que retención y recuerdo no son lo mismo. Recuerdo es el hecho que yo de manera más o menos motivada conciente voluntariamente me dirija hacia algo que es retenido. El recuerdo es un proceso voluntario y que desarrollamos a partir de un propósito.

anticipación hacia lo que es la protención. Retención y protención por tanto no es que sean lo mismo, pero desde lo que fluye en una u otra dirección puede haber conexión en todos lados mostrando lo complejo del fenómeno de la temporalidad. Desde lo que retenemos podemos anticipar algo que todavía no es y desde lo que anticipamos podemos ver su cumplimiento y en ese sentido incluso, podemos anticipar su posible retención, generando esto una serie de múltiples relaciones.

La temporalidad para Husserl es un todo y lo que en todo sentido fluye en su conjunto y no precisamente la cuestión simplista de la sucesión de ahora, pasados presente y futuros. Todo objeto para Husserl está sometido a las leyes de la temporalidad y por consecuencia, todo objeto necesariamente es temporal. Aquí decir objeto es lo mismo a decir bajo las perspectivas de los análisis del tiempo unidad temporal. Un objeto es aquel que dura en el tiempo y del cual tenemos conciencia como tal. Otra cosa es el fluir del tiempo por sí mismo. Si decimos que la temporalidad es la modificación de lo que resulta presentado, por un lado tenemos lo presentado, pero por otro lado tenemos lo que es la presentación misma. De este modo podemos decir que cuando vemos algo tenemos dos elementos: lo que resulta visto y lo que es el ver. Lo visto es el objeto y ese objeto necesariamente tiene una estructura temporal, pero, también se está manifestando que por otro lado el ver mismo de lo visto también tiene una estructura temporal y es tempóreo. Husserl establece de esta manera que la duración de los objetos presupone la duración de la conciencia, es decir, la conciencia por tanto tiene una estructura temporal.

Husserl en un principio identificaba según la tradición filosófica platónica que los números o las propiedades lógicas propiamente hablando están fuera del tiempo, pero una vez que Husserl desarrolla a profundidad toda su filosofía del tiempo Husserl nos dice que no, que inclusive los objetos que la tradición llama eternos en realidad pertenecen a un tipo de temporalidad. La eternidad no significa fuera de tiempo, sino que eternidad significa un modo particular de tiempo. La diferencia entre tiempo y eternidad no es lo que está en el tiempo ni fuera del tiempo, según Husserl todo está en el tiempo sólo que lo que llamamos objetos eternos en realidad es una forma de tiempo. Husserl en este sentido no sólo expresa que las cosas son tempóreas sino que en su estructura más fundamental las cosas son tiempo.

Volviendo al ejemplo de la melodía como objeto temporal, la música o el fenómeno de la música no se vale del tiempo como un recurso, así como cuando un cuadro está en la pared, la música es duración en el tiempo, la música aparece a la conciencia porque es ella misma duración. Sin embargo, en cierto sentido podríamos establecer que todo dura, pero es en la música donde la estructura temporal luce mejor, se aprecia mejor y es por ello por lo que Husserl atinadamente ha tematizado la temporalidad de la conciencia a través del sonido de una melodía.

Es necesario recordar que la parte más importante de los análisis fenomenológicos es preguntarse qué es algo, pero siempre bajo la premisa de que para responder yo tengo que analizar la manera en cómo ese algo se me da. Teniendo en cuenta esto, para la fenomenología ser y parecer no son dos cosas independientes y separadas una de otra, sino que nosotros podemos tener acceso a lo que son las cosas en la medida en la que tenemos experiencias de las cosas que aparecen para nosotros.

Hablando de la música y siguiendo el pensamiento de Husserl entonces podemos formular la siguiente pregunta: ¿cómo se presenta un sonido? Lo que podemos decir al respecto es que en gran medida hablar de sonidos en la música o en cualquier música, es hablar de diferentes posibilidades de modificación en términos de modificación de la estructura temporal. Para ir más a fondo con lo planteado proponemos el siguiente ejemplo. Si tomamos un sonido cualquiera, pensemos en este caso en el do central de un piano y lo hacemos sonar siempre tomando en cuenta su duración, es decir, una vez permitimos que su duración se extienda, la otra vez, permitimos que suene más corto en su duración, manteniendo una breve interrupción (silencio) lo que resulta de estos dos modos de tocar un mismo sonido es que la nota Do sigue siendo el mismo sonido, pero ha sido modificado sustancialmente en su duración.

También podemos hacer que el sonido que sigue a este do sea un do sostenido (medio tono más alto). Así tenemos que la nota do en tanto que resultado de una modificación y el do en tanto que posibilitado por una modificación. Una cosa es la posibilidad de modificar y otra cosa es el resultado de la modificación. Ahora bien, nosotros lo que tenemos como experiencia sensible del sonido es el resultado de la modificación, sin embargo,

filosóficamente lo que podemos hacer es reflexionar sobre las condiciones de lo modificado que es lo que propiamente la música manipula, es decir, cualidad sonora en el tiempo en otros modos de ser modificado.

La fenomenología dice Husserl trata de la experiencia de los objetos en tanto que, siendo dados a una subjetividad, lo que podríamos llamar haciendo la relación con el fenómeno de la música, la dimensión subjetiva de la música la cual, por cierto, no se reduce al puro aspecto psicológico de la música, sino que es más bien la dimensión subjetiva del sentido⁴⁷ experimentado como música.

§ 5. Lo atemporal-temporal de la música

El tiempo vivido comúnmente ha sido pensado a lo largo de la historia de la filosofía como lo pasajero, lo fugaz y hasta se ha llegado a considerar imperfecto. En este sentido, el tiempo vivido se encuentra en oposición a la eternidad. Si bien es cierto que el tema del tiempo vivido tiene ya antecedentes en Plotino y en Platón, en realidad es un aporte muy importante de San Agustín. De ahí que el Libro XI de *Las Confesiones* esté dedicado al tiempo que es vivido. Podemos decir sin temor a equívocos que San Agustín fue quien descubrió nuestras vivencias temporales. Así, San Agustín hablará de ese tiempo que vivimos y en el cual también nos desvivimos, aquel tiempo en el cual nos viene la salvación o la condena.⁴⁸

Podríamos pensar por un momento que las preguntas acerca del tiempo que hizo San Agustín fueran ociosas o cayeron en el plano de lo abstracto, sin embargo, una vez que se analizan, se descubre con asombro que tales cuestionamientos son de vital importancia, que son en realidad cuestiones de vida. En este sentido las preguntas profundamente elaboradas

⁴⁷ El sentido es lo que algo es en tanto que dado para la subjetividad. Por ejemplo: yo puedo tener un plumón y yo puedo diferenciar entre mí y el plumón, es decir, lo que soy yo y lo que el plumón es. Yo no puedo decir por tanto que el plumón es una parte de mí, sin embargo, cuando yo tengo experiencia del plumón hay una penetración muy particular entre el yo y el plumón en tanto que experimento el plumón y el plumón en tanto que experimentado. Lo que yo finalmente termino experimentando es el plumón en su sentido, en lo que el es. Entonces es aquí donde ya no se da esa separación, sino se da una cercanía. Husserl dirá de esta cercanía que toda teoría que diga que las cosas están separadas en su sentido de lo que son respecto de mí es un error. Las cosas se dan en una proximidad inmediata, en una intuición. Así el sentido dado de las cosas para mí es lo que las cosas son en tanto que dadas para mí y eso resulta extraordinariamente cercano para mí.

⁴⁸ Ramón Xirau. *El tiempo vivido*. México: Siglo veintiuno, 1993, p14

de San Agustín han sido retomadas y replanteadas por filósofos contemporáneos del siglo XX como Heidegger, Husserl, Sartre, Bergson.

La idea del tiempo fenomenológico en el pensamiento de Edmund Husserl parte de que toda experiencia vivida también es necesariamente algo que tiene duración.

La temporalidad posee un horizonte temporal en la actualidad infinito por todas partes que por lo tanto hace de ella una infinita corriente de vivencias (*Erlebnis*). Esto significa que toda experiencia individual, así como puede tener un comienzo también puede tener un final en su duración, sin embargo, la corriente de experiencias no puede empezar ni terminar, lo que hace que la corriente temporal de la experiencia se conserve toda en una especie de eterno presente.

Sobre esta problemática en donde cada experiencia no puede como tal empezar y terminar porque la experiencia misma es parte de una corriente de vivencias, se inserta el problema de la percepción musical. ¿Escuchar música es una experiencia dentro de un flujo de experiencias? ¿Escuchar música es una experiencia en donde el tiempo del mundo parece detenerse debido al encanto y la fascinación que ella produce? ¿Qué es lo que escuchamos cuando escuchamos música? Uno de los grandes problemas que plantea la música es el tema de la experiencia musical, es decir, el problema de cómo vivenciamos el fenómeno de la música.

Respondiendo a la primera cuestión, estamos convencidos de que la música pertenece en cierto sentido al tiempo del mundo. Lo notamos cuando asistimos a un concierto a una determinada hora, cuando asistimos a alguna reunión política en donde la música aparece como un trasfondo que adorna tal reunión. Cuando usamos la música para evitar la soledad en nuestro hogar, también la música se vuelve parte de esa corriente de experiencias temporales que ofrece el tiempo del mundo. La música, hemos de constatarlo: está inserta en el tiempo del mundo claramente. Sin embargo, no es la única temporalidad que posee. Ella misma es capaz de establecer su propia temporalidad lo que hace de ella un proceso de creación subjetiva que se desenvuelve en un tiempo muy particular y complejo en su descripción. Si tratamos de responder a la segunda cuestión podríamos tomar diferentes perspectivas.

Lo primero que hay que aclarar es que la música posee su propio tiempo, es decir, posee su propia corriente de sucesos. Tratemos de clarificar esto y pensemos en una sonata para cuarteto de cuerdas. En principio hay que decir que una sonata-no importa si es para cuarteto de cuerdas o para instrumento solista-es una composición musical que tuvo su auge en occidente en el siglo XVIII. Posee diferentes partes o movimientos, por lo general tres o cuatro partes. Cada una de estas secciones de la sonata posee un carácter propio generando justo en el momento de escucharla en su totalidad una experiencia de contraste entre las partes que la conforman. Pero aquí sucede algo interesante. Cuando comienzo a escuchar la sonata-pensemos en escucharla por medio de una grabación- me doy cuenta de que la experiencia de escuchar es la experiencia de estar en el tiempo propio de la música, es decir, la música en este nivel de temporalidad ya no pertenece al flujo de vivencias que están insertas en el tiempo del mundo, sino que, justo cuando escucho la sonata ya estoy inmerso en su propio tiempo musical lo que nos lleva a pensar que la música impone ante mí su propio tiempo del cual por cierto, no puedo escapar. Por ello, escuchar la sonata ya no es estar en el tiempo del mundo, sino es estar ante el tiempo de la obra musical.

