

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



La expresión musical de la reversibilidad  
Resonancia filosófica entre 4'33" de John Cage y la filosofía  
de Maurice Merleau-Ponty

Tesis para obtener el grado académico de Magistra en Filosofía que  
presenta:

*Alejandra Borea De La Portilla*

Asesora:

*Mariana Verónica Chu García*

Lima, 2022

A mi madre y sus juegos de palabras,  
porque las terapias de lenguaje  
me enseñaron muchas cosas:  
la importancia de cuidar el lenguaje, acompañar el  
nacimiento corpóreo de cada palabra, el enroscarse de  
la lengua, el resguardar que las palabras sean lo  
suficiente flexibles, para que puedan insertarse  
cómodamente en el remolino del oído.

A Patricio,  
mi reverso.



## RESUMEN:

Esta tesis busca establecer un diálogo entre la propuesta filosófica de Maurice Merleau-Ponty y la obra *4'33"* de John Cage con el fin de responder a la siguiente pregunta: ¿de qué modo la reversibilidad a la que apunta el filósofo en sus escritos tardíos tiene lugar en el arte musical y en la escucha profunda que la obra *4'33"* propone? Sostenemos que el concepto de reversibilidad que ofrece la ontología de Merleau-Ponty se hace presente en el sistema de la escucha y se expresa de manera radical en esta pieza. Para ello, exploramos cómo *4'33"* nos invita a experimentar la reversibilidad en múltiples relaciones de entrelazo e intercambio que se dan en la escucha y los distintos tipos de silencio que cada una de estas presenta. Este recorrido nos aproxima a lo que llamamos el silencio de "lo profundo", la dimensión originaria de nuestra vida perceptiva donde se tiene experiencia del Ser.



## ÍNDICE

Introducción.....	6
Capítulo primero: John Cage: a la escucha del silencio .....	11
1. El rumor de Cage: entre ruidos y sonidos.....	12
2. Cage frente al silencio.....	18
3. La pieza 4'33".....	25
Capítulo segundo: Merleau-Ponty: el silencio de la carne.....	29
4. Del conocimiento científico a la percepción.....	30
4.1. La fe perceptiva como primera certeza.....	42
4.2. El silencio y el sentido desde la experiencia perceptiva...	49
4.3. Una primera aproximación al silencio desde la experiencia de la música.....	58
5. El cuerpo como carne ejemplar.....	66
5.1. El cuerpo: prototipo de la reversibilidad.....	70
5.2. La reversibilidad estesiológica.....	75
5.3. El sistema de la escucha.....	82
5.4. Reversibilidad y quiasmo.....	90
6. La reversibilidad sensible y la idea .....	96
6.1. La idea musical.....	106
7. El Ser bruto como fuente y reencuentro con el silencio.....	113
7.1. La creación artística y el Ser.....	123
Capítulo tercero: Una escucha merleaupontiana de 4'33": un diálogo resonante en silencio.....	130
8. La escucha cotidiana .....	132
9. La escucha fenomenológica .....	137
10. La Audibilidad .....	143
10.1. Oírse oyendo: la reversibilidad de la escucha .....	148
11. Lo inaudible de 4'33".....	152
11.1. 4'33" como dialéctica entre sonido y silencio.....	154
11.2. El silencio transformativo .....	161

12. El silencio de 4'33" como silencio-profundo .....	167
Conclusiones.....	178
Bibliografía .....	186
Anexos .....	193
Anexo 1: Partitura de 4'33" .....	194
Anexo 2: Dinámica reversible de expresión .....	196



## INTRODUCCIÓN

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francés (1908-1961), y John Cage, compositor norteamericano (1912-1992), son figuras destacadas en el mundo filosófico y artístico respectivamente. El primero consagró su vida a la filosofía y defendió su enraizamiento en la experiencia encarnada. El segundo, animado por el budismo zen y una profunda curiosidad y sensibilidad por los sonidos, se abocó a la composición de piezas musicales “experimentales”. Pese a no haberse conocido ni leído entre sí, ambos –disímiles en apariencia– compartían perspectivas estéticas afines. Usando una metáfora musical, podríamos decir que hay una *resonancia* entre ellos. La resonancia se define en la ciencia acústica como un fenómeno en el que un sistema acústico, con sus propias frecuencias naturales de vibración, amplifica las ondas sonoras de un objeto independiente que comparte la frecuencia de vibración del excitador. Esta frecuencia no debe necesariamente ser la misma, pues un objeto resonador suele tener más de una frecuencia de resonancia. No obstante, al momento de responder a la vibración del excitador, estas otras frecuencias del resonador serán filtradas. Con ello, descubrimos que la resonancia se funda en una afinidad previa entre las frecuencias de dos sistemas de vibración y es ahí donde uno despierta en el otro un movimiento conjunto.

Ahora bien, en este trabajo la noción de resonancia de la acústica será ampliada y comprendida, más bien, como metáfora que identifica una afinidad entre dos sistemas que, pese a ser independientes, se estimulan y “vibran” en conjunto. Pese a que sus producciones son independientes una de otra, encontramos que, entre la filosofía tardía de Merleau-Ponty y la obra de John Cage, hay una remitenencia mutua, es decir, la propuesta de una despierta correspondencias en el planteamiento del otro. Y estas correspondencias se tejen por una afinidad de principio que ambas perspectivas parecen compartir: el silencio como origen de la expresión musical y filosófica. Si el francés buscaba la rehabilitación de nuestra vida perceptiva como fuente de toda práctica expresiva, el norteamericano nos impulsa a llevar a cabo esta rehabilitación desde la escucha, a reaprender a oír el mundo desde el silencio de la vida perceptiva. En otras palabras, sostenemos que Merleau-Ponty asume esta tarea desde la interrogación filosófica y John Cage nos invita a prestar oído en su pieza más radical, *4'33"*. Ambos indagan el silencio y descubren un silencio más profundo que el silencio empírico, que devendrá origen móvil y profundo de la expresión.

