

Producción de cultura y percepción sonora: Merleau-Ponty y Bolívar Echeverría

Carlos Enrique Maldonado Martínez ¹

¹ Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo

Morelia, Michoacán, México

E-mail: carlosmaldonado220@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2725-8234>

Resumen: A partir de una reconstrucción de cómo Maurice Merleau-Ponty explica la percepción y su función cognitivo-social, donde la percepción produce objetos perceptuales y culturales, se examinará a detalle cómo opera la percepción sonora. Utilizando la definición de cultura de Bolívar Echeverría, se propone que la percepción sonora es fundamental para la construcción de esquemas sociales y culturales, mientras que, de forma paralela y reversible, la cultura y la sociedad condicionan el desarrollo y significación de la percepción. Las propuestas sonoras de compositores, a partir de su despliegue teórico servirán para apoyar el papel de la escucha tanto en el proceso de comunicación como en el objetivo de lo sonoro en la sociedad.

Palabras clave: Escucha, fenomenología, objeto cultural, sonoridad.

Abstract: Opening with a reconstruction of how Maurice Merleau-Ponty explains perception and its cognitive-social function, where perception produces perceptual and cultural objects, how sound perception operates will be examined in detail. By means of Bolívar Echeverría's definition of culture, it is proposed that sound perception is fundamental for the construction of social and cultural schemes, while, in a parallel and reversible way, culture and society condition the development and significance of perception. The sound works of composers, based on their theoretical deployment, will serve to support the role of both listening in the communication process and in the goal of sound in society.

Keywords: Listening, phenomenology, cultural object, sonority.

Introducción

El sustento teórico principal del presente artículo son los filósofos Maurice Merleau-Ponty, con producción filosófica durante la segunda mitad del siglo XX, dentro de la tradición fenomenológica francesa y Bolívar Echeverría, con producción filosófica a finales de ese mismo siglo y principios del XXI, dentro de la tradición marxista en Latinoamérica.

La justificación para acercarse a estos filósofos disímiles, tanto por las épocas históricas como sus tradiciones teóricas, es la manera en la que para ambos la producción cultural es abstracta y significativa. Esto quiere decir que, aunque la materia con la cual se producen objetos, en el caso de Merleau-Ponty perceptuales, y en el caso de Echeverría culturales, parte de la relación de los individuos con el mundo y sus condiciones materiales, los productos son objetos abstractos con índices explícitos en el mismo mundo material y el sentido que caracteriza a los productos tanto desde las condiciones materiales de su producción como las necesidades comunicativas que les dan forma o condicionan.

Otra razón formal para tal acercamiento es el trabajo reciente de Ian Angus, *Groundwork of phenomenological marxism*. En este libro el autor traza una línea que une la teoría del valor y la mercancía marxista con las preocupaciones fenomenológicas de Husserl al hacer hincapié en la relación de *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* con *El capital* en tanto proyectos filosóficos desde los cuales se puede proponer una crítica a los mecanismos tanto de pensamientos como de funcionamientos de la sociedad europea, sintetizando esto en una teoría del valor ya que según él “una axiología formal es el dominio en el cual puede ser efectivamente abordada la convergencia entre fenomenología y marxismo sobre el problema de la relación entre sistemas de signos abstractos con los objetos de valor individuales”¹ (Angus 2021: 139).

Una de las discusiones del enfoque de la fenomenología de la experiencia son los desarrollos sobre las consecuencias de comprendernos a nosotros mismos como cuerpos vivos. Primero, no consideramos el mundo conscientemente y luego lo juzgamos, sino que primero nacemos en un mundo cultural, histórico y económico complejo y nuestras experiencias encarnadas con ese mundo llegan a dar forma a nuestros juicios por acomodo, no por deliberación consciente. Por lo tanto, el mundo de la vida no se ve como una experiencia única e individual. El cuerpo vivo es “la experiencia-raíz del mundo de la vida” (Angus 2021: 157), pero siempre estamos siendo con otros seres; siempre somos parte de una experiencia humana colectiva, no solo individual. De esta manera, aunque con

¹ formal axiology is the domain in which the convergence between phenomenology and Marxism on the problem of the relationship of abstract sign-systems to individual objects of value can be effectively addressed. [Traducción del autor]

posiciones disímiles, se puede trazar una línea argumental entre Bolívar Echeverría y Merleau-Ponty a partir de lo anteriormente expuesto.

La pertinencia de esta indagación reside en lo cercano que es el medio sonoro desde la percepción. Más allá de lo visual, ya que pareciera que en el mundo lo visual predomina en los ámbitos de indagación, estudio y cuestionamiento acerca de lo que nos rodea o el fundamento mismo de la realidad. Para Merleau-Ponty:

[...] el problema no consiste en indagar cómo el pensamiento crítico puede ofrecerse unos equivalentes secundarios de esta distinción, sino en explicar nuestro saber primordial de la «realidad», en describir la percepción del mundo como aquello que funda para siempre nuestra idea de la verdad. No hay que preguntarse, pues, si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos. (Merleau-Ponty, 1945/1993:16)

Ya que el punto de partida para analizar el fenómeno de la escucha es la percepción, indagaremos lo relativo a la escucha, esto engloba lo sonoro en sus múltiples instancias, desde lo más general como lo es el espacio sonoro o espacio acústico, hasta el lenguaje hablado, pasando también por la música.

Una de las problemáticas principales de este artículo es establecer si el espacio sonoro antecede, precede, o es ubicuo durante el proceso de la escucha, y, si es de alguna de estas maneras, se tratará de responder cómo incide este espacio sonoro no únicamente en el individuo sino en un contexto social. Así mismo, el vínculo entre sonido y música tiene diferentes aristas conceptuales, desde la percepción hasta el medio de la escucha, así como el objeto de la escucha.