Cuando escuchamos música tenemos la vivencia incluso de que el tiempo del mundo se ha detenido para dar paso ahora al tiempo mismo de la obra musical. De esta manera, cuando aparece la música con su propia fuerza emotiva, el tiempo del mundo se detiene y se da paso a la experiencia de la temporalidad propia de la música. Ante la experiencia de escuchar esta pieza musical, de golpe nuestro presente puede verse atrapado y, de una sola vez, expuesto a la experiencia de la plena audición.⁴⁹ Ante la escucha atenta de la música que no importando cuan pasada o contemporánea sea, el presente, es decir, el preciso momento en el cual experimentamos esta pieza musical del siglo XVIII, no cesa nunca de reconfigurarse.

Visitemos rápidamente ahora el siglo XVII. ¿Qué es lo que escuchamos cuando escuchamos una pieza del Barroco o incluso una música más antigua como el Canto Gregoriano justo ahora mismo? ¿Acaso la obra de arte-en este caso musical- también está

⁴⁹ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2011, p. 32

envuelta en un tiempo histórico?⁵⁰ ¿Es posible escuchar este tiempo histórico de la música ahora mismo, aunque esté ausente? Esta es otra de las cuestiones más interesantes sobre la experiencia de la temporalidad en la música. Para tratar de responder a estas cuestiones partiremos de una de las tres estructuras de la fenomenología, es decir, de la estructura fenomenológica de la presencia y la ausencia lo cual nos sitúa en el problema de aquello que llamamos intenciones llenas y vacías.

El tema de las intenciones llenas y vacías es un aspecto muy interesante del pensamiento fenomenológico. Básicamente podemos decir lo siguiente. Una intención vacía es una intención que se dirige a algo que no está presente para aquel que intenciona.

Por su parte, la intención llena es aquella intención que apunta hacia algo que está ahora sí presente para aquel que intenciona.⁵¹ ¿De qué manera se relacionan estas intenciones con la pregunta elaborada anteriormente? Lo primero que se debe decir sobre este asunto es que cuando escuchamos una música que fue escrita en el pasado pero que la podemos escuchar ahora mismo en pleno siglo XXI, estamos ante una forma de tiempo, es decir, el tiempo histórico de aquello que escuchamos y que se actualiza siempre en el presente.

Mientras no escuchamos aquel fragmento de música que fue escrito para que cantaran los monjes en sus respectivos espacios sacros, sólo estamos intencionando de forma vacía, es decir, recreamos esa época pasada por medio del lenguaje, es decir, hablamos de ese fragmento, pero en realidad siempre hemos estado intencionando una ausencia. Por el contrario, justo en el momento en que el fragmento musical aparece a la conciencia, esto es porque efectivamente tenemos vivencia de aquello, es cuando en realidad ejercemos intenciones llenas.

Entre tanto, podemos establecer que una obra de arte-y nos seguimos refiriendo al arte musical- tiene diferentes formas de tiempo lo cual vuelve sumamente interesante la

⁵⁰ Esta pregunta nos remite a la sentencia hecha por Kandinsky en su texto *De lo Espiritual en el Arte*, donde establece lo siguiente: Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos.

⁵¹ Robert Sokolowski. *Introducción a la fenomenología*. México: Jitanjáfora, 2013, p. 46

discusión sobre la multiplicidad de tiempos que puede tener una obra de arte en donde todos ellos también participan de una identidad.

Ahora bien, cuando escuchamos una pieza musical, lo primero que se debe aclarar es que el escuchar debe ser un escuchar de verdad, es decir, mantener una actitud fenomenológica respecto a lo que se me está dando por medio del sentido del oído.⁵² Así, el fenómeno musical siempre provoca algo cuando lo escuchamos activamente de lo que podemos inferir que la mayor parte de las veces la música está para quien la escucha y no para quien la crea o la interpreta. De esto, se indica una importante consecuencia en la experiencia musical, es decir, las diferentes posiciones de tres elementos que participan en dicha experiencia. Nos referimos al compositor, el o los intérpretes y aquellos que reciben la música.

La postura de aquel que crea la música, respecto del que la interpreta y del que la escucha son en realidad profundamente distintas. En primer lugar, el compositor. Este personaje es una parte fundamental de la experiencia musical. Lo que primero intenta es hacer algo artísticamente; posee un deseo de hacer una cosa o, mejor dicho, desea hacer ser una cosa. Su relación con aquellos que escuchan su creación guarda una relación evasiva y no directa, ausente. Él nos habla sólo por medio de su creación y mientras crea, le preocupa poco el buen recibimiento que llegue a tener su creación y las sensaciones que pueda despertar en los oyentes. De algún modo, el compositor vive una lucha frente a frente con su obra hasta que la batalla termina y llegan a un acuerdo.

Ahora bien, en el caso de los intérpretes se deposita una responsabilidad muy alta que consiste en hacer llegar las intenciones del compositor lo más claro posible a aquellas personas que reciben la composición en su forma consumada y que experimentan algo que la obra les suscita, una especie de embrujo que los absorbe.⁵³ Esta es la razón por la cual los

⁵² Escuchar de verdad, no es en absoluto una pasividad, sino algo que se podría denominar receptividad activa. Esta receptividad activa de la que habla J. Hersch en su libro *Tiempo y música* es una expresión contradictoria, sin embargo, la autora no considera la contradicción en el discurso filosófico como un defecto. Antes bien, ella menciona que cada vez que se habla de la existencia humana una figura contradictoria emerge ante nosotros. Por tanto, la contradicción es un instrumento indispensable que nos ayuda a trascender.

⁵³ El hombre está atrapado, como la música, en un juego de contradicciones que engendran una suerte de densidad sustancial. Y esta es su condición: la de un ser situado en un lugar, en un tiempo y en una historia. Hersch, J. *Tiempo y Música*, Acantilado: Barcelona, 2013, p. 48.

intérpretes pasan mucho tiempo practicando y resolviendo pasajes difíciles en sus respectivos instrumentos. Por último, los receptores de la música que desean llegar al artista por medio de su propia composición manteniendo un esparcimiento de ida y vuelta entre ambos.

Escuchar una pieza musical es saber que ella misma se despliega en el tiempo o sucede en el tiempo. Todos los sonidos empleados, así como la infinita combinación estratégica de ritmos pasan, es decir, toman tiempo. Sin embargo, el tiempo del aparecer de la música como lo hemos visto, no es el mismo tiempo en el cual transcurre la vida cotidiana, en un antes y un después. El tiempo en el que ella aparece, se desarrolla y finaliza es el tiempo que escinde el tiempo ordinario, incluso su poder es tal que lo suspende, lo atraviesa y lo supera para estar atrapados de nuevo en una paradoja que puede ser expresada como la temporalidad intemporal.

Cuando escuchamos música, parece que el tiempo del mundo se suspende para dar lugar al tiempo mismo del fenómeno musical. Todos los elementos de dicho fenómeno juegan una relación sucesiva y simultánea. Cada una de las notas o sonidos musicales que se desprenden de cualquier tipo de instrumento y de la voz se encadenan en un presente fugaz que permite la llegada de nuevos sonidos a nuestra percepción. Es justamente este tránsito temporal e intemporal el que permite a la música aparecer en un breve instante y aparecer bajo el modo de lo fugaz.

Siempre que escuchamos música, en efecto escuchamos una melodía que ya es duración en el tiempo. Esta melodía es el vínculo entre la temporalidad de una pieza al unir los extremos de ella en un comienzo y un fin. En ese sentido, la música guarda una especie de lógica temporal haciendo que la melodía se reúna constantemente con el pasado y que en su presente se espere el futuro.

Estar ante el aparecer de la música es estar ante la presencia de una temporalidad efímera y permanente. Nunca se sabe con precisión si la música pasa demasiado lento o precipitadamente, lo cual hace de ella un fenómeno inestable y fugaz.

§ 6. La música como objeto temporal

Uno de los temas de capital importancia en el marco de la fenomenología de Husserl es el de la temporalidad. En la filosofía de Husserl, la temporalidad o mejor dicho el tiempo, es considerado bajo un doble aspecto. El primer aspecto al cual Husserl se refiere es al tiempo como característica esencial de la conciencia, el segundo, al tiempo propio de los objetos. Esto significa que existe un tiempo de la conciencia o inmanente y otro, el tiempo de los objetos, el llamado trascendente. Entretanto es necesario precisar otro asunto referente a esto. Aquel tiempo llamado inmanente en realidad no es sólo el tiempo de la conciencia sino también y necesariamente conciencia de tiempo.

Tal manera de abordar y distinguir aspectos sobre la temporalidad fue desarrollada por Husserl en sus *Lecciones de fenomenología sobre la conciencia interna del tiempo*, obra que como es bien sabido, fue publicada en 1928 en recopilación de uno de los alumnos más destacados de Husserl, Martin Heidegger. Estas lecciones por su parte constituyen una obra de suma importancia para acercarse a la problemática del tiempo.

Los dos planos que han sido señalados anteriormente, es decir, el tiempo- y con reminiscencias de Kant- como condición de posibilidad de la experiencia de objetos y el tiempo como estructura universal de la conciencia pura forman lo que se podría llamar doble naturaleza temporal de la conciencia.

Ahora bien, el tema de la temporalidad como una de las estructuras universales de la conciencia pura fue argumentado y desarrollado en cierto modo por Husserl ya en su obra *Ideas I* donde él mismo deja huella de aquellas estructuras de la conciencia pura: la reflexión, la temporalidad y la intencionalidad siendo esta última la peculiaridad de la conciencia de ser siempre conciencia de algo y además uno de los conceptos operatorios más importantes de la fenomenología.