Ahora bien, no es intención de esta investigación entrar en los diversos debates que rondan la figura de Cage, como son las discusiones sobre los límites del concepto de música y la pregunta sobre si la obra de Cage podría ser considerada bajo esta clasificación<sup>1</sup>. Nosotros abordaremos específicamente la pieza *4'33"* de Cage desde el concepto amplio de fenómeno sonoro-musical y bajo el marco teórico que la filosofía merleauPontiana nos ofrece, proponiendo un diálogo novedoso que obedece a la tentativa de generar un intercambio fructífero entre el filósofo y el músico que apunte a expresar “lo profundo” desde la escucha. Este diálogo, no obstante, deberá hacerse, como mostraremos, *desde* el silencio y sin traicionarlo. Con ese fin, realizaremos una lectura de la experiencia de *4'33"* desde el marco de la interrogación merleauPontiana de la experiencia pre-predicativa, utilizando como clave de lectura de la pieza la noción de reversibilidad que Merleau-Ponty presenta como eje de su ontología. Con ello, podremos examinar cómo es que las relaciones reversibles que Merleau-Ponty

---

<sup>1</sup> Si bien Cage es considerado como una figura del *avant-garde*, es también destacado como pionero del arte sonoro. La discusión sobre la amplitud de la categoría de arte sonoro se encuentra abierta y excede el marco de nuestra investigación.

abordaba en diversos campos de la experiencia se expresan *también* en la escucha, en la vivencia musical y de forma *especial* en esta pieza.

Consideramos que la experiencia de 4'33" nos reconduce hacia el silencio profundo de nuestra vida pre-predicativa al convocarnos a participar de las relaciones reversibles de la expresión. La pieza nos sitúa ahí donde se gestan las expresiones musicales o sonoras y, por tanto, en última instancia, nos conduce a presenciar nuestro propio intrincamiento con lo sensible y el sentido desde la escucha. Dicho intrincamiento se da como silencio, un silencio que, como descubriremos a lo largo de esta investigación, no es empírico, sino de carácter ontológico, pues es condición de posibilidad de la expresión. Exploraremos las relaciones entre el silencio y el sonido, el oyente y lo sonoro y lo audible y lo inaudible, desplazándonos progresivamente desde una fenomenología de la escucha hacia un abordaje del sistema de la escucha como carne. Examinaremos sus dimensiones audible e inaudible y cómo se gestan y transforman los sentidos profundos históricos y compartidos de nuestra vida en el campo de lo audible. Finalmente, reconoceremos el potencial del fenómeno sonoro-musical en general y de la pieza 4'33" en particular para expresar nuestro contacto silencioso con el Ser.

Ahora bien, al desarrollar esta investigación, enfrentamos tres tipos de dificultades. La primera es una limitación que consiste en el hecho de que no hay registro de que Merleau-Ponty y Cage hayan tenido algún tipo de contacto o influencia entre sí; por tanto, el diálogo entre ambos es una tarea por realizar. La segunda dificultad consiste en que, por un lado, Merleau-Ponty no desarrolla una investigación detallada de la experiencia de la escucha y del potencial de la música para expresar el contacto con el Ser; a ello le suma que los corolarios ontológicos de la obra de Cage en general y de 4'33" en particular no han sido explorados a profundidad.

La tercera dificultad es aquella exigida por el silencio mismo como "objeto" de nuestro estudio. La tarea de expresar el silencio no aspira a una resolución, precisamente porque no constituye un problema. Más bien, lo que el silencio solicita es una forma distinta de expresarlo que, a su vez, conlleve una renovación de nuestra comprensión del Ser. Esta renovación tiene como protagonista la escucha y el campo de lo sonoro. En consecuencia, implicará



una *praxis* de auscultación que escapa las constricciones del intelectualismo y del empirismo, y que invita a experimentar los movimientos expresivos del Ser en sus distintos niveles de profundidad y en los sentidos distintos de silencio que experimentamos en cada uno de ellos.

Nuestra investigación se divide en tres capítulos. El primer capítulo está dedicado a presentar a John Cage, a contextualizar los inicios de su recorrido musical con el estudio de la atonalidad y a explicar su posterior interés por la percusión y el ruido. Nos detendremos en el periodo intermedio de su obra –fines de los años cuarenta e inicios de los cincuenta– para analizar sus consideraciones respecto del sonido y silencio. Realizaremos una descripción y un análisis preliminar de *4'33"*, subrayando las preguntas abiertas que esta nos deja como invitación a aproximarnos a ellas desde la escucha y, asimismo, recusando los prejuicios respecto de lo que debería ser la música, el sonido y el silencio.

En el segundo capítulo, abordaremos el proyecto filosófico de Merleau-Ponty. Retomaremos su interpretación de la fenomenología husserliana y su compromiso con “las cosas mismas” que se expresan en y desde el silencio. Destacaremos su interés en rehabilitar la vida perceptiva como dimensión originaria del sentido y cómo es que este proyecto se desarrolla en sus obras tardías como una ontología. Presentaremos conceptos centrales de su ontología como la carne, la reversibilidad y el Ser bruto para analizar el papel que tiene el arte en su ontología y explorar si la música puede cumplir un rol similar al que cumplen la literatura y la pintura en su filosofía.

En el tercer capítulo, nos aproximaremos a *4'33"* desde una escucha merleaupontiana. Distinguiremos los niveles de profundidad a los que esta pieza nos da acceso a partir de los siguientes conceptos filosóficos: la actitud cotidiana, la *epojé*, el sistema cuerpo-mundo, las reversibilidades de la escucha, la idea musical sensible y el contacto profundo con el Ser. Todos estos niveles son formas de entrar en “lo profundo” de la experiencia y evidencian la estructura reversible que les es común a todos ellos. Asimismo, mostraremos que cada reversibilidad nos ofrece una experiencia distinta del silencio. Finalmente, observaremos cómo al abordar *4'33"* desde una lectura merleaupontiana, damos

cuenta que esta pieza nos ofrece la posibilidad de entrar en contacto con el Ser a través de todas las relaciones expresivas reversibles que en ella tienen lugar.