Aunque el medio por el cual percibimos sea *el cuerpo*, para Merleau-Ponty (1945/1993) el cuerpo no es un objeto. Sin embargo, queda clarificar si el cuerpo puede convertirse, o es, un objeto cultural, incluso cuando el cuerpo es el motivo por el cual hay objetos de la percepción. La caracterización del cuerpo como objeto cultural puede desprenderse del análisis fenomenológico de Merleau-Ponty debido a que el cuerpo propio es percibido y a partir de él existe la percepción.

Merleau-Ponty afirma que “nuestro cuerpo no tiene el poder de hacernos ver aquello que no existe; sólo puede hacernos creer que lo vemos” (1945/1993:49). En este creer estamos produciendo sentido para nosotros mismos, sujetos que perciben, como fe fenomenológica fundada en la proximidad ontológica de nuestro cuerpo con el mundo. De esta manera la percepción ya está delimitada por el contexto cultural, entendido como el contexto producido por los sujetos, y como tal delimita todas las instancias en las que queremos producir sentido.

Pareciera que los dualismos son inescapables debido a la manera en la que podemos pensar las cosas, hechos, objetos, separándolas desde la abstracción y asimilándolas en la intelección. Por eso los pares materia-forma, cuerpo-mente(alma), actual-posible, nos ofrecen un rango útil de exploración conceptual mientras nos atengamos a no salir del límite conceptual. Cuando queremos ir *más allá* de las explicaciones inteligibles nos topamos con la difícil tarea de sobre estructurar el lenguaje para dar cuenta de fenómenos pre-intelectuales, tal es el caso de las sensaciones, la percepción como estado “anterior” a la intelección. Se señala *anterior* únicamente como constructo intelectual, ya que en el proceso de percepción e intelección parecería que no hay momentos desarticulados, sino un único movimiento que se actualiza constantemente en el torrente del tiempo vivido. Si nuestro cuerpo habita el espacio y el tiempo (Merleau-Ponty, 1945/1993), también forma parte del espacio sonoro. Es tanto caja de resonancia como superficie de contacto. La percepción del sonido nos configura tanto como la percepción visual (Merleau-Ponty, 1964/1986:16; 1945/1993:254).

Cultura y objeto cultural

Merleau-Ponty inicia la primera parte de la *Fenomenología de la percepción* con la frase: “Nuestra percepción da como resultado objetos, y el objeto, una vez constituido, aparece como el origen de todas las experiencias que hemos tenido y que podemos tener” (1945:81)² por lo cual, si tomamos a la percepción como punto de partida para entender el mundo, tendríamos que iniciar con los objetos de la percepción, con esos objetos que son tanto objetos culturales como objetos resultantes de la percepción, y que nos configuramos como objetos por la misma acción de percibir. Y, una vez que nos disponemos a concatenar objetos, que son frutos de la percepción o percepciones acumuladas en el tiempo, Merleau-Ponty nos aclara sobre el tiempo de la percepción funciona de la siguiente manera:

[...]asimismo, trato mi propia historia perceptiva como un resultado de mis relaciones con el mundo objetivo, mi presente, que es mi punto de vista acerca del tiempo, se convierte en un momento del tiempo entre todos los demás, mi duración en un reflejo o un aspecto abstracto del tiempo universal, como mi cuerpo en un modo del espacio objetivo. (Merleau-Ponty, 1945/1993:90).

De la manera en la que Merleau-Ponty nos aproxima a la inevitable conjunción de la percepción con el presente nos da, al mismo tiempo, un fondo histórico, geográfico, social, político, y económico que se condensan en la percepción individual.

² Notre perception aboutit à des objets, et l'objet, une fois constitué, apparaît comme la raison de toutes les expériences que nous en avons eues ou que nous pourrions en avoir. [Traducción del autor]

El hacer énfasis en lo individual de la percepción no es una relativización de la percepción, al contrario, hay un juego entre el individuo y la colectividad humana que se disputa en la percepción. Sin el fondo común de la cultura, la percepción individual se relativiza; con el contexto cultural la percepción se convierte en la fábrica de objetos culturales. La naturaleza de estos objetos culturales predispone a los demás objetos culturales tanto en su producción como en su asimilación o consumo a participar en el intercambio semiótico de sentido.

La necesidad del medio social como aparato por el cual la percepción forma parte y al mismo tiempo actualiza en cada percepción, será descrita por Merleau-Ponty como una actividad que va hacia dos direcciones: una es hacia dentro, y la otra hacia fuera:

[...] renunciando a una parte de su espontaneidad, empenándose en el mundo por medio de órganos estables y circuitos preestablecidos que el hombre puede adquirir el espacio mental y práctico que, en principio, lo sacará de su medio y se lo hará ver. (Merleau-Ponty, 1945/1993:106)

Pero ese desarrollo específico parecería no estar del todo claro como una actividad social o entre individuos. En otro lugar Merleau-Ponty aclara:

[...] desde el momento en que hay consciencia, y para que haya consciencia, es preciso que se dé algo de lo que ella sea la consciencia, un objeto intencional, y solamente podrá referirse a este objeto en tanto que se «irrealice» y se arroje en él, que esté toda entera en esta referencia a... algo, que sea un puro acto de significación. (Merleau-Ponty, 1945/1993:138)

Esta significación viene acompañada de un cuestionamiento ¿ese acto de significación es comunicable o expresable? Si lo es, tendrá que poder ser comprendido o interpretado. La comunicación y expresabilidad del acto signifiante o con significación está presente tanto en el pensamiento de Echeverría como en el de Merleau-Ponty. Este último, pone énfasis en lo comunicable de la percepción, tanto para uno mismo como para cualquier sujeto que tiene percepciones.