La intencionalidad es una peculiaridad esencial de la esfera de las vivencias en general, en la medida en que todas las vivencias participan de alguna manera en la

intencionalidad aún cuando no podamos decir de TODA vivencia que tiene intencionalidad.⁵⁴

Con esto, Husserl establece que la intencionalidad se asemeja a un medio del mundo en el cual aparecen todas y cada una de las vivencias, incluso aquellas que no se caracterizan o que se consideran intencionales.⁵⁵

Como se ha dicho, la intencionalidad es siempre una referencia objetiva, incluso puede ser ella misma puesta como objeto y esto es aquello que se define como la reflexión que es en cierto modo la recuperación misma de la conciencia. Siempre que percibimos algo y es dado bajo escorzos y nunca en su totalidad, la conciencia vive, es una conciencia de percepción que al mismo tiempo vuelve sobre sí. Así es como se puede establecer que la reflexión en la percepción interna es la percepción de la conciencia por sí misma, percepción que posibilita una extensión del propio concepto de conciencia abarcando no sólo el ámbito central de la conciencia y la esfera de la percepción, sino también aquel espacio marginal de lo que es potencialmente perceptible en un horizonte de mi propia percepción.

Cabe aclarar que esto se manifiesta así porque la percepción de un objeto conlleva necesariamente también la percepción de aquel horizonte del objeto percibido. Esta percepción que tengo tanto del objeto como de su trasfondo (*Hintergrund*) es la posibilidad de que en todo momento la conciencia es o puede ser conciencia de ella misma incluso sin la necesidad de la reflexión por cuanto todas aquellas vivencias confluyen en un espacio esencial por el que se reconocen a cada momento. Ahora bien, cada vivencia no es una vivencia aislada, sino que cada una de ellas posee una unión temporal de unas vivencias con otras; por ello, todas las vivencias tienen un horizonte de tiempo y aún más, toda vivencia pertenece a una corriente infinita de vivencias.

⁵⁴ Edmund, Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, I. México: FCE §84, p, 277.

⁵⁵ Para Husserl las vivencias no intencionales son aquellos datos de la sensación, que constituyen la materia de la percepción, pero en sí mismos no son algo. Por ello, este concepto de vivencia no intencional involucra a todas aquellas impresiones sensibles como placer, dolor, etc que se sitúan sin duda en la esfera de afectividad, así como a los momentos sensibles a los que tiende la subjetividad.

Ahora bien, partimos de la idea de que todo objeto se sitúa siempre en el tiempo y en el espacio. Como se ha dicho anteriormente, existe una temporalidad inherente a la conciencia en donde todo objeto está envuelto de una doble temporalidad, es decir, una trascendente, objetiva en el sentido de *Realität*, una realidad natural que no tiene presencia más allá de la reducción fenomenológica y otra inmanente o subjetiva, que posee su sentido en lo *Reell*, es decir, en lo real inmanente que se contrapone a lo real empírico.

Pues bien, ¿cómo es que el tiempo posibilita la experiencia de dichos objetos? En el caso del fenómeno musical, ¿de qué manera el tiempo posibilita la experiencia tanto de interpretar como escuchar música? ¿Existe además de un tiempo de la conciencia un tiempo estrictamente musical, es decir, un tiempo en el cual la música se establece por medio de proporciones matemáticas? Quizá para intentar responder a estas preguntas sea necesario recurrir primeramente al concepto de objeto. El objeto es aquello único e idéntico que se manifiesta por medio de la multiplicidad. En el caso particular de los objetos espaciales, ellos nunca se dan en su forma acabada, pues son siempre percibidos desde una determinada perspectiva. El objeto así pues en la percepción se da como no unidad, sino por medio de una serie de elementos o aspectos parciales, lo que Husserl llama escorzos (*Abschattungen*), es decir, aquellos diferentes lados o caras que posee un objeto. Estos lados o escorzos se ven animados por aprehensiones que pueden propiciar alguna función representativa.

Esa aprehensión o *noesis* es un elemento formal de la conciencia que da vida a la materia y que además establece una referencia intencional cuando se mienta a la cosa y cuando las diferentes aprehensiones se ven reunidas en una totalidad aprehensional es entonces cuando se puede decir que se ha llegado a la percepción de un solo objeto.

Entretanto, cuando se pone en marcha la *epojé*, en otras palabras la puesta entre paréntesis (*Einklammerung*) sobre la tesis del mundo, el objeto en su unidad aprehensional disipa su propio carácter de real en el sentido de *Realität* y ahora se encuentra en un nuevo ámbito, es decir, se establece en la esfera de la conciencia como aquello irreal; mostrando de esta manera que el objeto ya no es una objetividad trascendente que se desentiende de la conciencia, sino al contrario, se transforma ahora en su correlato intencional. De este modo, aquello trascendente no está incluido realmente en la conciencia sino de manera intencional.

Este correlato intencional que forma parte de toda aprehensión es lo que Husserl conceptualiza como *Noema*.⁵⁶

Volvamos a la pregunta antes planteada. ¿Cómo es que el tiempo posibilita la experiencia de los sonidos musicales? ¿De qué manera experimentamos el tiempo musical en una melodía? Lo primero que habrá que decir es que aquello que posibilita la experiencia temporal en la música es el ritmo y en este sentido habrá que distinguir primeramente entre ritmo y ritmo musical.

Al ritmo en un sentido muy amplio se le asocia en todo aquello donde existe un movimiento regular, es decir, donde hay movimiento que aparece en periodos uniformes, en unidades regulares. En este sentido, el ritmo es parte de la vida misma; es a la espiritual y material, a la vez vital o formal. Este ritmo natural o como bien podría llamarse fisiológico proviene en línea directa de la vida, vida física, afectiva o mental.⁵⁷

Cuando nuestro corazón cuando late, generalmente lo hace de manera regular no importando si nuestro cuerpo está en reposo o se encuentra en plena agitación. Cada uno de los latidos siempre se mantiene en una regularidad tal que permite desempeñar de manera correcta su función vital y quizá lo más importante para nuestra investigación es que esos latidos aparecen a modo de percusión, como pequeños golpes de tambor, pero siempre regulares y ordenados.

Por su parte el ritmo musical se diferencia del anterior por estar condicionado por elementos musicales. Los elementos musicales a los que nos referimos se fundamentan en una selección de valores rítmicos que se basan en un sistema de medidas llamado compás que posee para la música occidental una importancia fundamental. Este ritmo musical se puede establecer como un sistema ordenado que permite fijar todas aquellas fórmulas musicales en la partitura. Para que el ritmo sea un ritmo propiamente musical debe decirse que debe emplear una serie de sonidos que poseen un tipo de codificación específica. Ahora

⁵⁶ Para Husserl el concepto de *noema* se refiere principalmente a un propósito por el cual se redescubre dentro de la conciencia aquellos objetos que habían sido excluidos por la reducción. Ahora los objetos percibidos, son el resultado de una realización constitutiva de la conciencia. Esta síntesis aprehensiva es la que permite percibir un objeto como uno y el mismo.

⁵⁷ Edgar Willems. *El ritmo musical*. Buenos Aires: EUDEBA, 1993, p. 44

bien, ¿qué sucede si a este ritmo musical lo despojamos de toda serie de codificaciones sonoras? ¿Se puede hablar del ritmo incluso sin una melodía escrita, es decir, de sólo ritmo, de sólo percusión? ¿Sin el empuje de sonidos musicales el ritmo ha perdido su esencia? El ritmo cuando se despoja de sonidos musicales, podemos decir que lo percibimos en su forma original, es decir, a manera de percusión. Esta es la razón de que el ritmo esté siempre asociado con aquel movimiento que percibimos a modo de percusión.

Ahora bien, hablar de ritmo, es hablar de otros dos conceptos que están en relación con este pero que marcan diferencia entre ellos. Nos referimos a la rítmica y a la métrica. Se ha dicho que ritmo es un movimiento regulado y ordenado, que no sólo aparece en la práctica musical o en la experiencia de escuchar música, sino que, tiene presencia en la vida misma. Pues bien, cuando hablamos de rítmica, nos referimos a la ordenación sistemática de aquel movimiento. Este ordenamiento del movimiento está dado por el empleo de los valores musicales que están en relación con la duración de los intervalos musicales. Esta es la razón principal por la que escuchar música es escuchar un movimiento ordenado de sonidos y dentro de ese movimiento ordenado, percibir no sólo la sucesión de sonidos, sino también, su duración.

Por su parte la métrica resulta aquella medida del movimiento ordenado, es decir, la métrica aparece cuando se trate de medir el ritmo viviente y regular de una marcha o de una danza. De manera general se puede decir que hablar de ritmo, necesariamente es hablar de rítmica y métrica. De igual modo la rítmica, como ciencia general de las formas del ritmo, engloba la métrica. Esta debe mantenerse como humilde servidora de la rítmica y ambas deben estar siempre al servicio del ritmo.⁵⁸

La experiencia temporal de la música radica justo en esto, en que ella posee movimiento y ese movimiento ordenado aparece por medio de la sensación de ritmo. Cuando escuchamos música entramos en la experiencia de su propio tiempo que aparece bajo el modo de movimiento ordenado y medido. Debido a que la música nos da la sensación de

⁵⁸ Edgar Willems. *El ritmo musical*. Buenos Aires: EDUBA, 1993, p. 19

movimiento, este no es sólo la condición primera para que el ritmo aparezca, sino también, para que la duración de los intervalos mantenga coherencia melódica y unidad.

La base temporal sobre la que la música se establece permite que cada uno de los valores matemáticos de los intervalos, así como su duración, entren en un juego de relaciones de proporción que otorgan coherencia y estabilidad a la música. En este sentido, podemos tener experiencia de la música como objeto temporal debido a que los intervalos poseen su propio movimiento dentro de un compás que organiza todas las proporciones de los sonidos. El tempo visto así, se vuelve la posibilidad de que los valores matemáticos y duración de los intervalos musicales se pongan en marcha. En la experiencia de escuchar música, sólo tenemos la experiencia del ritmo como movimiento ordenado. Nunca pensamos en aspectos métricos y rítmicos de aquello que percibimos, aunque sí tengamos una sensación parcial de ellos.