## CAPÍTULO PRIMERO

### JOHN CAGE

#### A la escucha del silencio

La obra del compositor norteamericano John Milton Cage (1912-1992) marcó un hito en la historia de la música académica y popular del siglo XX. En palabras de Umberto Eco, su radicalidad compositiva lo destacó como “la figura más discutida de la música norteamericana (la más paradójica, sin duda, de toda la música contemporánea)”<sup>2</sup>. Por su carácter radical y experimental, no es ningún atrevimiento considerar la obra de Cage como un hito en la historia de la música con el que compositores académicos y electrónicos no dejan de dialogar y polemizar en la actualidad<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Eco continúa: “[...] el músico con el que muchos compositores postweberianos y electrónicos suelen polemizar sin poder evitar la fascinación y la inevitable influencia magistral de su ejemplo, Cage es el profeta de la desorganización musical, el sumo sacerdote del azar” (Eco, U., *Opera Aperta*, Milán: Gruppo Editoriale Fabbri, 1997, p. 219. Las traducciones de este texto son propias).

<sup>3</sup> Por ejemplo, Pierre Boulez criticó a Cage por adoptar “una filosofía teñida de orientalismo que oculta una debilidad básica en la técnica compositiva” (Boulez, P., “Perspectives of New Music”, en: *Alea*, III, 1 (1964), pp. 42-53). Iannis Xenakis –a su vez, crítico del serialismo de Boulez– mostró poca simpatía con la adopción de Cage del método compositivo basado en el azar. Esto se debe a que este consistiría en “un abuso del lenguaje y [...] una abrogación de la función de un compositor” (Bois, M. e I. Xenakis, *El hombre y su música: una conversación con el compositor y una descripción de sus obras*, Nueva York: Greenwood Press Reprint, 1980, p. 12). Sin embargo, otros grandes compositores como Earle Brown, Morton Feldman y Christian Wolff

El ápice de su obra musical –y la composición por la que el norteamericano fue más reconocido y confrontado– se titula *4'33"*. Estrenada el 29 de agosto de 1952, esta pieza fue interpretada por el pianista David Tudor en Woodstock, Nueva York. En el transcurso de los tres movimientos que la componen, el pianista no presionó tecla alguna. ¿Consistía esta obra en puro silencio?

En este breve capítulo, presentaremos un perfil biográfico y artístico de John Cage con el objetivo de contextualizar la obra *4'33"*. Exploraremos el periodo inicial e intermedio de su desarrollo personal y compositivo a partir de la narrativa autobiográfica que él mismo construye en *Autobiographical Statement* (1990). Con ello podremos rastrear cómo su inicial interés por el ritmo y la estructura temporal de la música lo condujo a cuestionar y reconsiderar las relaciones entre sonido y silencio en sentido amplio. Considerando sus influencias musicales y filosóficas más importantes, indagaremos también de qué manera su encuentro con el silencio inauguró un profundo compromiso estético de resonancias ontológicas.

## **1. El rumor de Cage: entre ruidos y sonidos**

Tras un largo viaje por Europa buscando nutrir su interés artístico, el joven John Cage retornó a Estados Unidos e inició su formación musical en California bajo la tutela de diversos profesores. Comenzó sus estudios con Richard Buhlig, estudió contrapunto y composición con Henry Cowell y posteriormente fue alumno de Adolph Weiss<sup>4</sup>. Este último convenció a Cage de estudiar con el famoso compositor Arnold Schönberg, fundador de la Segunda Escuela de Viena y del revolucionario sistema dodecafónico de composición que le dio una fuerte

---

fueron directamente influenciados por las exploraciones sonoras y rítmicas de Cage. Al mismo tiempo, su obra tuvo un impacto en compositores minimalistas de la década de los setenta en Estados Unidos (Philip Glass, Steve Reich, LaMonte Young y Terry Riley, etc.) y de la escuela experimental inglesa (Michael Parsons, Christopher Hobbs, Gavin Bryars, etc.).

<sup>4</sup>A temprana edad, Cage se retiró de sus estudios y empezó a viajar por Europa motivado por sus padres y con ánimos de absorber nuevas experiencias y aprender sobre arquitectura y escritura. No obstante, luego de sus estudios con el arquitecto José Pijoan, Cage se dio cuenta de que no quería abocar su vida a la arquitectura, por lo que viajó a París y luego a Mallorca para dedicarse a la pintura y a la música. En 1931, retornó a California y allí estudió con el pianista americano Richard Buhlig (probablemente entre 1932 y 1934). Entre 1933 y 1934, estudió con Henry Cowell, compositor americano interesado tanto en la atonalidad, como en la politonalidad, polirritmos y modos no occidentales. Cowell fue también pionero en explorar técnicas extendidas del piano (que llamó "string piano"), lo que fomentó las posteriores innovaciones de Cage con su llamado "piano preparado" (véase *infra*, nota 15). En el año 1934, estudió con Adolph Weiss, quien fue el primer alumno de Schönberg en Norteamérica y, con ello, precursor del dodecafonismo en esta región.

estocada al sistema tonal imperante. En el año 1935, a pedido de Schönberg, Cage se comprometió a dedicarse a la música y abandonó sus estudios en las otras artes<sup>5</sup>. Sin embargo, a medida que transcurrían los dos años de estudio con el compositor austriaco, se hacían más evidentes los desencuentros entre el discípulo y su maestro. Cage descubrió tempranamente que él “no estaba dado para la armonía”<sup>6</sup>. Pese a que el novedoso método inaugurado por Schönberg buscaba emancipar los tonos de la estructura jerárquica del sistema tonal clásico, el interés de Cage estaba centrado en otras formas de composición que poco tenían que ver con la organización de tonos. Si Schönberg proponía una revolución a nivel de la tonalidad, la revolución que Cage anticipaba tenía como campo de batalla todo el ámbito de la sonoridad o, más precisamente, de la escucha.