Como contrapunto al desarrollo teórico de Merleau-Ponty, partiremos de la definición de *Cultura* que da el filósofo latinoamericano Bolívar Echeverría “La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad” (2001:163-4). La diferencia entre los desarrollos teóricos de Echeverría y Merleau-Ponty radica en el punto de partida desde el cual abordan la producción cultural. Echeverría sigue la tradición marxista de desarrollar el trabajo como producción y esta producción como significativa en el contexto histórico y social, mientras que Merleau-Ponty parte del estudio fenomenológico de la percepción para desarrollar cómo la percepción produce objetos propios, o de la percepción, y estos objetos constituyen

culturalmente al individuo en tanto la percepción parte del sentido de estar en el mundo con lo que eso implica.

Como no es claro el concepto específico que Merleau-Ponty tiene sobre la cultura, más allá de lo que nos deja ver en el apartado IV de la parte tercera la *Fenomenología de la percepción*, de donde podemos extraer que para este autor, la cultura está presente, sí, pero de manera no explícita: “tengo, se dirá, la experiencia de cierto contexto cultural y de las conductas al mismo correspondientes” (1945/1993:360), sin que ello signifique que este contexto cultural sea definido en el momento de la percepción, ya que parece implícito que el medio cultural está ahí, tanto implícito como explícito, integrando la configuración del mundo percibido. Merleau-Ponty parece resonar con esta teoría acerca del medio cultural implícito cuando dice: “estoy dado, eso es, me encuentro ya situado y empeñado en un mundo físico y social” (1945/1993:371). No es gratuito que esa manera de estar situado en el mundo social propicie diferentes maneras de interactuar con el mundo, ya que tanto el mundo físico como el social son los límites de la percepción y de los objetos de la percepción, por lo que un individuo que percibe se mueve a través del mundo bajo estas dos especificidades.

Por otro lado, en *Signos*, dentro del apartado *El filósofo y la sociología*, nos dice que “la dinámica profunda del conjunto social no viene ciertamente *dada* con nuestra estrecha experiencia de la vida de muchos, sino que sólo por descentramiento y recentramiento de ésta, llegamos a representárnosla” (Merleau-Ponty, 1964:121-2), lo cual indica que el acercamiento de Merleau-Ponty hacia lo social, y en este caso lo cultural, se forma a través de interpretaciones y reinterpretaciones, tal y como operan las percepciones de manera inacabada. Mario Teodoro Ramírez apunta que para Merleau-Ponty, “el mundo de la cultura se articula como entorno de un sujeto sensible y actuante, y sólo existe en verdad de esta manera” (2011:264), a lo que podemos agregar que el elemento mínimo de actuación del sujeto se da ya en la percepción como acto productor de percepciones, que lo convierte a su vez en productor de mundo, y de la misma manera, de cultura.

Los objetos culturales responden a una definición de cultura que Merleau-Ponty no ofrece en *Fenomenología de la Percepción*. Para contextualizar una definición de cultura, el desarrollo de Bolívar Echeverría sobre la cultura está dado por analogía al proceso de producción y consumo de mercancías dentro del sistema capitalista de producción. La diferencia es que, en el caso de la cultura, existe un proceso de comunicación que produce un conjunto de significados a través y desde el lenguaje y estos significados son asimilados o consumidos al mismo tiempo que son producidos por los individuos dentro de una sociedad, con los límites que la misma sociedad les impone.

Para Echeverría no es suficiente el análisis de los objetos culturales en tanto al objeto terminado. Desde su perspectiva, la intencionalidad de los productores de objetos, ya sean materiales como las

obras de arte, ya sea su materialidad perceptiva más fina como en la emisión del lenguaje, son trabajo abstracto que modifica la naturaleza o, en otras palabras:

Ejecutar la acción que sea, producir cualquier cosa, provocar la menor de las transformaciones en la naturaleza, equivale siempre, de alguna manera, a componer y enviar una determinada significación para que otro, al captarla aunque sea en la más leve de las percepciones, la consuma o “descomponga” y sea capaz de cambiar él mismo en virtud de ella (Echeverría, 2001:75).

Esta modificación de la naturaleza se corresponde con el proceso de producción de mercancías. Estas mercancías más allá de satisfacer necesidades funcionan como elementos comunicativos y contextuales que enmarcan al mundo.

Sin embargo, la posición de Merleau-Ponty ante el otro es de una no identificación clara: “en el objeto cultural experimento la presencia próxima del otro bajo un velo de anonimato” (1945/1993:360), ya sea que la identificación ocurra por medio de algún objeto, cultural o no. Además, la perspectiva del otro será siempre desde un yo, y este yo está delimitado por la misma configuración de la percepción en tanto momento dentro de la esfera cultural. Dicho de otra manera: “la cosa y el mundo no existen más que vividos por mí o por sujetos cuales yo, puesto que son el encadenamiento de nuestras perspectivas; pero trascienden todas las perspectivas porque este encadenamiento es temporal e inacabado” (1945/1993:347). Es este encadenamiento donde reside, para Merleau-Ponty lo social, lo comunitario, lo intersubjetivo tanto de la percepción como del ámbito cultural. Esta intersubjetividad se corresponde con la manera en la que compartimos el sentido del mundo y de las percepciones.

Para caracterizar cómo la cultura es un campo desde el cual se desarrolla la humanidad en términos temporales, Merleau-Ponty nos dice:

[...] al interior del mundo cultural, el *a priori* histórico no es constante más que para una fase dada y a condición de que el equilibrio de las *fuerzas* deje subsistir las mismas *formas*. Así la historia no es ni una novedad perpetua, ni una repetición perpetua, sino el movimiento *único* que crea formas estables y las rompe (Merleau-Ponty, 1945/1993:106).