Capítulo III. Afectividad y Música

§ 7. La afectividad desde la fenomenología

La fenomenología desarrollada por Edmund Husserl con su punzante interés por la experiencia subjetiva ha llegado a representar uno de los movimientos de la filosofía más sobresalientes y también problemáticos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su importancia está definida principalmente porque ella ha hecho frente a las posturas escépticas y llenas de relativismo que se venían practicando cada vez y con mayor ímpetu a finales del siglo XIX. Así, la fenomenología de Husserl pretende varias cosas a la vez. Por un lado, huir por completo del escepticismo, por el otro y quizá más ambicioso, mostrarse en franca oposición al objetivismo, al positivismo y en mayor medida al psicologismo como a todo ámbito del saber carente de sujeto. Con esto, habrá que decir entonces que Husserl y su fenomenología buscan un rigor y un compromiso lo suficientemente sólido del conocimiento, postura que es una pujante y extraordinaria herencia de su sólida formación matemática. La siempre intensa preocupación por la mencionada solidez del conocer, como es bien sabido, se encuentra plasmada en la agenda personal de Husserl, en la cual, el filósofo moravo expresa lo siguiente:

Mencionaré en primer lugar la tarea en general que tengo que resolver para mí mismo, si pretendo llamarme filósofo. Me refiero a una crítica de la razón. Una crítica de la razón lógica, y de la razón práctica, y de la razón estimativa. Sin dilucidar, en rasgos generales, el sentido, la esencia, los métodos. Los puntos de vista capitales de una crítica de la razón; sin haber pensado, esbozado, averiguado y demostrado un bosquejo general de ella, yo en verdad no puedo vivir sinceramente. Bastante he probado los suplicios de la oscuridad, de la duda que vacila de acá para allá. Tengo que llegar a íntima firmeza. Sé que se trata de algo grande, inmenso; sé que grandes genios han fracasado en la empresa. Y, si quisiera compararme con ellos, tendría que desesperar de antemano.⁵⁹

Mediante esta anotación, no sólo se destaca la actitud rigurosa de Husserl al momento de cuestionar agudamente el conocimiento que están generando las ciencias de su época, sino también, se enfatiza la comprensión de la fenomenología misma y el carácter muy particular

⁵⁹ Husserl, Edmund. *La idea de la fenomenología*, México: FCE, 2015, p. 16.

de ese filosofar por parte de Husserl en el modo de establecer claramente los tres tipos de razón que de entrada ya pertenecen a un ámbito diferenciado, a saber, la razón lógica, la razón práctica y la razón estimativa.⁶⁰ Esta peculiar división de la razón a la manera de Kant, indica que la fenomenología de Husserl no se centra únicamente en el problema del conocimiento, sino que hay otros ámbitos fundamentales en los cuales la fenomenología debe intervenir. En otras palabras, para Husserl tanto el conocimiento, la acción y aquello que bien puede denominarse la vida emotiva o vida afectiva también son modos de acceso al conocimiento. Dicho de otro modo, toda forma de vida, todo tener conciencia se sitúa dentro de una concepción de praxis constatando con ello que toda teoría responde finalmente a una praxis y que ambas se desarrollan y toman su respectivo lugar y función en el mundo debido a que el mundo finalmente no es una representación teórica, sino que es el lugar donde tiene presencia la vida misma, donde habitamos y donde se adquiere el conocimiento natural que tiene su inicio en la experiencia.

Así entonces, el tema de la razón afectiva o podríamos decir la experiencia de la emoción nos dirige a plantear que todas las experiencias por las cuales pasamos a diario se apoyan en lo que bien podría llamarse una superficie primaria y fundamental en la vida de la conciencia. Quizá, de todas esas experiencias afectivas que vivimos, las emociones sean, por un lado, aquellas que manifiestan gran parte de cómo nos relacionamos con el mundo y por el otro, un sendero en el cual la subjetividad encuentra una manera de expresarse.

Ahora bien, el hecho de que Husserl esté planteando una razón afectiva, también nos lleva a pensar que la experiencia del conocimiento no es la única y tampoco la más frecuente como se ha venido pensando comúnmente. Si bien es cierto que el tema de la afectividad ha tenido ya un lugar en la historia del pensamiento occidental en diferentes etapas pareciera ser que la emoción y su descripción rehúye en cierto sentido al ejercicio filosófico debido a que pocas experiencias dicen tanto sobre nosotros mismos al mismo tiempo que resultan tan

⁶⁰ Ahora bien, esta división que Husserl lleva a cabo sobre la razón y que en realidad contiene una fuerte reminiscencia con la obra capital de Kant no parece ser una simple coincidencia si se toma en cuenta que Husserl impartió en Gotinga desde el verano de 1902 a 1906 seis cursos en los que se sabe discutió diversos aspectos de la filosofía de Kant. Más aún, un alumno de Husserl en Gotinga, Arnold Metzger, escribía en su trabajo titulado *Investigaciones sobre la diferencia de la fenomenología y el Kantismo* puntos de coincidencia con el trabajo realizado por Husserl en las *Investigaciones Lógicas*.

difíciles de definir como lo son nuestras emociones.⁶¹ Sin embargo, Husserl ha tomado con ahínco esta dificultad que se presenta en el pensamiento filosófico contemporáneo- quizá de igual modo como tomó sobre sus hombros el problema del tiempo- mediante una serie de conceptos relacionados con la afectividad. Esto es, Husserl plantea el problema del fenómeno de la afectividad fragmentándolo, desentrañándolo en sus respectivos escorzos para luego mostrar ante la mirada natural el funcionamiento complejo del fenómeno de la afección. Para ello, Husserl que respeta siempre su elaborado estilo filosófico propone pensar la afectividad como un fenómeno que se estructura a través de categorías por medio de las cuales el tema puede ampliamente explicado.⁶²

Sin embargo, Husserl no parece proporcionar de manera directa lo que cotidianamente se entiende por afectividad. Lo que sí resulta una constante es que en el ámbito de la afectividad Husserl pone especial énfasis en la participación de esa temporalidad que es el presente vivo, pero nada tiene que ver esto con un empleo sentimental de lo que llamamos o entendemos por afectividad. Este ocultamiento que a su vez es apertura servirá a manera de advertencia para recorrer con cierta precaución los territorios de la afectividad desde el pensamiento de Husserl. Desde Husserl la afectividad puede ser establecida como:

*aquella fuerza o intensidad que excita al yo en el sentido de establecer una coincidencia entre aquellas impresiones y no sólo estas, sino también, entre aquellas vivencias que constantemente ingresan a la corriente de la conciencia, incluso también, las que se hallan sepultadas, dormidas o desatendidas en el pasado.*⁶³

Así se tiene que la afección impacta directamente sobre el yo a partir de un objeto que tanto explícita como implícitamente es para el yo algo en tanto que se destaca de manera

⁶¹ Ignacio Quepons Ramírez, “Describir las emociones: Elementos para una teoría mínima de la vida afectiva” en *Reflexiones sobre el hombre y la cultura 2016*, coord. Rubén Sánchez Muñoz. México: Voces de la Tierra, 2016, pp,55-69.

⁶² Antes de continuar, se debe decir que el tema de la afección pertenece al volumen XI⁶² Husserliana a manera de un capítulo dentro de la sección correspondiente a la Asociación que constituye a su vez el fenómeno originario de la síntesis pasiva siendo así la afectividad lo que bien podría llamarse un subfenómeno o fenómeno secundario de la Asociación. El volumen XI de Husserliana lleva el siguiente título: *Analizen sur passiven Synthesis. Aus Vorlesung-und Forschungsmanuskripten, 1918-1926. [Análisis de síntesis pasiva. De las lecciones y manuscritos de investigación, 1918-1826.] Editado por Margot Fleischer: La Haya, Países Bajos: Martinus Nijhoff, 1966.* Para intereses de este trabajo de investigación no ahondaremos en el tema de la asociación, sino que se hablará del fenómeno de la afectividad.

⁶³ Emilio Garbarino, *El fenómeno de la Afectividad en Husserl*, Páginas de Filosofía 2004.

irreflexiva o sensible, que puede ser más o menos intensa y que puede aparecer como algo que excita (*Reiz*), algo que puede marcar una inclinación (*Zug*) y un algo que trae consigo la posibilidad de volverse (*Zuwendung*). Todo esto siempre en un campo originario como lo es el ahora que siempre está lleno de impresiones que se mantienen en invariable flujo.

Por su parte, el presente viviente que nos afecta se da originariamente en la pasividad lo cual permite que el yo se encuentre con la suma total de los objetos y con el mundo generando esto una relación indirecta del tema de la afección. Esto significa que en Husserl no aparece como tal el problema de los sentimientos, no se habla de las emociones y las pasiones como sí lo hace Descartes en su tratado *Las Pasiones del Alma*, sino que a Husserl lo que le interesa es poner de manifiesto la estructura fenomenológica de la conciencia afectiva que surge y se desarrolla a partir de finas relaciones entre la sensibilidad pasiva y el yo.

En otras palabras, el tema de la afectividad es para Husserl aquella descripción fenomenológica del funcionamiento del excitarse, de la inclinación y el volverse del yo hacia un aún no objeto pues este aparece como pura tendencia, como mera atracción que surge a partir de aquellos datos sensibles que ejercen fuerza sobre él. Esta tendencia o atracción que ejercen una determinada fuerza sobre el yo posee una intensidad y una insistencia que perturba el complejo mundo de la conciencia. Ahora bien, ¿de qué manera interviene la afectividad respecto a la formación de sentido de los objetos? ¿Se puede establecer de algún modo los alcances o límites de la afectividad en el yo? Para intentar responder a estas cuestiones puede resultar esclarecedor tomar el ejemplo de la escucha de una melodía.⁶⁴ Pero para ello también se debe preguntar ¿cómo es que nos afecta escuchar una melodía?

Lo primero que habrá que decir es que es posible escuchar una melodía con plena atención o no. Cuando presto toda mi atención a la sucesión de sonidos de repente aparece una nota que nos hace cambiar de actitud. Pues bien, para Husserl esa repentina aparición de

⁶⁴ Es necesario aclarar que Husserl nunca realizó lo que bien podría llamarse una fenomenología de la música, sin embargo, muchos de sus ejemplos son tomados del fenómeno musical. Al concepto que más hace referencia Husserl en sus diferentes obras es al de melodía. Por otro lado, Husserl en sus textos no hace referencia a conceptos como el de armonía, contrapunto o forma musical con lo cual se deja ver una ausencia de referencias directas de la música como arte. Lo que a nuestro entender se puede apreciar es que Husserl encuentra en la música una posibilidad eficaz de explicar las áreas más complejas y vitales de la fenomenología.

una nota o, mejor dicho, esa individualidad que aparece en la sucesión no podría afectarnos por sí misma si no hubiésemos escuchado la sucesión anterior; esa individualidad se destaca en toda la melodía y se vuelve un evento importante en la percepción de esa melodía porque irradia hacia atrás en las retenciones y esa nota aparece como ese sonido que ha llamado la atención, que ha despertado un claro interés y que se ha destacado particularmente de la sucesión de sonidos. Y es por medio de esta afección del sonido particular inmerso en la sucesión que se presta atención a la melodía completa y esa particularidad estará viva de forma conceptual.