Después de sus desencuentros con el padre del dodecafonismo, el norteamericano empezó a desempeñarse como compositor, trabajando como asistente del animador y cineasta alemán Oskar Fischinger en 1937. “Todo en el mundo tiene su propio espíritu, el cual puede ser liberado al ponerlo en vibración”<sup>7</sup>, dictaba Fischinger, motivando a Cage a “agudizar” su escucha y a distanciarse del imperio de la armonía, del tono y de las formas clásicas de composición para explorar las posibilidades sonoras de la percusión. Cage admite lo siguiente: “Comencé a golpear, frotar todo, escuchar y luego a escribir música para percusión y a tocarla con amigos. Estas composiciones estaban formadas por motivos cortos expresados como sonido o como silencio de la

---

<sup>5</sup> Cage, J., (17 de abril de 1990). *An Autobiographical Statement* [Conferencia]. Conferencia ofrecida en Southern Methodist University; disponible en: [https://johncage.org/autobiographical\\_statement.html](https://johncage.org/autobiographical_statement.html), sin paginación). De aquí en adelante este texto se referirá solamente como Cage, J., *An Autobiographical Statement*. Salvo en el caso de *Silencio*, las traducciones al español de los textos de Cage son nuestras.

<sup>6</sup> El estudio de la armonía comprende los principios de la construcción de acordes y sus progresiones. Los acordes son aquellos conjuntos de notas simultáneas que se construyen con base en los principios de los sistemas tonales. La música académica tradicional de la historia de Occidente ha privilegiado el sistema tonal armónico desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad. John Cage, sin embargo, confesaba ya desde sus estudios iniciales que no coincidía con su maestro Schönberg respecto al papel de la armonía en la composición: “Al cabo de dos años, a ambos se nos hizo claro que yo no tenía sensibilidad para la armonía. Para Schönberg, la armonía no era solo colorista: era estructural. Era el medio que se utilizaba para distinguir una parte de una composición de otra” (*ibid.*).

<sup>7</sup> *Ibid.*

misma longitud”<sup>8</sup>. Así, el interés por la percusión y la estructuración musical a partir de duraciones (y no de tonos) se anidó en Cage.

En 1938, el compositor se incorporó a la Cornish School en Seattle, institución que resultaría muy fértil para su desarrollo intelectual y artístico. Como miembro de la facultad, brindó cursos sobre composición creativa, música experimental y música para danza. Asimismo, aprovechó los recursos que esta institución le ofrecía y empezó a trabajar en sus estudios de radio. Las posibilidades de los nuevos medios para amplificar y grabar sonidos de frecuencias muy bajas fomentaron su interés por sonidos poco usuales que los oídos humanos apenas podían percibir y que, de ser percibidos, serían llamados “ruidos”. Durante estos años de exploración, Cage compuso la primera parte de su serie *Imaginary Landscapes* (I–III [1939-42] y IV–V [1951-52])<sup>9</sup>.

En la Cornish School, los constantes intercambios artísticos e intelectuales con el cuerpo académico, el contacto con la danza, el acceso a nuevos medios y recursos tecnológicos y la asistencia a cursos y charlas consolidaron la afinidad de Cage con la percusión y los “ruidos”. El compositor se convirtió en un acérrimo defensor de la percusión y del campo de posibilidades que esta inauguraba para explorar distintas sonoridades y ritmos. Así, compuso en 1939 una de sus primeras grandes piezas, enteramente para instrumentos de percusión: *First Construction in Metal*<sup>10</sup>.

Ahora bien, tanto el interés por lo percutivo como la exploración de las nuevas tecnologías condujeron a Cage a incorporar en su música tipos de sonidos considerados “no musicales” por la tradición académica. Los sonidos “no organizados” –es decir, sonidos no creados voluntariamente con una intención musical o también llamados ruidos– contaban con una potencialidad frente a los sonidos “musicales”. Aquellos sonidos, siempre presentes en las antípodas del lenguaje musical, eran “frescos” y “nuevos” para una escucha atenta, pues no contaban con una tonalidad determinada o fácilmente identificable y presentaban

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Cage, J., *Imaginary Landscapes I-V*, I–III, 1939-42 y IV–V, 1951-52. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=p-3iLnXV90s>. En adelante, las piezas musicales a las que haremos referencia a pie de página serán acompañadas a un enlace virtual donde se encuentran disponibles.

<sup>10</sup> Cage, J., *First Construction in Metal*, 1939. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=H69bakXOSLM>

timbres muy particulares y poco usuales<sup>11</sup>. Son esas características las que resultan ventajosas para el percusionista, pues “[c]ualquiera de estos sonidos es aceptable para el compositor de música de percusión; explora el campo ‘no musical’ del sonido, prohibido por la academia en la medida en que resulta manualmente”<sup>12</sup>. Estos sonidos estaban liberados de cualquier exigencia semántica o de abstracción, pues solicitaban una “flexibilización” de los márgenes de escucha musical hacia lo vasto y diverso de la experiencia auditiva:

Usaba ruidos. No habían sido in-telectualizados; el oído podía percibirlos directamente y sin realizar ninguna abstracción de ellos. Descubrí que me gustaban los ruidos incluso más que los intervalos. Me gustaban los ruidos tanto como me gustaron los sonidos aislados. Los ruidos, también, habían sufrido discriminación; y como soy estadounidense, educado para ser sentimental, luché por los ruidos<sup>13</sup>.