Este movimiento es el mismo movimiento de la percepción, ya que no hay un antes o un después de la percepción, ya que ella funciona como un continuo en el tiempo: “no hay una percepción seguida de un movimiento, la percepción y el movimiento forman un sistema que se modifica como un todo” (Merleau-Ponty, 1945/1993:128).

Aunque Bolívar Echeverría quiera poner énfasis en la capacidad transformadora del lenguaje por medio de la comunicación, o más precisamente en la emisión sonora del lenguaje, en el habla, la experiencia sonora, o la escucha, es también un trabajo, una producción, la transformación de la materia que Marx (1953/1971) toma como punto de partida. Echeverría toma de la descripción del acto comunicativo de Jakobson la dinámica que más asemeja al proceso de producción y consumo descrito por Marx, sin embargo, la propuesta de Echeverría contempla las condiciones materiales e intelectuales del productor y éstas son las que determinan el horizonte cultural desde donde se produce sentido y es posible comunicarlo. El proceso de comunicación es integral para la cultura, ya que el acto de producir sentido está determinado por el alcance intelectual y las condiciones geográficas, históricas, económicas, etc., del individuo (Echeverría, 2001).

Cuando Echeverría desarrolla el proceso comunicativo, lo hace a partir del acto del habla, ya que parece que es el acto primordial tanto de producción de sentido como de comunicación. Y este acto de habla no sería posible si no existiera el medio adecuado para procesar o consumirlo: el campo de la escucha. Ambos, habla y escucha están dentro del campo sonoro, la sonoridad de la palabra es el medio por el cual el lenguaje tiene materialidad, desde donde se produce sentido y significación, que, a su vez, se transforma, se consume e interpreta para producir y reproducir ese sentido. En palabras de Bolívar Echeverría:

Si prestamos atención al contacto observamos que, ya de entrada, él tiene una doble consistencia. En el caso del lenguaje —ejemplo siempre paradigmático— consta, primero, del aire, de la atmósfera con su sonoridad alterable o su estado acústico siempre dispuesto a variar, y, segundo, de la *fatis* propiamente dicha, del rumor, del estado “acústico-social” de esa atmósfera, de una inercia “protosignificativa” que convoca desde la comunidad de los interlocutores. Nunca es pura la sonoridad del aire, siempre hay en ella la marca reconocible de una preferencia para la adquisición de sentido, de una predisposición significativa. Este soporte físico siempre ya socializado de la copertenencia entre emisor y receptor constituye el material o la “materia prima” que, al recibir una determinada forma en el proceso comunicativo, adquiere justamente la calidad de substancia de esa forma. (Echeverría, 2001:95, énfasis en el original)

La producción de objetos que posibiliten de esta manera a la comunidad o sociedad de experiencias estéticas no estaría limitada únicamente a los artistas para Merleau-Ponty, ya que el acto de producir un objeto cultural es intrínseco al momento de la percepción. Si para Bolívar Echeverría la materialidad de este objeto estético es indispensable, faltaría repensar a los objetos artísticos primeramente como objetos estéticos, y como tales objetos que provienen de la percepción. La comunicación, expresión o dotación de materialidad de un objeto cultural que proviene de la percepción de un individuo (propuesto como el artista) implicaría el proceso de producción y consumo que Echeverría explica desde Marx y Jakobson. La transformación del lenguaje como movimiento análogo

al ciclo de la producción y consumo de mercancías que explica Bolívar Echeverría aplica directamente a la teoría merleau-pontiana sobre la constitución de los objetos de la percepción. Son objetos con un sentido, y este sentido está ligado con el contexto cultural, por lo que son objetos culturales.

Sobre la escucha

Al hablar sobre la escucha parece que el objeto de ésta es el sonido. A lo cual podría estar asociada la idea de un espacio sonoro, o un ambiente sonoro. Al igual que para la visión hay un objeto y su horizonte, tienen sentido pensar en el sonido y su horizonte. Sin embargo, el ambiente sonoro es el conjunto de sonidos específicos que se pueden escuchar en un momento específico y ante estos sonidos, pareciera que se puede distinguir individualmente a cada uno y ponerles atención. Esto no ocurre así porque cada sonido tiene una carga significativa que depende de su contexto de producción y de la persona que lo perciba dentro de ese ambiente sonoro. El espacio sonoro, entonces, está compuesto por los elementos sonoros y uno o varios escuchas.

Murray Schafer (1977) propone el término *Soundscape* (*Paisaje sonoro*) como el conglomerado de ambientes sonoros. Diferentes ambientes sonoros pueden estudiarse como *paisajes sonoros* de acuerdo con Schafer: el musical, el industrial, el que ligamos a la naturaleza, pero se debe tener en cuenta que el estudio de un paisaje sonoro específico, y sus resultados, no se extiende necesariamente a los demás. Estos paisajes corresponden a situaciones históricas, geográficas y culturales. No se pueden desligar estos elementos del *paisaje sonoro* ya que se necesitan

Existe también un punto de vista cercano a lo planteado por Merleau-Ponty acerca de la percepción sonora, mientras que, al mismo tiempo, agrega un matiz específico a la audición y los fenómenos sonoros. La propuesta es de Grimshaw y Garner, ellos proponen que “[e]l sonido es una percepción que surge principalmente en la corteza auditiva y el cual es producido a través de procesos espaciotemporales en un sistema encarnado”³ (Grimshaw y Garner 2015:1-2).