Del ejemplo arriba mencionado inferimos lo siguiente. Aquello que se está poniendo en juego no sólo es la afección, sino también, la relación entre el todo y las partes, es decir, el modo en cómo se genera un enlace afectivo entre esa afección particular presente y el todo en el que aparecen las partes de este. De esta manera lo que ha motivado un cambio en la escucha atenta y que de otra forma hubiese pasado desapercibido en esa línea melódica es ese sonido individual con su particularidad afectiva provocó en nosotros no sólo nuestra atención, sino además la conexión con el todo. Mediante el ejemplo antes mencionado, podemos decir que la afectividad es aquello que se destaca y sucede dentro de una serie de eventos que están siempre relacionados. Esto que se destaca ejerce sobre el yo una especie de atracción que llega a ser afección real.

De este modo parece ser determinante la relación que se genera y se mantiene entre la afectividad y el destacarse lo que nos sitúa en el campo de la intencionalidad. Así entonces, destacarse en su conexión con la afectividad necesariamente debe tener su por qué lo cual hace pensar que la afectividad siempre tiende hacia un objeto como un despertar, hacia la captación misma de algo, hacia una toma de conocimiento. Todo aquello que nos afecta cabe mencionar que se gesta en las impresiones que finalmente son siempre reunidas mediante asociaciones que la conciencia entrelaza en un flujo constante. Ahora bien, ¿es realmente necesario que una afección se objetive o simplemente objetivar esta afección es una necesidad de la razón? Si algo podemos establecer sobre este cuestionamiento es que si bien objetivar una afección resulta sin duda alguna deseable para la razón quizá en la experiencia afectiva no sea algo solicitado. Esto debido a que aquello que nos afecta es una mera

intensidad, una fuerza con la que ese algo que se nos da se presenta en el mundo de la conciencia.

Toda afección por el simple hecho de afectarnos con cierta fuerza e intensidad nos pone en el ámbito de su descubrir su constitución en la unidad del objeto. Dicho en otras palabras, la afección es la primera instancia en el constituirse de una objetividad en la cual el yo se muestra afectado por algo que no lo conduce primeramente a tomar conciencia de ella.

La afectividad es así una posibilidad de despertar aquello que permanece en el reino de lo no viviente (*unlebendigen*) pero que es a su vez despertable (*erweckbares*). De ahí que la afectividad pertenezca a la fenomenología de la asociación en tanto posibilidad de hacer múltiples conexiones con las impresiones que se van dando siempre en un presente y en sucesión continua.⁶⁵

La afección por tanto se extiende sobre los objetos y marcha en unión. Esa vivencia afectiva y real es una gran apertura al mundo de la vida en donde aquello que nos afecta toma sentido. Todo tipo de afecciones están presentes en nuestro vivir diario y eso se hace evidente cuando algo se destaca y por tanto despierta nuestro interés.

§ 8. Cuerpo y música

Todo aquello que nos afecta, todo por lo que sentimos un interés sincero, nos conduce al mismo tiempo a pensar en que esa afección no sólo podemos pensarla de manera cognoscitiva, sino que tal afección nos obliga a reflexionar sobre ella de manera cognoscitiva-afectiva. En otras palabras, la relación mente y cuerpo como se verá más adelante, son elementos centrales en las determinaciones esenciales, o, mejor dicho, es el núcleo de la subjetividad.

Ya en lo anterior parece estar contenido aquello que Husserl establece en la expresión yo tengo un cuerpo. Mostremos a continuación algunas consecuencias de ello. En el pensamiento del filósofo moravo el yo, es decir, sujeto, subjetividad, se encuentra como ese

⁶⁵ Emilio Garbarino, *El fenómeno de la Afectividad en Husserl*, Páginas de Filosofía 2004.

sujeto que lleva a cabo en la vida cotidiana meras acciones subjetivas, es decir, como el sujeto que tiene la experiencia de hablar, de pensar, de leer, de sentir, de escuchar y de tantas otras experiencias. Ahora bien, no sólo se localiza el yo en este cuerpo, sino todavía más. Es por medio de este cuerpo que el yo puede expresarse, y así entrar en un constante contacto con el mundo, sin embargo, también debe tenerse en cuenta que el cuerpo a su vez participa en el mundo físico como un objeto más.

Quizá no resulte exagerado decir en este sentido que el cuerpo no se diferencie de aquella mesa o de cualquier objeto que se nos presente. Sin embargo, el cuerpo tiene una característica que lo eleva de la categoría de ser un simple objeto en el mundo físico como se mencionó anteriormente. Nos referimos a la animación que el alma lleva a cabo en el cuerpo convirtiéndolo así en el órgano de expresión del alma que en general lleva a cabo todas las funciones anímicas que podemos reconocer en él. Debido a esto, el alma necesariamente demanda del cuerpo para poder tener un mundo. Si falta el alma entonces tenemos resultados graves, pues tendríamos materia muerta, una cosa que ya no tiene en sí nada del hombre-yo⁶⁶ meramente material y sólo por medio de esta unificación concreta entre el yo y el cuerpo físico son posibles todos los fenómenos que percibimos en nuestra vida, es decir, todo ser físico-objetivo es condición de posibilidad para toda percepción.

Si llevamos un poco más allá lo antes mencionado, podríamos decir también que no podríamos aprehender ese mundo físico que tenemos ahí delante si nosotros no tuviésemos ese peculiar carácter físico-objetivo, cualidad que sólo es posible por el cuerpo que tenemos y en el cual estamos localizados. De lo anterior podemos formular la siguiente idea: el cuerpo es el órgano del alma, o sea, nuestro cuerpo es aquel órgano que opera en cada una de las experiencias que vivimos a diario; el cuerpo es aquel medio donde todas las percepciones sensibles son posibles.

El cuerpo es, ante todo, el MEDIO DE TODA PERCEPCIÓN; es el ÓRGANO DE LA PERCEPCIÓN; concurre NECESARIAMENTE en toda percepción. En el ver, el ojo está dirigido a lo visto y pasa corriendo sobre las esquinas, las superficies, etc. Al palpar, la mano

⁶⁶ Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro II México: FCE, §21, p. 129.

se desliza sobre los objetos. Moviéndome, acerco el oído para escuchar. La aprehensión perceptiva presupone contenidos de sensación que desempeñan su necesario papel para la constitución de los esquemas y por ende de las apariciones de las cosas reales mismas.⁶⁷

Mediante la cita anterior, podemos visualizar que para Husserl el involucramiento del cuerpo con aquello que percibimos y sentimos no es una mera coincidencia, sino una relación directa que expresa que en todo momento de nuestra vida siempre estamos experimentando determinadas situaciones, sentimientos o emociones que tienen un reflejo directo e instantáneo en el cuerpo. Ante esto, será correcto decir entonces que las emociones las vivimos directamente en el cuerpo. En este sentido, Séneca ya había notado con gran agudeza la relación que existía entre la ira y la contracción del propio rostro mostrando la manera en cómo las emociones se manifestaban de inmediato en el cuerpo. Las emociones a las que estamos expuestos y que como sujetos experimentamos en nuestra vida diaria no son meras percepciones, sino formas de responder corporalmente a eso que percibo, maneras de actuar ante aquello que nos afecta o que nos conmueve.

La música en este sentido guarda una relación o, mejor dicho, un cierto paralelismo entre sus elementos estructurales y constitutivos y la manera en cómo los sujetos experimentamos con el cuerpo dichos elementos. Nos referimos a que el ritmo está relacionado con la parte corporal del sujeto, la melodía por su parte parece tener un impacto mayor en la esfera afectiva del sujeto y la armonía, el otro gran elemento constitutivo de la música se relaciona con la vida intelectual del sujeto dando como resultado que la música sea una actividad holística, pues toca y desarrolla tres ejes fundamentales de la subjetividad como lo son la esfera de la sensibilidad, el ámbito de lo afectivo y lo intelectual.

Cuando escuchamos música, casi siempre hay más de una respuesta corporal que es una evidencia de aquello que nos afecta. Escuchar una melodía por lo regular desencadena el acto de llevar con la mano, o con el pie o en algunos casos con el chasquido de los dedos el pulso de la propia canción. También la música puede desencadenar respuestas rítmicas en el cuerpo tan poderosas que al escuchar una canción las personas pueden dejar su asiento y

⁶⁷ Ibid., §18, p.88

ponerse a bailar. Esto debido a que el ritmo no sólo constituye un elemento primordial de la música, si no también, constituye un acontecimiento plenamente natural de la vida subjetiva.

Cuando las personas mueven cualquier parte de su cuerpo como respuesta al ritmo musical que perciben, habrá que decir que no sólo se están dejando llevar por el propio ritmo musical, sino que, aparece una relación entre su mundo interior y su entorno próximo, permitiéndole al cuerpo y a la conciencia estar en constante interacción recíproca, logrando una liberación y descarga de sentimientos a través del movimiento y de gestos corporales que finalmente permite experimentar un goce físico y emocional.⁶⁸

Del ritmo tenemos vivencias corporales en todo momento. Cuando caminamos de manera tranquila por un parque nuestro caminar posee un ritmo regular, balanceado y sin ningún tipo de desequilibrio. Cuando respiramos para poder ingresar oxígeno y así poder mantener la vida, lo hacemos siempre de manera regular. Cada una de las inhalaciones y exhalaciones guardan un ritmo, una secuencia, un orden. Nuestro corazón también es muestra de ello; late a intervalos de tiempo precisos, tanto en un estado de reposo como en un acondicionamiento físico nuestro corazón tiene un ritmo.⁶⁹ El ritmo es parte integrante de la vida humana; es a la vez espiritual y material, vital y formal.

Ahora bien, ¿cuál es la respuesta corporal cuando escuchamos una melodía? A diferencia de la respuesta corporal que tenemos con el ritmo, la primera experiencia generalmente que tenemos cuando escuchamos una melodía es cantar eso que escuchamos. Cantar no es simplemente emitir una serie de sonidos por medio de las cuerdas vocales, es poner en marcha la participación del cuerpo. Para que la voz aparezca se necesita del aire, es decir, para poder emitir sonidos mediante la voz resulta indispensable respirar lo que de entrada

⁶⁸ Ileana Mosquera. *Influencia de la música en las emociones*. Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes, I (2), 34-38, 2013

⁶⁹ La palabra ritmo viene del griego *rhuthmus*, cuya raíz es *rheó* (yo corro) lo que hace pensar que dicha palabra hace referencia al movimiento. En realidad, importa poco que este movimiento haya sido atribuido también a las olas del mar, a los ríos o incluso al fluir de una conversación ya que para los griegos el ritmo estaba ligado a la poesía. Sin embargo, en el momento en que el sujeto ha tomado conciencia del movimiento y ha intentado llevar a cabo su estricta medición, ha recurrido a otros elementos entre los que destacan el número, la duración y la intensidad. Edgar Willems. *El ritmo musical*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1993, p.24

significa un involucramiento total del cuerpo. Respirar además de ser una función vital, es la condición de posibilidad para que la voz tanto hablada como cantada aparezca.