Influido, entre otras figuras clave de la música de vanguardia, por Edgard Varése y Luigi Russolo<sup>14</sup>, Cage luchó por reivindicar el valor de los ruidos en la música académica. Uno de sus esfuerzos ocurrió alrededor de 1938 en la Cornish School cuando Cage incorporó el piano preparado en la pieza para danza *Bacchanale*, creada para la obra de la coreógrafa y bailarina Syvilla Fort y estrenada dos años más tarde<sup>15</sup>. Este curioso instrumento adquiriría un timbre único debido a la colocación de pequeños objetos de metal, fieltro y madera sobre o entre las cuerdas del piano. Esta “preparación” distorsionaba y apagaba

---

<sup>11</sup> Los pioneros en consagrar el ruido como material sonoro y musical fueron los poetas y músicos futuristas italianos de inicios de siglo XX, quienes, motivados por la aceleración de la industrialización y el ambiente bélico de la Primera Guerra Mundial, consideraron la necesidad de una renovación de los paradigmas estéticos clásicos para incorporar la velocidad, el movimiento y la agresividad (cf. Russolo, L., “L’Arte dei Rumori: Manifesto Futurista (1913)”, en: Birolli, V. (ed.), *Manifesti del Futurismo*, Milán: Abscondita, 2008, pp. 83-89).

<sup>12</sup> Cage, J., “El futuro de la música: Credo” (1937), en: *Silencio*, Pedraza, M. (trad.), Madrid: Árdora Ediciones, 2012, p. 5. En adelante, esta obra será referida como *Silencio* y se señalará la conferencia a la que se hace referencia entre comillas junto con el año que fue presentada. En caso de consultar la obra original (Cage, J., *Silence: Lectures and Writings*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), se hará una indicación.

<sup>13</sup> Cage, J., “Conferencia sobre nada” (1959), en: *Silencio*, pp. 116-117.

<sup>14</sup> Edgard Varese (1883-1965) fue un compositor francés de vanguardia y Luigi Russolo (1885-1947), un compositor italiano miembro del movimiento futurista.

<sup>15</sup> “Antes de dejar la Cornish School, hice el piano preparado. Necesitaba instrumentos de percusión para la música de una pieza de danza de Syvilla Fort que tenía un carácter africano. Pero el teatro en el que iba a bailar no tenía alas ni foso. Solo había un pequeño piano de cola integrado al frente ya la izquierda de la audiencia. En ese momento, escribía música de doce tonos para piano o escribía música de percusión. No había espacio para los instrumentos. No pude encontrar una fila africana de doce tonos. Finalmente me di cuenta de que tenía que cambiar el piano. Lo hice colocando objetos entre las cuerdas. El piano se transformó en una orquesta de percusión con el volumen, digamos, de un clavecín” (Cage, J., *An Autobiographical Statement*).

la vibración propia del piano tradicional, logrando timbres novedosos de carácter percusivo. El piano preparado adquirió un papel central en las obras de Cage durante los años cuarenta (por ejemplo, en *Amores* de 1943, *A Room* de 1943, *Music for Marcel Duchamp* de 1947 y en las populares *Sonatas e Interludios* de los años 1946-1948)<sup>16</sup>.

No obstante, a fines de esa década, los cuestionamientos sobre el papel de la música y sus posibilidades expresivas comenzaron a invadir los pensamientos de Cage. Como se apreciaba ya en su defensa de los ruidos, Cage disenta del propósito comunicativo asignado tradicionalmente a la música<sup>17</sup>. En la tradición occidental de música académica, se consideraba a la música como una forma de comunicar ideas, sentimientos, estado anímicos, eventos, dramas, etc.<sup>18</sup>. A su vez, Cage recusaba el carácter protagónico del compositor como organizador de sonidos y como agente que pretende plasmar su subjetividad en la pieza. ¿En qué consistía el propósito de la música si este no debía limitarse a la comunicación o confundirse con ella? ¿En qué consistía entonces la expresión musical para Cage?

Fueron los encuentros con algunas tradiciones filosóficas orientales los que ayudaron a Cage a azuzar los anteriores cuestionamientos. Cage cuenta que, en un afortunado encuentro con la música india Gira Sarabhai en 1946, ella le enseñó que “el propósito de la música para el oyente es serenar y acallar la mente, haciéndola susceptible a influencias divinas”<sup>19</sup>. Asimismo, la lectura de los textos de Ananda K. Coomaraswamy convenció al compositor

---

<sup>16</sup> Cage, J., *Amores*, 1943. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=E2q67baGA8s>; *A Room*, 1943. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7qw66PWe0qs>; *Music for Marcel Duchamp*, 1947. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jd47vEHoAGg>; *Sonatas & Interludes*, 1946-1948. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=TJhv\\_k4xkMI](https://www.youtube.com/watch?v=TJhv_k4xkMI).

<sup>17</sup> “Decidí renunciar a la composición a menos que pudiera encontrar una mejor razón para hacerlo que la comunicación” (Cage, J., *An Autobiographical Statement*).

<sup>18</sup> Cage dice lo siguiente en una entrevista para el filme *Ecoute*: “Cuando escucho lo que llamamos música, tengo la impresión de que alguien está hablando. Y hablando de sus sentimientos o de sus ideas, de relaciones. Pero cuando escucho el tráfico, el sonido del tráfico aquí en la Sexta Avenida [en Nueva York], por ejemplo, no tengo la sensación de que alguien esté hablando, tengo la sensación de que un sonido está actuando y me encanta la actividad del sonido. Lo que hace es que se vuelve más ruidoso y silencioso, se vuelve más alto y más bajo. Y se hace más largo y más corto. Estoy completamente satisfecho con eso, no necesito que el sonido me hable” (Cage, J. “Cage on Silence” [video], entrevistado por Miroslav Sebestik el 2 de abril de 1991 en: *Ecoute*, Sebestik, M. (dir.), (ARTE Francia, 1992). Entrevista disponible en: <http://www.futureacoustic.com/silence/>; 00:10, traducción propia).

<sup>19</sup> Cage, J., *An Autobiographical Statement*. Véase también Cage, J., “45’ para un orador” (1954), en: *Silencio*, p. 158.



norteamericano de que el músico debía imitar a la naturaleza en su forma de operar<sup>20</sup>. Estas ideas lo motivaron a continuar componiendo música abstracta y a incorporar elementos de la filosofía oriental en su propuesta estética<sup>21</sup>. Producto de este enriquecimiento intelectual y espiritual inspirado por la filosofía india surgirá la serie de piezas para piano preparado titulada *Sonatas e Interludios* (1946-1948)<sup>22</sup>.