Para ellos, la manera en la que procesamos el sonido es a partir de nuestras experiencias previas y el conocimiento que tenemos sobre el sonido de manera contextual. No podríamos interpretar un sonido sin algunos elementos extra o externos al sonido físico. Estos elementos incluyen las experiencias previas, creencias, estados de ánimo, y en general todo aquello dentro y fuera de la experiencia subjetiva de la escucha. Grimshaw y Garner llaman a estos elementos el *agregado sónico*. Ya que en sí mismos los sonidos no tienen un significado o relevancia alguna, los sonidos, así como

³ Sound is an emergent perception arising primarily in the auditory cortex and that is formed through spatio-temporal processes in an embodied system. [Traducción del autor]

quien los escucha, deben estar situados junto con el ambiente, los elementos contextos, así como el universo significativo de los oyentes (Grimshaw y Garner 2015:79).

La idea de un *continuo* perceptivo, afín a las ideas de Merleau-Ponty, perdura en el texto de Grimshaw y Garner. Mientras que la percepción sonora depende del sistema complejo de interacciones de la mente con el ambiente, la percepción del ambiente modifica y predispone al sujeto a asociar los sonidos a determinados significados, mientras que al mismo tiempo asocia significados específicos a sonidos determinados. La relación hacia ambos lados se construye y modifica constantemente, depende de la relación de los sujetos con su ambiente sonoro y sus ambientes sociales, históricos, geográficos, y demás.

Aquí es importante señalar que se puede percibir sonido sin la necesidad de una fuente sonora. La percepción sonora puede ser percibida independientemente del sonido, ya que es la escucha el conglomerado de sensaciones, contexto y percepciones (Grimshaw y Garner 2015).

Se puede resumir la experiencia de escuchar en las palabras de Salomé Voegelin:

Escuchar el sonido no acontece de manera dialéctica, no funciona sobre diferencias y similitudes, sino que escucha acumulativamente: construye a partir de lo que se le presenta de manera fortuita, edificios temblorosos cuyo diseño es el del sonido más que el de su fuente (Voegelin, 2010:34).

Esta formulación para entender la experiencia acústica genera un punto de partida sobre la especificidad comunicativa de la escucha. Las *imágenes* descritas por Voegelin nos *pintan* un panorama sobre lo sonoro que recurre a la generación de un sentido de lo acústico sobre lo visual. Aquí parece lograr su objetivo, sin embargo, no es una explicación desde lo sonoro. Más adelante en su texto, Voegelin reformula de manera diferente la experiencia de escuchar:

Escuchar es una tarea subjetiva que exige un compromiso de atención con la obra por el tiempo que se reproduce más que por el tiempo que estoy dispuesto a escuchar y capta mi ser para comprender el de la obra. Estoy produciendo la obra en mi presencia temporal y eso puede llevar un tiempo. Este tiempo es solitario y no hay garantía de que cualquier juicio que se forme sea duradero o comunicable. (Voegelin, 2010:27)

Aquí ella no está segura de que pueda ocurrir la comunicación del fenómeno auditivo. Pero, en el contexto cultural, la generación de sentido a partir de la formulación de la escucha como objeto cultural garantizaría su comunicación en tanto que se expresa su sentido.

Si analizamos la experiencia de la escucha, primero desde lo musical para después adentrarnos en el campo acústico, y de esta manera explotar el concepto de música para coordinarlo con el de lo sonoro, obtendremos una perspectiva más amplia de las condiciones culturales tanto de la música como de lo sonoro. Sobre la música, Merleau-Ponty señala:

[...] la música no está en el espacio visible, pero lo mina, lo inviste, lo desplaza, y bien pronto esos oyentes demasiado bien ataviados, que toman el aire de jueces e intercambian algunas palabras o sonrisas, sin percatarse de que el suelo se agita debajo de ellos, son como un equipaje zarandeado sobre la superficie de una tempestad. (Merleau-Ponty, 1945/1993:240)

En el contexto de la definición de la cultura que desarrolla Bolívar Echeverría, el análisis de cómo la música forma parte del ciclo de producción y consumo en el cual los significados predeterminan cualquier posibilidad de pertenencia a la cultura o a alguna cultura, y al mismo tiempo son producidos y determinados por el contexto cultural desde el cual y para el cual se consumen:

[...] la música, por su parte, sin palabras, sin ningún manejo del espacio, es capaz de entregarnos significados espaciales o lingüísticos, que corresponderían a las otras perspectivas de simbolización; propone a su propio eje de simbolización, el del tiempo, como el eje capaz de sustituir al espacial o al de la palabra. La experiencia de la plenitud plástica o la plenitud lingüística, la música nos la da con sus propios medios, la sucesión de los sonidos, usados en una mimesis del tiempo concreto ritualizado. (Echeverría, 2001:188)

En el supuesto de pensar una música pura, Echeverría nos presenta cómo podríamos entenderla:

Todo lo que aconteció en la fiesta en otros registros de simbolización el arte musical puro pretendería cifrarlo mediante la simbolización que él introduce en la experiencia del tiempo, con la combinación secuencial, rítmica, de los sonidos cargados de sentido concreto. (Echeverría, 2001:184).

Cuando John Cage responde a una pregunta sobre abrirnos a las informaciones que no recibimos, en el contexto musical, diciendo: “sucede un poco lo mismo que con el ruido y los sonidos musicales: cuanto más se descubre que los ruidos del mundo exterior son musicales, más música existe” (Cage y Charles, 1981:101), nos encontramos con una manera de representar el fondo cultural de la escucha. Al extrapolar las palabras de Cage, tenemos que lo que determina la escucha es el contexto cultural del individuo que escucha, ya que éste debe imprimir o configurar los significados de su contexto cultural, como producción de sentido, en la misma percepción sonora o en el acto de escuchar para producir un objeto cultural que en este caso sería un objeto musical sobredeterminado por el escucha.