La música debe recordarse que no sólo es producida por los instrumentos musicales de diversa índole, sino que también se puede generar sonidos musicales por medio de las cuerdas vocales, y de acuerdo con la intención con que se cante se puede lograr diferentes estados de ánimo. En este sentido, el cantar ha sido el instrumento musical más antiguo con el cual el sujeto desde siempre ha establecido la expresión de muchas emociones. Por ejemplo, cuando una persona se siente feliz, su modo de cantar se corresponde con una serie de gestos faciales que entran en relación con aquella felicidad que desea expresar; incluso la voz aparece en un rango de intensidad sonora mayor que cuando hablamos. Por el contrario, si esa persona se siente triste, entonces su voz será diferente; su voz pierde intensidad, se atenúa, las expresiones faciales son ahora totalmente diferentes; el llanto incluso puede aparecer como evidencia de aquella tristeza y hacer que la voz no pueda seguir su propósito.

Si bien es cierto que la voz es considerada como el instrumento originario del sujeto, también es cierto que todos los instrumentos musicales y su posterior desarrollo técnico han estado en estrecha relación con el cuerpo. Sobre los instrumentos musicales habrá que decir primeramente que es ante todo una invención del hombre que pone de manifiesto su potencial creador. Ahora bien, como la música está por lo general asociada a la naturaleza espiritual del hombre, los aspectos corporales son cruciales para que esta puede aparecer por lo que el cuerpo guarda una relación estrecha con la música. El cuerpo en este sentido es el responsable de materializar y transformar en sonidos todo el pensamiento y las emociones del compositor con lo cual se establece que aquel o aquellos que interpretan un instrumento no sólo ponen en juego su propia inteligencia y sensibilidad, sino que, principalmente están poniendo en juego su propio cuerpo, generando así una correlación entre corporeidad e instrumento. El cuerpo es además de esto, un elemento de suma importancia en el fenómeno musical porque posibilita el acceso a la acción musical.

Al respecto observamos algo más. El tema de los instrumentos musicales no sólo nos hace en su relación estrecha con el cuerpo, también nos lleva a pensar sobre la manera en que el fenómeno de la música necesariamente pone en juego el ámbito táctil de aquel que lo

interpreta. Gracias al tacto suave, se establecen las primeras relaciones entre aquel que desea tocar su propio instrumento. En este sentido, el ámbito táctil no viene a cubrir sólo un aspecto estético o sensible, sino plenamente cognitivo.

El tacto permite al músico recibir y comprender las reacciones del instrumento (con independencia de lo que le comunica el oído. Mediante el tacto (sea de los dedos o de los labios) se puede sentir y comprender la resistencia de la tecla o de la cuerda, la vibración del violín o de la boquilla.⁷⁰

De esto se pueden distinguir dos aspectos del ámbito táctil respecto a los instrumentos musicales. Por una parte, debe entenderse que se toca y por ello se siente la materialidad de cada instrumento y por el otro lado, se palpa el sistema mecánico del instrumento. En este sentido, el tacto forma parte tanto de un tacto técnico que se mezcla con aquel tacto sensorial.⁷¹

Con lo arriba mencionado, podemos establecer que nuestra condición humana de seres con un cuerpo está fuertemente relacionada con el fenómeno de la música. La percepción de una melodía o de un ritmo se extiende sobre hábitos motrices y esquemas corporales del intérprete que no dependen plenamente de una racionalidad. En este sentido, la corporeidad juega una posición fundamental en la producción de emociones y en la práctica musical. La música requiere de instrumentos musicales y de un intérprete para que ella pueda aparecer. Por ello, el intérprete cuando toca su instrumento, en realidad lo que está poniendo primeramente en marcha es el trabajo de su cuerpo, mejor dicho, de todo su cuerpo con lo que se establece que una especie de inseparabilidad entre dos cuerpos: el del instrumento y el del instrumentista.

§ 9. La música como fenómeno de la afectividad

El concepto de afección en la historia del pensamiento filosófico está enmarcado por una serie de complicaciones cuando se habla de él. Su empleo en el discurso filosófico posee dos

⁷⁰ Bernard Sève. *El instrumento musical*. Barcelona: Acantilado, 2018.

⁷¹ Es importante mencionar que existen algunos instrumentos musicales que suenan sin el empleo de un contacto físico. Los instrumentos a los que nos referimos son el theremín y el BioMouse o sensor gestual. Para una explicación más detallada sobre estos instrumentos proponemos consultar el texto antes citado.

caminos generalmente aceptados. El primero de ellos hace referencia a la designación de una afección inferior y a una pura sensación; en segundo lugar, obedece a la expresión de una emoción intencional. Pese a esto, se puede establecer un punto de coincidencia o, mejor dicho, de unificación, a saber, cuando el concepto de la afección se entiende como algo intencional que siempre se encuentra cercano a la sensibilidad.⁷²

La afección ligada a la sensibilidad es un concepto que se ve involucrado con el de emoción y este a su vez con el de pasión estableciendo una relación de intensidades entre ellos. Para intentar aclarar esto mostramos la siguiente relación. Las emociones por lo general se consideran más fuertes que aquello que se siente y que las pasiones son más fuertes que las anteriores. Esta serie de conexiones sutiles entre conceptos nos permite intuir que la afección produce en la vivencia subjetiva una especie de agitación. El fenómeno de la música es un fenómeno *sui generis*. A lo largo de la historia tanto compositores e intérpretes de muy diferentes culturas, incluso los filósofos y especialistas en estética han estado siempre en acuerdo en que la música posee una influencia emocional en la vida del hombre. Junto al tema de las emociones en la música también se ha hecho hincapié en su significado y en el problema de si ese significado se comunica de algún modo tanto a los que toman parte en ella y a quienes la escuchan. Así que el tema de las emociones que despierta la música como el asunto muy problemático de su significado eso sí lo podemos dar por sentado.

Desde Platón hasta los estudios más recientes sobre la música, casi todos han afirmado de una u otra manera que la música tiene la capacidad de suscitar respuestas emocionales muy intensas en aquellos quienes la escuchan. En el *Timeo* por ejemplo, se nos da cuenta de la importancia que tiene la música en la vida humana y de la manera en cómo nos afecta. *Critias*- uno de los tres políticos ilustres que intervienen en este diálogo-recuerda una historia que su bisabuelo vivió cuando era niño. *Critias*-su bisabuelo homónimo- asistió a un concurso donde se entonaban poemas que había escrito el legislador Solón (21b). El concurso que tuvo lugar en las festividades en honor a Dionisio formaba parte de la llamada iniciación de los jóvenes que intentaban ser parte de su grupo familiar. Así entonces, por medio de la palabra cantada y no sólo hablada Solón pone de manifiesto su autoridad y sus

⁷² José Ferrater, *Diccionario de Filosofía* Barcelona: Ariel Editorial, 2004, Tomo A-D.

ideas nunca pasarán desapercibidas sino, todo lo contrario, se quedarán plasmadas para siempre en las almas jóvenes.

Otro ejemplo de la fuerza afectiva de la música lo encontramos en la *República*. Ahí se pone de manifiesto que la música es peligrosa para los griegos porque tiene el poder de moldear el alma para el bien o para mal, es decir, para hacerla ordenada o desordenada teniendo serias consecuencias en establecer la mejor forma de gobierno.⁷³

Un poco más tarde aparece en la historia del pensamiento filosófico aparecerán dos proyectos importantes sobre la música. Nos referimos a Boecio en el Occidente latino con su obra *Sobre el Fundamento de la música* que se inserta en lo que podríamos llamar la Antigüedad tardía y la Edad Media en lo que se refiere a una transmisión de antiguas teorías musicales y a Descartes con su *Compendium Musicae*, una obra de juventud, pero con importantes alcances dentro del ámbito musical y filosófico. Ahora bien, el estudio de la música que Boecio desarrolla se enmarca fundamentalmente en el ámbito del saber científico y filosófico. Sin embargo, para él dicho estudio de la música no es un fin en sí mismo, sino, un medio para obtener el propio conocimiento.⁷⁴

Por su parte el filósofo francés que inaugura la Modernidad del pensamiento filosófico René Descartes en su obra de juventud *Compendio de Música*⁷⁵ no sólo emitirá su juicio sobre la música desde una perspectiva plenamente racionalista, sino que hablará del

⁷³ Este pasaje de *Critias* nos recuerda de manera muy puntual al último libro de la *Política* de Aristóteles que en cierta manera habla también sobre aquello que es considerado una buena educación musical que traerá como consecuencia buenos ciudadanos y que además mediante la obtención de esa educación serán seres humanos libres.

⁷⁴ El tema de la música en Boecio está en estrecha relación con el mundo pitagórico, es decir, la música permite abrir un sendero hacia el número y, por lo tanto, a través de este se puede llegar a la esencia de las cosas. Si pensamos la música en estos términos, es decir, de acuerdo con el credo pitagórico, la música opera con sonidos que son el resultado en última instancia de un golpe o choque, o sea, de un movimiento dando por sentado que los sonidos son por tanto cantidades que se pueden relacionar entre sí según una *ratio*, un logos.

⁷⁵ El texto del filósofo francés al que nos referimos es el *Compendium Musicae* escrito en 1618 cuando Descartes tenía tan sólo 22 años. Es importante mencionar que es si bien es una obra de rotunda juventud, existe en ella un rasgo de ansiosa notoriedad. El texto está dedicado al matemático Isaac Beckmann y fue publicado después de su muerte en 1650. Esta obra consideramos que tiene dos méritos principales. El primero es la realización de un texto encaminado exclusivamente hacia sí mismo que aborda una serie de temas fundamentales de la teoría musical como lo son el sonido musical, las consonancias y las disonancias, sobre la manera de componer y también sobre los modos musicales. El segundo aspecto parece ser más importante todavía. Este trabajo de juventud es la gran Obertura de su obra *Las Pasiones del Alma* escrita en 1644, un auténtico tratado fruto de toda su filosofía.

fenómeno musical en tanto fenómeno del sonido debido a su duración y tiempo y, llevará la discusión hasta llegar a la música como aquel fenómeno que tiene la fuerza de afectar al individuo y al mismo tiempo de conmover. La música, por tanto, tiene como objetivo agrandar y deleitar, pero, además producir las más variadas pasiones. Con ello, Descartes quiere poner de relieve que la música tiene una capacidad especial de poner en pie las pasiones fundamentales de la subjetividad.