Sin embargo, el encuentro de Cage con la filosofía oriental había ya germinado años atrás a partir de una conferencia sobre dadaísmo y budismo zen dictada por Nancy Wilson Ross en la Cornish School en 1938. La afinidad de Cage con el Zen fue inmediata y esta disciplina fue permeando su obra artística y su vida personal a lo largo de los años. El propio Cage indica: “fui interpelado tanto en mi vida privada como en mi vida pública como compositor”<sup>23</sup>. A inicios de la década de 1950, su compromiso con el zen se fortaleció. Cage asistió a conferencias del maestro D.T. Suzuki<sup>24</sup> y continuó sus estudios con él los años siguientes (incluso visitándolo en Japón en diversas ocasiones)<sup>25</sup>. El Zen, sin duda, motivó un redireccionamiento en la propuesta musical de Cage; no obstante, la aproximación del compositor al budismo fue siempre heterodoxa. Cage no se identificó con una escuela del Zen en particular ni se comprometió con la práctica de meditación sentada clásica de esta disciplina (el *zazen*). Más bien, Cage toma elementos de las escuelas Rinzai y Soto zen, familiarizándose

---

<sup>20</sup> “También encontré en los escritos de Ananda K. Coomaraswamy que la responsabilidad del artista es imitar a la naturaleza en su manera de operar. Me sentí menos perturbado y volví a trabajar” (Cage, J., *An Autobiographical Statement*). Véase también Cage, J., “¿Hacia dónde vamos y ¿qué hacemos?” (1961), en: *Silencio*, p. 194.

<sup>21</sup> Cage, J., *The Selected Letters of John Cage*, Kuhn, L. (ed.), Connecticut: Wesleyan University Press, 2016, p. 128. En adelante, se referirá a este texto como *The Selected Letters*.

<sup>22</sup> Cage, J., *Sonatas e Interludios*, 1946-1948. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=snTc5zByQ98&t=715s>.

<sup>23</sup> Cage, J., *An Autobiographical Statement*.

<sup>24</sup> Cf. Cage, J., *The Selected Letters*, p. 128 y Patterson, D., *John Cage: Music, Philosophy, and Intention*, Nueva York: Routledge, 2001, pp. 141-144.

<sup>25</sup> El budismo zen tuvo gran resonancia en algunos de los círculos artísticos a mediados del siglo XX, llegando a ser muy popular en norteamérica entre la generación *beat*, pintores, poetas y músicos *avant-garde*. Pese a la ingenuidad y superficialidad con la que fue recibido por muchos de estos grupos, es indudable que el interés por el Zen era una respuesta al desencanto de los valores éticos, estéticos y políticos enraizados en la cultura capitalista norteamericana de la primera mitad del siglo XX. En su análisis sobre el impacto del Zen en Occidente, señala Eco que “en América acuden grupos de personas a escuchar las palabras de los maestros zen emigrados de Japón, y en especial al Dr. Daisetz Teitaro Suzuki, un anciano que ha dedicado su vida a difundir esta doctrina en Occidente, escribiendo una serie de libros y calificándose como la mayor autoridad en la materia” (Eco, U., *op. cit.*, p. 211).

con las nociones de no-ego, no-intención y vacío positivo (*sunyata*) e incorporándolas (a su modo) a su trabajo artístico y a su vida personal<sup>26</sup>. De este modo, Cage sostenía que estos principios del zen se expresaban por medio de su trabajo musical de diversas formas<sup>27</sup>. Pese a que rastrear las influencias de estos conceptos en la obra del norteamericano excede el alcance de este trabajo, podemos señalar que algunas características de su obra en donde la influencia del Zen se hace evidente son, por ejemplo, su proceso compositivo como constante *praxis* interrogativa y creativa, la consecuente apertura a nuevas formas de sonoridad (y escucha) que sus piezas proponen y demandan, el distanciamiento de la intención semántica de la música y el rechazo de una organización musical orquestada por las preferencias subjetivas del artista en favor de un ejercicio de desapego del control sobre el resultado de la pieza al utilizar técnicas de azar<sup>28</sup>.

## 2. Cage frente al silencio

La tradición musical académica de Occidente había privilegiado las formas de composición basadas en el tono y la altura desde el periodo barroco hasta el clásico. La construcción del temperamento tradicional y la escala cromática

---

<sup>26</sup> Ahondar en estos conceptos propios del Zen excede el alcance de esta investigación. Sin embargo, ya que indudablemente Cage fue influenciado por el budismo zen que DT Suzuki predicó en Estados Unidos, haremos breves referencias a ellos a lo largo de la tesis para comprenderlos en el marco de la interpretación del propio Cage.

<sup>27</sup> "Nunca he practicado sentándome con las piernas cruzadas ni medito. Mi trabajo es lo que hago y siempre implica material de escritura, sillas y mesas" (Cage, J., *An Autobiographical Statement*). Pese a que la práctica de Cage de budismo zen era bastante heterodoxa, podemos distinguir la influencia de ciertas metodologías y prácticas del Rinzaï y Soto zen –cuya distinción sigue siendo motivo de debate– (cf. Kasulis, J., *Zen Action/zen Person*, Hawaii: University of Hawaii Press, 1981, p. 104). El Zen pone el acento en la "iluminación repentina" y utiliza los llamados *koan* (formulaciones verbales aparentemente paradójicas que el maestro le cuenta al discípulo con el fin de suscitar el choque del despertar/ la iluminación). La aproximación de Cage al Zen tiene afinidad con el carácter abierto, interrogativo y paradójico de los *koans*: "Ciertamente, todos esos koans del budismo zen tienen como objetivo reducir cualquier concepto que uno pueda tener a un estado de pulverización tal que no exista. Es por eso que he utilizado las operaciones de azar [...]" (Cage, J., entrevistado por Frans Boenders, en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, Nueva York: Routledge, 2003, p. 55). En adelante, en las referencias a este texto, se señalará la fecha de la entrevista y el apellido del entrevistador seguido por Kostelanetz, R. (ed.) *Conversing with Cage*.