Para Merleau-Ponty:

[...] los colores de la paleta o los sonidos brutos de los instrumentos, tales como la percepción natural nos los da, no bastan para formar el sentido musical de una música, el sentido pictórico de una pintura. Pero, a decir verdad, el sentido de una obra literaria más que hacerlo el sentido común de los vocablos, es él el que contribuye a modificar a éste. (Merleau-Ponty, 1945/1993:196)

Así, este sentido común no es como llanamente se conoce, es, más bien, un sentido compartido, comunicable, interpretable, y principalmente modificable. De esta manera, en el sentido de la obra ya producida y consumida o asimilada: “en un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores y los sonidos” (Merleau-Ponty, 1945/1993:167). Pero ¿qué pasa con los sonidos en el medio ambiente en el que nos encontramos? ¿De qué manera somos capaces de asimilar, interpretar o dar sentido a la experiencia acústica, a la escucha y a la sonoridad que nos rodea?

Un nivel de análisis que nos corresponde es el de preguntarnos acerca de la aplicación de las explicaciones acerca del sentido en la cotidianidad, para lo cual, Echeverría nos respondería: “en su “nivel arqueológico” más profundo, las significaciones se dan siempre, en la vida cotidiana, como significaciones “atadas” a la existencia práctica del objeto” (2020:100-1). Esta existencia práctica puede definirse de dos maneras distintas en el caso específico del objeto sonoro, aunque en el caso del objeto sonoro como objeto cultural, sea unívoca la definición. En el caso de la música, estas significaciones están en la materialidad sonora del sonido que se percibe de la música. Sin embargo, la manera en la que se perciben sonidos, o el panorama acústico, está delimitada, compuesta y atravesada por la cultura. La relación de sentido que forma parte de la dinámica entre producción y consumo puede ser descrita en las palabras de Voegelin como: “el sonido es el borde solitario de la relación entre fenomenología y semiótica” (2010:27). Aunque, para Merleau-Ponty el caso de la música es un objeto diferente al lenguaje ya que él nos dice que

En la música no hay ningún vocabulario presupuesto, el sentido aparece vinculado a la presencia empírica de los sonidos, y es por eso que la música nos parece muda. Pero, [...], la claridad del lenguaje se establece contra un fondo oscuro, y si llevamos la indagación lo bastante lejos, encontraremos finalmente que el lenguaje, también el lenguaje, nada dice fuera de sí mismo, o que su sentido no es separable de él. (Merleau-Ponty, 1945/1993:205)

No obstante, no se trata únicamente de la música o el lenguaje. Cualquier intento de comunicación será una producción de sentido desde la cultura, por lo que cada vez que, según Merleau-Ponty, percibimos, incluso la música o el lenguaje, y generamos un objeto percibido con sentido, este

mismo sentido está predeterminado por el contexto cultural desde el cual el objeto transmite un sentido, nos producimos ese sentido y/o consumimos ese sentido.

Hablar del trabajo de producción de sentido implica hacer explícitos los procesos de composición, edición, producción musical, lo que implica el hacer, hacer un mundo, componerlo, producirlo, teniendo en cuenta que la producción de mundo es producción de sentido. La intención queda en el objeto, éste es el objeto cultural. El mundo se produce y reside ahí. Este mundo es intersubjetivo en el sentido de que es un mundo que es comunicable. Y, como lo explica Bolívar Echeverría:

[...] la comunicación está motivada sobre todo por la realidad exterior, el referente o contexto, es decir, por la necesidad de compartir la apropiación cognoscitiva de ella; la comunicación posibilita la socialización de esta apropiación del referente. En todo proceso de comunicación, se trata de que el agente receptor interiorice algo que está aconteciendo en una zona para él inaccesible de la realidad, y que lo haga mediante la absorción de una información acerca de ese “algo” que le está siendo enviada por el emisor —que sí tiene acceso a esa zona— y que fue compuesta por él a su manera. (Echeverría, 2001:79)

De este modo, la capacidad que tiene una persona de comunicar un sentido del mundo a través de los objetos culturales se manifiesta en todo momento en el que se quiera dar sentido a un objeto, a una experiencia; o también se manifiesta en el momento en el que se quiera interpretar el sentido de algo escuchado, de algo leído o percibido. “El pensamiento no es algo «interior», no existe fuera del mundo y fuera de los vocablos” (Merleau-Ponty, 1945/1993:200), estos mismos vocablos son las piezas fundamentales del lenguaje, de la comunicación y del sentido.

Manuel Rocha Iturbide, músico experimental mexicano, nos propone, hablando de la experiencia de escuchar que: “nuestra percepción visual es fragmentada, mientras que la acústica está integrada. Nuestro espacio acústico no tiene centro, es multicéntrico, es un espacio antieuclediano” (2017:108). Esta perspectiva de la escucha nos plantea la interrogativa sobre las maneras de escuchar. Ya establecimos que la escucha está formada por el contexto cultural y es una acción perceptiva generadora de sentido, ahora, ¿qué maneras o modos de escuchar tenemos a nuestra disposición?