*Su finalidad es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas. Ahora bien, las cantilenas pueden ser tristes o alegres, y no debe extrañarnos que suceda algo tan opuesto, pues los poetas elegiacos y los autores trágicos agradan más en tanto excitan en nosotros una mayor aflicción.*⁷⁶

Mediante estos tres ejemplos, nos damos cuenta de que las referencias afectivas abundan en la historia del pensamiento filosófico y corresponden a distintos escenarios. Se ha mencionado a Platón, Boecio y Descartes a modo de introducción en el ámbito de las relaciones musicales-afectivas, sin embargo, no debe olvidarse que las teorías sobre las emociones han recorrido un sendero bastante amplio. Sin embargo, se tendrá que decir al respecto que el tema de las emociones ha tenido un relativo olvido dentro de las discusiones filosóficas, esto quizá, debido al gran auge de otras áreas de la filosofía como la política. En este sentido y dando un salto a la filosofía contemporánea, también se olvida muy frecuentemente la mediación de Franz Brentano en el ámbito de las emociones, particularmente en su idea de interpretar las emociones como verdaderas formas de cognición debido a que poseen un carácter de referencia consciente a objetos de la experiencia.

Es necesario señalar que actualmente estamos ante una revalorización de la vida emotiva que pareciera que la filosofía había marginado por cierto tiempo de sus intereses. El nuevo evento o, como llaman algunos investigadores a este asunto de la vida emotiva (*Affective Turn*) al que asistimos en las últimas décadas es en realidad una revalorización de la realidad humana que la fenomenología con su método descriptivo y su gran interés por la experiencia subjetiva ha retomado con mucha fuerza. En este sentido, las investigaciones del

⁷⁶ René Descartes, *Compendio de Música*. (Madrid: Tecnos, 2001), p 55

filósofo Moritz Geiger⁷⁷ son prueba del interés que ha despertado la vida emotiva en el pensamiento filosófico.

Ahora bien, para nombrar aquello que nos afecta se requiere un lenguaje de lo sentido, es decir, nombrar por medio del lenguaje aquello que es sentido y que designa tal afecto y con ello arrojar luces sobre la aparente opacidad que subsiste entre la ocasión del afecto (afectividad concreta), el afecto mismo y sus implicaciones.⁷⁸

¿Cómo es que escuchar música puede despertar emociones? ¿acaso las emociones se dirigen hacia ciertos objetos? ¿Es una aseveración equívoca decir que cuando escuchamos música nos afecta en cierto modo? ¿El lenguaje musical es el mejor lenguaje para expresar e intensificar aquello que podemos sentir? De algún modo se atisba que la experiencia de escuchar música o, mejor dicho, escuchar cualquier música resulta siempre difícil de definir. En este sentido, existe una complejidad de la experiencia emotiva inmersa en la música que reposa sobre la diversidad de vivencias que intervienen en la naturaleza de su unidad y que sólo adquiere sentido en tanto que podemos escucharlo individualmente. Preguntarse por ese sentido afectivo de la música necesariamente es preguntarse también por aquello que somos. Por ello, plantear la pregunta de las emociones que se despiertan en cada uno de nosotros al momento de escuchar una música no se trata sólo de la pregunta por el sentido de un estado de cosas, sino por el horizonte de su aparición individual en la vida afectiva y las circunstancias que en cada caso son nuestras.⁷⁹

⁷⁷ Moritz Geiger (1880-1937) fue un colaborador de Edmund Husserl y coeditor del conocido *Jarbuch für philosophie und phänomenologische forschung* del cual Husserl era el responsable. Lo más notable de Geiger aparte de su renombre como profesor extraordinario en Munich (1915-1923) y en Göttingen (1923-1933) fue la aplicación del método fenomenológico en otras áreas de estudio. Entre estos ámbitos del saber se encuentran la psicología, la estética y la teoría de los objetos. Geiger por otro lado examinó lo que bien puede llamarse los límites del método fenomenológico el cual, por cierto, consideró ineficaz en el terreno de las matemáticas. El pensamiento de Geiger habrá que decir que ha sido poco explorado, sin embargo, representa una de las vías fenomenológicas más importantes en lo que respecta al ámbito de la estética. En ella, Geiger se ocupa de la descripción del fenómeno del goce estético el cual se caracteriza principalmente por una marcada e intensa concentración en el objeto. Entre los aportes más significativos de Geiger se encuentra el artículo titulado *La conciencia de los sentimientos "Das Bewusstsein von Gefühlen"* y es considerado como uno de los estudios más contundentes sobre lo que bien puede llamarse fenomenología de las emociones.

⁷⁸ Gabriel Montes Sosa *Aproximaciones a la vivencia de la afectividad*. Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación. México: BUAP 2017.

⁷⁹ Ignacio Quepons. *Describir las emociones: Elementos para una teoría mínima de la vida afectiva*. Rubén Sánchez Muñoz, coord., *Reflexiones sobre el hombre y la cultura* México: Voces de la Tierra, 2016.

Esta dificultad no se da sólo en el nivel del pensamiento filosófico, sino también, en el contexto particular de la música. Una gran mayoría de tratados tanto de composición como de interpretación instrumental insisten en que la música es entre las artes, la mejor para poder comunicar las emociones. Esta característica afectiva de la música se ha intentado demostrar por medio de los signos de expresión propios de la música plasmados en la partitura. Sin embargo, este estudio tampoco ha podido esclarecer el tema de las emociones en la música.

Una de las primeras dificultades al hablar de la música y su poder de afectar es que no se cuenta con algo así como una teoría general de las emociones que pudiera servir como base o punto de partida para generar un conocimiento preciso de esos estímulos que posee la música. Entre tanto, también es necesario aclarar que como la música fluye a través de un tiempo histórico, tanto oyentes como estudiosos de la temática no han podido describir con precisión el proceso musical mismo que provoca con tanta singularidad la respuesta afectiva en el sujeto. En tal caso, una respuesta no definitiva pero que puede dar una solución parcial a este cuestionamiento es la observación de aquellos elementos musicales empleados en la obra musical que están plenamente relacionados en la organización musical y que son por así decirlo constantes. Entre aquellos elementos que son una constante y que en cierto modo aparecen como los más importantes en cualquier obra musical son el tempo, la instrumentación, la textura y las dinámicas. A través de estos elementos inmersos en cualquier música pueden funcionar como ciertos datos de la vida de la conciencia por parte de los compositores ⁸⁰ que sólo podemos percibirlos por medio de niveles de atención en la escucha musical, es decir, entre más conscientes somos de aquello que acontece en una pieza, más oportunidad tendremos de que la pieza nos afecte, nos conmueva.

Este problema del nivel de atención que desarrollamos en la experiencia de escuchar música corresponde a algo así como lo que Geiger llamó niveles de atención a nuestras

⁸⁰ Existen otros problemas relacionados con la música y su poder afectivo. Entre ellos se localizan el exigente intento de poder establecer con claridad los límites de la emoción sentida y la disposición anímica de aquel que percibe la música. Otro aspecto problemático es la falta de distinción entre el carácter temporal y evanescente de la emoción y la supuesta estabilidad del estado de ánimo. En último lugar mencionamos otro gran problema al respecto. La diferenciación y distinción entre las emociones sentidas por el compositor, por el intérprete, el oyente especializado, el oyente lego y hasta el crítico musical. Todos estos problemas de la recepción de la afectividad no serán expuestos en nuestro trabajo de investigación. Lo que nos interesa mostrar es la capacidad que tiene la música de afectarnos desde la perspectiva fenomenológica.

vivencias. A continuación, se ilustrará estos niveles de atención en relación con la experiencia de escuchar música y de algún modo clarificar según este esquema cómo es que la música nos afecta. Los niveles que establece Geiger son tres. El primero es el nivel de la atención pura, en segundo lugar, la atención que se dirige a la cualidad y finalmente la atención que analiza.

Cuando hablamos de atención pura en realidad nos encontramos en el ámbito de lo simple emparentado muy cercanamente con lo que Husserl llama mera afección. Se trata de aquellas experiencias que se presentan repentinamente. Si pensamos por ejemplo cuando alguien llama a nuestra puerta para buscarnos mi atención va hacia este sonido, aunque sea sólo por un instante. Pensando este mismo ejemplo en el ámbito musical podríamos decir lo siguiente: caminando por la calle, percibo que un establecimiento tiene en sus instalaciones música a muy alto volumen. Mi atención por un momento se ve atrapada por esa música, pero nunca hago de ella una escucha completa, nunca una valoración de si es una canción conocida o desconocida, tampoco si trae algún recuerdo para mí. Simplemente me afecta y mi atención hacia ella es pasajera, nada significativa.

En el segundo nivel Geiger pone el siguiente ejemplo: Capto sin orientación especial enfáticas los colores de las cosas a las que atiendo, si estas son rojas o azules -capto si el hombre con el que hablo es gordo o chaparro, si el camina rápido o despacio.⁸¹ En la música este nivel de atención estaría muy cercano a lo que Husserl llamará surgimiento de los horizontes.⁸² Si escucho una música este nivel de atención me permitiría identificar si es una pieza de cierto género, por ejemplo si es música vocal o instrumental; si posee cierto estilo, es decir, si es jazz o es rock. Aquella música que se me está dando como determinación puedo ver ciertas cualidades que se van asociando. Ahora bien, en el primer nivel de atención, la música ocupaba un trasfondo (*Hintergrund*) o puro fondo en la experiencia de escuchar. En

⁸¹ Ignacio Quepons. *Atención y Sentimiento: Notas en torno a la discusión entre Husserl y Geiger sobre la fenomenología de la vida emotiva en Pensar la fenomenología desde dentro*, coords. Rubén Sánchez Muñoz y Eduardo González Di Piero. Xalapa, Veracruz México. Colección Biblioteca Universidad Veracruzana.