<sup>28</sup> "Y en lugar de tomar el camino que se prescribe en la práctica formal del budismo zen, es decir, sentarse con las piernas cruzadas y respirar y cosas por el estilo, decidí que mi disciplina adecuada era aquella a la que ya estaba comprometido, es decir, el hacer música. Y [decidí] que lo haría de manera tan estricta como sentarme con las piernas cruzadas, a saber, el uso de operaciones al azar y el cambio de mi responsabilidad de tomar decisiones por el hacer preguntas" (Cage entrevistado por Bill Womack (1979), en: Kostelanetz, R. (ed.) *Conversing with Cage*, p. 42).

clásica de doce notas consolidaban la organización armónica de los tonos como el factor fundamental de la forma de composición clásica<sup>29</sup>. No obstante, a inicios de siglo XX, Arnold Schönberg había revolucionado los métodos de composición tradicional instaurando el método dodecafónico e inaugurando un nuevo imperio de música atonal. Sin embargo, ni la armonía ni su destrucción en pos del dodecafonismo llamaron la atención del joven Cage. Este defendía el papel fundamental de la duración como la característica más comprehensiva del fenómeno musical:

El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad y duración. El opuesto y necesario coexistente del sonido es el silencio. De esas cuatro características, sólo la duración tiene que ver tanto con el sonido como con el silencio. Por lo tanto, una estructura basada en duraciones (rítmica: frase, longitudes temporales) es correcta (se corresponde con la naturaleza del material), mientras que la estructura armónica es incorrecta (derivada de la graduación tonal, que no tiene sentido en el silencio)<sup>30</sup>.

Tono, timbre, volumen y duración constituyen las cuatro características del material musical para Cage<sup>31</sup>. Sin embargo, la duración es la característica inevitable de todo evento musical, pues comprende tanto el sonido como el silencio. En este último detalle se encuentra lo más relevante de aquella afirmación: la relación binaria entre silencio y sonido que Cage parece mantener, es decir, el silencio es concebido como el *opuesto* y el *coexistente necesario* del sonido. Esta oposición será matizada en los años siguientes, cuando Cage descubra un silencio *distinguido*. Tal como señala Pritchett, “[...] aunque en esta época no fuera consciente de ello, esta recurrencia al tiempo en tanto base para

---

<sup>29</sup> La escala temperada es el sistema de afinación más utilizado en la tradición de música occidental que se construye a partir de la división de la octava en doce partes iguales que serán los semitonos. La escala cromática o dodecafónica es una escala o modo musical construido a partir de doce notas o alturas que se suceden al interior del intervalo de una octava. Esta escala contiene los doce semitonos de la escala temperada, pues las notas de una escala cromática en temperamento igual se encuentran a distancias exactamente iguales unas de otras (esto se visualiza más fácilmente con un piano afinado en temperamento igual, donde todos los semitonos son del mismo tamaño). Señala Cutler que la polifonía alcanzó su auge en el Renacimiento y dio paso al imperio de los acordes y del sistema tonal, el cual reinaría durante los próximos 500 años (cf. Cutler, C. [curador]. (2012, 20 de agosto). *Probes #1* (Programa Radial). En *Radio Web MACBA*. Disponible en: [http://rwm.macba.cat/en/curatorial/probes1\\_chris\\_cutler\\_/capsula; version=transcrita; disponible=en](http://rwm.macba.cat/en/curatorial/probes1_chris_cutler_/capsula;version=transcrita;disponible=en): [http://rwm.macba.cat/uploads/20120718/01probes\\_transcript\\_eng.pdf](http://rwm.macba.cat/uploads/20120718/01probes_transcript_eng.pdf), p. 2).

<sup>30</sup> Cage, J., “Precusores de la música moderna” (1949), en: *Silencio*, p. 63, nota 2.

<sup>31</sup> “[...] de las cuatro características del material de la música, la duración, es decir, la duración del tiempo, es la más fundamental” (Cage, J., “Defense of Satie (1948)”, en: Kostelanetz, R. (ed.), *John Cage: An Anthology*, Nueva York: Da Capo Press, 1991, p. 81). Como veremos a continuación en el cuerpo del trabajo, la importancia de la duración que Cage reconoce permeará su interés por el ritmo y por la percusión.

la estructura musical de sus piezas fue uno de los factores que predispondrían a Cage de cara a su posterior encuentro con el silencio”<sup>32</sup>. Si la percusión le abrió las puertas a Cage para explorar el ruido, este último lo impulsó a cuestionarse respecto del silencio<sup>33</sup>. Como consecuencia, a inicios de la década de 1950, el silencio se habría ya convertido en un motivo central en la vida y obra del compositor, en paralelo a su inmersión en el Zen y su interés por la indeterminación.

Ahora bien, la afinidad de Cage por el budismo zen, señalada en el apartado anterior, se empezó a ver reflejada en sus métodos de composición no convencionales que incorporaban el azar para obtener resultados sonoros indeterminados. Según el nortamericano, los sonidos *no debían ser más* que la concreta presentación de ellos mismos, tal como operan en la naturaleza, en consecuencia, las dinámicas, duraciones y sonoridades ya no debían ser seleccionadas por el artista según sus preferencias personales. El compositor calla con devoción para dejar que los sonidos “hablen” por sí mismos, es decir, para que estos sean presentación de su propio aparecer. En una oportunidad, Cage confesó lo siguiente en una mirada retrospectiva de su trabajo anterior: “Hasta ese momento, mi música se había basado en la idea tradicional de que

---

<sup>32</sup> Pritchett, J., “Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4’33’” en: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, 2009, p. 169. Disponible en: [https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett\\_cage\\_cas.pdf](https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf). En adelante, este texto será referido como “Lo que el silencio...”. A modo de anécdota, Alex Ross trae a colación el discurso del joven Cage en el concurso de oratoria de California del Sur en el año 1928, en el que decía lo siguiente: “Una de las mayores bendiciones que Estados Unidos podría recibir en un futuro cercano sería que se detuvieran sus industrias, que se suspendieran sus negocios, que su gente se quedara sin habla, que se creara una gran pausa en su mundo de asuntos. [...] Deberíamos estar callados y en silencio, y deberíamos tener la oportunidad de aprender lo que piensan otras personas” (Cage, J., citado en: Ross, A. (27 de septiembre de 2010). “Searching for Silence”. *New Yorker*. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence>).