Para responder a esta última pregunta, Rocha (2017:113-4) nos propone diferentes modos. Uno de ellos es que a través de conceptos como escucha profunda contra escucha distraída, nos sugiere una actividad de la escucha de diferentes intensidades. Aunque Rocha se enfoca en la escucha de piezas sonoras, específicamente de composiciones electroacústicas, podemos aplicar el mismo sentido de la atención a la escucha con el campo acústico, o panorama sonoro, en general. La música electroacústica la podemos entender como:

Término general que se aplica a cualquier tipo de música generada con medios electrónicos, ya sean análogos o digitales. La música electroacústica contiene así las distintas músicas electrónicas que han surgido como la *música electrónica*, *música electrónica experimental*, *música concreta*, *música acusmática*, [...] *live electronics e, incluso, el arte sonoro*. (Rocha, 2013:239)

Si la escucha distraída es la escucha del entorno sin poner atención a los objetos de la percepción, entonces la utilidad de esta escucha no será la de generar un sentido comunicable. Sin embargo, este tipo de escucha genera sentido, independientemente del nivel de atención, ya que es posible comunicarla, por lo que es un objeto cultural dotado de sentido producido por la percepción. En el caso de la escucha profunda, hay más razones para justificar su capacidad comunicante y de sentido, ya que la atención en la percepción es mayor y, por lo tanto, el trabajo empleado en producir el objeto cultural desde la percepción implica mayor especificidad en el sentido que se quiere comunicar, tanto para uno mismo como para los otros. Así podemos decir que el campo sonoro total no deja de ser percibido, está ahí, es el mundo, y como parte del mundo, también forma parte de una esfera cultural específica.

Una referencia que nos da Merleau-Ponty hacia un espacio sonoro más allá de lo escuchado en la música y más allá del lenguaje es cuando dice:

[...] se da asimismo un sonido objetivo que resuena fuera de mí, en el instrumento, un sonido atmosférico que está *entre* el objeto y mi cuerpo, un sonido que vibra en mí “como si yo me hubiese convertido en la flauta o el reloj de pared”; y un último estadio en el que el elemento sonoro desaparece y se convierte en la experiencia, por otro lado muy precisa, de una modificación de todo mi cuerpo. (Merleau-Ponty, 1945/1993:242)

Esta modificación y construcción de la percepción del cuerpo en objeto cultural da cuenta del espacio sonoro. La acción de percibir o no, el espacio sonoro responde tanto a la interpretación de ese espacio sonoro como un objeto cultural en sí mismo, como a la producción de un objeto cultural en la misma omisión de la percepción acústica. También este mismo músico nos propone la escucha lineal y no lineal de las piezas sonoras (Rocha, 2013). Sin embargo, el mismo despliegue conceptual se aplica a estos tipos de escucha que a la escucha profunda y distraída. Cabe ligar estos tipos de escucha con las dinámicas sociales acerca de la escucha ya que, en palabras de José Iges, músico experimental español:

Nuestra cultura es cada vez más visual, gracias a lo cual nuestra escucha es cada vez más estética y menos causal. Por otro lado, es bien sabido que el altavoz y el auricular han multiplicado hasta el infinito los ecos de la realidad que nos envuelve, a veces alejándonos de nuestro sonido interior, a veces albergándonos en una cueva protectora que elegimos tan conscientemente como nuestra ropa (Iges, 2017:61).

El sonido interior al que alude Iges no parece ser más que la búsqueda de un sentido que tiene su origen en la comunicación y que parecería estar desapareciendo debido a la sobreproducción de productos por un lado más enfocados a lo visual, y por otro, sonidos que no tienen un significado cultural más allá de ser mercancías con las que no falta un sentido comunitario y comunicativo.

La perspectiva anterior da cuenta de cómo el contexto cultural ha modificado la experiencia auditiva y de esta manera transforma las significaciones que se hacen al momento de experimentar el sonido. Aunque se oponga en cierta medida con la comunicación de la experiencia acústica, en palabras de Salomé Voegelin:

[...] el sonido no describe, pero produce el objeto/fenómeno en consideración. [...] La realidad sonora es intersubjetiva en el sentido de que no existe sin que yo esté en ella y yo a mi vez sólo existo en mi complicidad con ella; y es generativo en el sentido de que es el proceso sensorial-motor de escuchar: actualmente produce la propia dulzura desde la posición de uno mismo de escuchar centrifugamente en el mundo. (Voegelin, 2010:10)

Expresada así la actividad intersubjetiva de producción de sentido, falta el componente social, y por lo tanto el cultural de la actividad de producción y consumo. Sin embargo, los desarrollos teóricos de Voegelin nos permiten dar más peso a Merleau-Ponty y a Echeverría sobre la experiencia comunicable.

En este punto puede converger la manera de presentar a la cultura como una producción abstracta dotada de sentido y significativa con la manera de presentar la percepción sonora, también abstracta, dotada de sentido y significativa.

Conclusiones

El filósofo francés Jean-Luc Nancy en su texto *A la escucha*, resume las preocupaciones del presente artículo al querer distinguir lo que hay en la escucha y lo que es la escucha:

[...] ¿de qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela —y por ende también se hace público— cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido? [...] ¿qué significa entonces *estar [être]* a la escucha, así como se dice «ser [*être*] en el mundo»? ¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? ¿Qué se juega en ello, qué resuena, cuál es el tono de la escucha o su timbre? ¿Será la escucha misma sonora? (Nancy 2007:15-6).

Si la diferencia entre estar a la escucha y estar en el mundo es la materialidad del sonido, la producción cultural estaría desarraigada de la materialidad del mundo y se quedaría como un agregado abstracto y separable de la experiencia del mundo. Mas no es así. Tanto la producción cultural como la producción perceptual están arraigadas en el mundo, y están atravesadas por él. No son elementos ajenos al mundo, así como el mundo no puede ser ajeno a la cultura o a la percepción. De la misma manera que, por estar producida bajo el contexto capitalista actual, nuestra cultura y nuestras percepciones pueden ser consideradas como mercancías.