⁸² Lo que Husserl entiende por horizonte es aquel espacio donde la conciencia capta cierta regularidad de la experiencia que se va unificando por medio de la llamada síntesis pasiva. En este horizonte hay una captación de la cualidad de aquello que se me da como determinación de una objetividad que está en formación.

este segundo nivel de atención la música se va formando por medio de los contrastes asociativos en que hay una disociación de la cualidad que se percibe ya como forma sensible.

Así llegamos al tercer momento el cual es un momento plenamente analítico para Geiger y no así para Husserl. De este tercer momento sólo mencionaremos que es el momento de la atención que analiza y tiene como limitación la incapacidad de aprehender a las vivencias justo en el momento en que se suscitan.⁸³

Husserl por su parte cabe mencionar que ya había plasmado anticipadamente el problema de la intencionalidad de los temples de ánimo en sus manuscritos previos a *Investigaciones Lógicas*. Y es que, en efecto, aquello que llamamos temples de ánimo no son como tales vivencias intencionales en el sentido en que actúan los sentimientos. Lo que Husserl sí deja claro es que, en el caso de los temples de ánimo a pesar de su ausencia de referencia intencional explícita, sí tienen intencionalidad. Junto a esto, Husserl a diferencia de Geiger no necesita de estos tres momentos para poder llegar a saber cómo es que algo nos afecta. Husserl establece que cuando algo me afecta directamente también el sentimiento se vive así, directamente y sin ningún momento alguno de mediación. Cuando se está vuelto con felicidad al objeto que provoca felicidad y a través de ello se vive la felicidad, se puede sentir y constatar porque no necesitamos echar mano de ninguna reflexión posterior para poder sentirnos felices.

En este sentido, la música es el fenómeno ideal para afectarnos directamente por medio del sonido. Ella no necesita ningún tipo de mediación para poder afectarnos y conmovernos. La fuerza con que la música opera principalmente sobre las emociones subjetivas como tal es inmediata, nos afecta una vez que aparece a la conciencia. Su sonar real está a manera de despliegue sonoro, un despliegue en donde los intervalos se muestran libres en la escucha y por medio de los cuales las emociones salen a flote. La música en este sentido parece ser que es un fenómeno muy cercano a nosotros porque nos toca con su sólo sonar. Por eso no resulta extraño ni lejano decir que cuando vivenciamos una melodía, esta

⁸³ Hasta aquí nuestros ejemplos de la música en torno a la discusión entre Husserl y Geiger. El motivo de traer estas ideas de Geiger es intentar mostrar algunas ideas sobre la manera en que escuchamos el fenómeno musical.

pueda hacer que la tristeza aparezca ante nosotros. Recordemos que cada melodía dice algo y ese algo es, sin duda algo humano.

La música como fenómeno afectivo aparece como una posibilidad de orientación de nuestra vida emotiva en el mundo. Ese poder de afectarnos que la música tiene configura de algún modo la vida afectiva de la humanidad. La música vista desde tal perspectiva es la mejor posibilidad entre las artes para que los sentimientos se manifiesten de manera cognitiva.

Consideraciones finales

Abordar el fenómeno musical desde el pensamiento fenomenológico de su propio fundador, Edmund Husserl, y tener a la vista la mayor parte de sus implicaciones teóricas que tienen la pretensión de revelar la verdad y confirmar lo que las cosas son, quizá sea uno de los mayores retos que impone actualmente la filosofía contemporánea, reto que por cierto resulta bueno y deseable. La fenomenología es sin duda, un claro ejemplo de un ejercicio del bien pensar pero que se diferencia claramente del modo en que la ciencia y la experiencia ocurren aún en la constante actitud natural. La fenomenología nos invita a pensar y a dirigir nuestra total atención hacia evidencias y develamientos que son en sí mismos y por ello, la fenomenología busca alcanzar la verdad.

Es importante notar que la fenomenología como una corriente de pensamiento filosófico se inserta en la modernidad y al mismo tiempo logra escapar de tan bulliciosa época lo que ofrece la posibilidad de una revaloración de aquellas ideas que impulsaron el pensamiento filosófico en épocas pasadas. Entre tanto, también debe decirse que la fenomenología como pensamiento filosófico que busca la fundamentación plena de un conocimiento muestra un interés innegable por la percepción, noción que no debe ser una defensa entre los sujetos- que experimentan a diario una multitud de cosas en el mundo de la vida-y las cosas, porque si algo enseña la fenomenología es que las cosas siempre se nos dan en escorzos y aún así son capaces de mantener plena identidad.

Entre las manifestaciones artísticas existentes, es la música aquella que siempre debe estar presente en los asuntos fenomenológicos por la manera tan peculiar en cómo la vivimos, la experimentamos y por todos esos procesos intrincados de percepción que nos impone. En este sentido, haber investigado sobre lo que puede ser una fenomenología de la música debe cobrar importancia en la prosa filosófica porque mediante ella, se esclarecen algunos de los temas más difíciles de abordar en el ámbito de la música como lo son la temporalidad y la afectividad.

Hemos visto en el capítulo de la afectividad que la música es el arte entre las demás artes que tiene una fuerza especial de afectarnos y conmovernos. En este sentido, siempre

escuchar una música tendrá la facilidad de colorear nuestra vida, de llevarnos al éxtasis o conducirnos a la desesperación y a las lágrimas. Siempre que escuchamos música cada sujeto experimenta un poder único de afectación que se manifiesta en las más diversas emociones y sensaciones.

En lo que respecta a lo temporal, notamos que la música tiene su propio tiempo y que difiere del tiempo del mundo. Así como se piensa que estar ante una obra de arte es ya estar frente al tiempo, percibir el fenómeno de la música es de algún modo también estar frente a su propio tiempo y además no poder escapar del embrujo que su sonido causa en cada uno de los sujetos que la experimentamos.

En este sentido, quizá hablar de una fenomenología de la música cobre entonces importancia en aquella prosa filosófica que intenta describir el mundo de la vida y los fenómenos con los cuales nos enfrentamos a diario.

Así como toda teoría responde a una práctica, la fenomenología y su manera de aproximarse a la música debe empezar a ejercer su influencia en escuelas de música y conservatorios. Por medio de una fenomenología de la música se deben plantear las preguntas concernientes sobre la manera en que el sonido-sonido que emana de los instrumentos musicales- opera en la mente humana. Así que si algo debe proponer la fenomenología es desarrollar la inteligencia humana por medio de la pura percepción del sonido. Cuando escuchamos música, es decir, cuando escuchamos el sonido musical articulado, construimos edificios de conocimiento sobre nuestro oído y por tanto sobre nuestro intelecto.

Así la situación, la fenomenología de la música debe ser un área de acercamiento intelectual tanto para profesores como alumnos que quieran trabajar más profundamente sobre su práctica musical y sobre las posibilidades de percibir las sensaciones del propio cuerpo cuando se está frente a un instrumento musical. En este sentido, la fenomenología bien podría ser un sistema de ayuda que nos permita identificar por medio de la aguda percepción auditiva los eventos más importantes dentro de una pieza musical y quizá el asunto más importante: una fenomenología de la música nos pondría en ese cambio en la manera en cómo escuchamos los sonidos que producimos con ayuda del cuerpo.

Existen a nuestro parecer una clara división o maneras en que la música está caracterizada dentro de los estudios fenomenológicos. En primer lugar, tenemos la referencia más general hacia la música y en muchos de los casos sin emplear como tal su nombre en donde la música se utiliza para poder describir importantes elementos de la experiencia fenomenológica. En segundo lugar, se toma a la música como práctica artística y a su vez como parte del estudio de la experiencia estética y por último el acercamiento fenomenológico de la experiencia auditiva de un auditorio que escucha por sí mismo. Con esta división se demuestra que el fenómeno musical esta siendo abordado y analizado desde diferentes perspectivas que son al fin y al cabo una parte esencial del pensamiento fenomenológico. Si bien esta identificación de perspectivas puede resultar parcialmente satisfactoria y áspera, proporciona un claro margen sobre el cual la música está siendo abordada. Por ahora, este trabajo de investigación ha llegado a un meta que es en cierto sentido otro punto de partida.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. México: FCE, 2014.
- Adorno, Theodor. Sobre la música. Argentina. Paidós, 2008.
- Ansermet, Ernest. Escritos sobre la música. Barcelona: Idea Música, 2013.
- Descartes, René. Compendio de Música. Madrid. Tecnos, 2001.
- Didi-Huberman, George. Ante el tiempo. Argentina. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Echeverría, Bolívar. Vuelta de siglo. México, Era, 2019
- Ferrater, José. Diccionario de Filosofía. Barcelona, Ariel, 2004.
- Hersch Jeane. Tiempo y Música. Barcelona. Acantilado, 2013
- Husserl, Edmund. Investigaciones Lógicas I. Madrid. Alianza Editorial, 2015
- _____ Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo. México: FCE, 2014
- _____ Investigaciones lógicas II. Madrid, Alianza Editorial, 2013
- _____ Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero. México: FCE, 2013
- _____ La idea de la fenomenología. Barcelona: Herder, 2011
- _____ La filosofía como ciencia rigurosa. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009
- _____ Lecciones de Fenomenología de la conciencia interna del tiempo. Madrid: Trotta, 2002

- Kandinsky, Vasily. De lo espiritual en el arte. Argentina: Paidós, 2014.
- Montes Sosa, José Gabriel. Aproximaciones a la vivencia de la afectividad. Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación. Vol. 2, 2017.
- Sánchez Muñoz, Rubén, coord. Reflexiones sobre el hombre y la cultura. México, Voces de la tierra, 2016.
- Sánchez Muñoz Rubén y Eduardo González Di Piero. Pensar la Fenomenología desde dentro. Colección Biblioteca, 2017.
- San Martín, Javier. La fenomenología como teoría de una racionalidad fuerte. Madrid, UNED, 1994.
- Sève, Bernard. El instrumento musical. Barcelona, Acantilado, 2018
- Sokolowski, Robert. Introducción a la fenomenología. México, Jitanjáfora, 2012.
- Szyskowska, Malgorzata. Musical Phenomenology: Artistic Traditions and Everyday Experience. AVANT, Vol. IX, September 2018
- Toch, Ernest. Elementos constitutivos de la música. Barcelona: Idea Música, 2007
- Trías, Eugenio. La imaginación sonora. Barcelona: Círculo de Lectores, 2010
- _____ El Canto de las sirenas. Barcelona, Círculo de lectores, 2012
- Willems, Edgar. El ritmo musical. Buenos Aires, Eudeba, 1993