Encontramos resonancias de lo que Echeverría desarrolla como el proceso cultural cuando Merleau-Ponty admite que: “lo que la naturaleza no da, la cultura lo proporciona” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 203). Y no se trata en ningún momento que la cultura sea autónoma, externa o un apéndice a la experiencia humana, sino que en el continuo *hacer* que es la vida. Se trata, pues, de una conexión profunda entre percepción y producción de cultura. Ninguna de las dos se da independiente de la otra. Aunque el aspecto cultural pareciera ser independiente al proceso perceptivo, la manera en la que escuchamos, el cómo escuchamos y el qué significado tiene o le damos a lo que escuchamos responde al proceso de producción de la percepción y al proceso cultural que nos predispone y el cual también modificamos constantemente. El trabajo de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* y en *El ojo y el espíritu* sobresale por su amplia exploración del fenómeno y la percepción visual, sin embargo, en el aspecto sonoro no son pocas sus elaboraciones hacia lo musical o el lenguaje, lo cual deja un amplio espacio de trabajo para tratar los fenómenos sonoros con mayor rigor.

El análisis de diferentes acercamientos a la escucha por parte de profesionales e investigadores de la música, el arte sonoro, y la composición electroacústica amplía las posibilidades de estructurar tanto los condicionamientos previos como los actuales sobre la escucha y la percepción sonora, así como la manera en la que la escucha juega un papel primordial en el dar sentido al mundo, a través del lenguaje, la canción y el razonamiento.

Con lo dicho anteriormente sobre la producción cultural a partir de las prácticas en común: las condiciones geográficas, históricas, económicas, de los individuos, sus capacidades intelectivas y la comunicación que se establece o desde la que se parte como acto cultural primordial, nos encontramos que el contexto específico para los individuos determina la manera en la que le agregan sentido y significado a un sonido determinado. Y, del mismo modo, los sonidos pueden determinar la manera en la que el sentido y el significado del contexto cambie o permanezca igual.

Una apuesta por una nueva construcción de sentido puede partir desde la escucha. Esta escucha está marcada por el *agregado sónico* y este agregado es el contexto de producción de la escucha,

pero también el contexto de producción del sonido. Si es posible modificar las condiciones materiales y culturales de la producción, entonces se podrán modificar los resultados de esa producción. O, de manera que pueda resultar con una visión más esperanzada: si se puede cambiar la producción, tanto cultural como material y perceptual, se puede cambiar el sentido imbuido en esa producción. Si se propone modificar el fin último capitalista de la producción cultural, los productos no responderán directamente a las dinámicas sociales capitalistas. Y, si la producción cultural produce cultura, si se logra producir fuera o alejados del capitalismo, el contexto social y cultural podría cambiar directamente influenciado por esta producción de sentido. De esta manera, la cultura y los productos culturales podrían desear su contexto como mercancías y afianzarse como bloques constructivos de otra cultura: una cultura no capitalista.

Si bien, en el presente texto exploramos la percepción sonora desde la comunicación y ésta como componente estructural de la cultura, la manera en la que se entrelazan deja ver que la cultura parte de la comunicación entre individuos pertenecientes a una sociedad. Quedará por ver cómo es que las diferencias en el momento de generar o producir sentido diferencian a las culturas. Por lo pronto nos quedamos con un panorama europeo, centrado en Francia con Merleau-Ponty, y un panorama latinoamericano que abreva del contexto europeo con Bolívar Echeverría. Aunque se indaguen perspectivas netamente mexicanas, la producción de sentido, en este caso académico, estarán influenciadas por contextos culturales que tienen raíces en otras culturas y sus frutos se manifiestan tanto en el productor del presente texto como en la persona que lee, ya que la manera en la que se estructura la comunicación del contenido del ensayo está imbuida por la producción del sentido filosófico que puede asimilarse, consumirse o interpretarse desde otro contexto filosófico, sin que este último requisito sea indispensable. ¶

BIBLIOGRAFÍA

ANGUS, I. H. (2021). *Groundwork of Phenomenological Marxism: Crisis, Body, World*. Londres: Rowman & Littlefield.

CAGE, J. y CHARLES, D. (1981). *Para los pájaros: conversaciones con Daniel Charles*. Caracas: Monte Avila Editores.

ECHEVERRÍA, B. (2001). *Definición de la Cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

GRIMSHAW, M., y GARNER, T. (2015) *Sonic Virtuality: Sound as emergent perception*. New York: Oxford University Press.

IGES, J. (2017). *Conferencias sobre arte sonoro*. Madrid: Árdora.

ITURBIDE, M. R. (2017). *Desde la escucha: creación, investigación e intermedia*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

MARX, K. 1953 (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-58: Vol. I*. J. Aricó, M. Murmis, y P. Scaron (Trad.). Ciudad de México: Siglo XXI editores.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

MERLEAU-PONTY, M. 1960 (1964). *Signos*. C. Martínez & G. Oliver (Trad.). Barcelona: Seix Barral.

MERLEAU-PONTY, M. 1964 (1986). *El Ojo y el espíritu*. J. Romero Brest (Trad.). Barcelona: Paidós.

MERLEAU-PONTY, M. 1945 (1993). *Fenomenología de la Percepción*. J. Cabanes (Trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini.

NANCY, J-L (2007). *A la escucha*. H. Pons (Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

RAMÍREZ, T. (2011). Mundo perceptivo y mundo cultural. Merleau-Ponty y la filosofía de la cultura. En *Luis Álvarez Falcón (comp.), La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty*. Madrid: Entelequia.

ROCHA Iturbide, M. (2013). *El eco está en todas partes*. Ciudad de México: Alias Editorial.

SCHAFER, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

VOEGELIN, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum.



Acceso Abierto. Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC
BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>