<sup>33</sup> Cage parecía ya sugerir una relación entre percusión, ruido y silencio en la manera en la que teje la siguiente afirmación y la anécdota que narra: “Las cuerdas, los vientos y los metales saben más de música que de sonido. Para estudiar el ruido deben ir a la escuela de percusión. Allí descubrirán el silencio, una forma de cambiar de mentalidad; y aspectos del tiempo que aún no se han puesto en práctica. La historia musical europea inició el estudio (el motete isorítmico) pero fue dejado de lado por la teoría de la armonía. La armonía, a través de un compositor de percusión, Edgard Varèse, está siendo llevada a una nueva vida abierta por Tenney, James Tenney. Lo llamé el pasado diciembre después de escuchar su nuevo trabajo en Miami y le dije: ‘Si esto es armonía, retiro todo lo que he dicho; estoy a favor’. El espíritu de la percusión lo abre todo, incluso lo que estaba, por así decirlo, completamente cerrado” (Cage, J., *An Autobiographical Statement*).

tenías que decir algo. Los gráficos [del *I Ching*] me dieron mi primer indicio de la posibilidad de no decir nada”<sup>34</sup>.

Precisamente, el primer trabajo instrumental de Cage compuesto en su totalidad a partir de operaciones de azar fue *Music of Changes*<sup>35</sup>. La novedosa metodología empleada para su composición consistía en el uso del *I-Ching*, el *Libro de las Mutaciones* chino, que llegó a sus manos alrededor del año 1936. Este libro puede ser consultado realizando preguntas y lanzando monedas o pequeños palitos de madera para obtener como resultado de forma azarosa uno de los 64 hexagramas que ponen al lector de cara a una entrada oracular que este debe interpretar. Ahora bien, más que atender al contenido de estas entradas, la práctica de Cage consistía en consultarle al libro respecto de varios aspectos constitutivos de sus composiciones musicales. De esta manera, el compositor obtenía resultados indeterminados que organizarían los elementos y el desarrollo de la composición, librándose de imponer en ella sus preferencias personales: “A finales de los años cuarenta [...] mi trabajo se convirtió en una exploración de la no intención. Para llevarlo a cabo fielmente, he desarrollado un complicado medio de composición utilizando operaciones de azar del *I Ching*, haciendo que mi responsabilidad sea la de hacer preguntas en lugar de tomar decisiones”<sup>36</sup>. Con ello, los distintos procedimientos de composición eran métodos determinados en vistas a obtener resultados sonoros no previstos o indeterminados. Cage agrega que “[...] el propósito de la indeterminación parecería ser el de provocar una situación imprevista”<sup>37</sup>, abrazando la actitud de “[...] despreocupación respecto del resultado”<sup>38</sup>. Esta “indeterminadibilidad” podía darse en distintos aspectos de una composición (tanto en las características de los materiales y de los sonidos, como en el secuenciamiento de la pieza o en los movimientos, entre otros elementos), por lo que liberaba al

---

<sup>34</sup> Cage, J., citado en: Griffiths, P., *Modern Music and After*, Nueva York: Oxford University Press, 2010, p. 10.

<sup>35</sup> Cabe señalar que ya *Imaginary Landscape IV* (1951) y el tercer movimiento de *Concerto para piano preparado* (1951) habían sido compuestos a partir de metodologías de azar, pero solo parcialmente.

<sup>36</sup> Cage, J., *An Autobiographical Statement*.

<sup>37</sup> Cage, J., “Composición como proceso” (1958), en: *Silencio*, p. 36.

<sup>38</sup> Cage, J., *Silence: Lectures and Writings*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 38, traducción propia. Se ha optado por realizar una traducción propia de la siguiente frase que figura en el original como “[...] carelessness with regard to the outcome”, dado que se considera que la traducción de Pedraza Martínez (“descuido con respecto al resultado”) le otorga una connotación de “error” que se aleja de la intención original de la frase.

compositor del control sobre la pieza, haciéndola, como diría Umberto Eco, una obra “abierta”<sup>39</sup>.

Uno de estos métodos empleados al momento de componer fue aquel que incorpora la noción de “paréntesis de tiempo” (*time brackets*). Estos “paréntesis” consistían en marcos temporales “vacíos” de un contenido predeterminado (explicitado en una partitura o establecido como intención comunicativa por parte del compositor), en los cuales se podría producir cualquier evento sonoro, es decir, sonidos, ruidos y silencios, intencionados o no<sup>40</sup>. Pese a que la duración y otros parámetros de estos marcos temporales eran determinados por estrictos procedimientos de azar, en última instancia, los resultados de estas piezas eran imprevistos y consistían en una apertura a la contingencia del aparecer sonoro.

El cambio de perspectiva que la década trajo consigo y que estuvo influenciado por el budismo zen, encaminó al norteamericano a “[...] prestar su oído al sonido, a todos los sonidos que laten en el silencio”<sup>41</sup>. Mas ¿qué fue aquello que impulsó la devoción de Cage por el silencio? El compositor cuenta que la experiencia reveladora que marcó su vida y obra fue su visita en 1951 a la cámara anecoica de Harvard<sup>42</sup>:

---

<sup>39</sup> Cf. Eco, U., *op. cit.* El término “obra abierta” de Eco es una propuesta estética para comprender las relaciones que se tejen entre obra de arte e intérprete. Esta perspectiva considera que el objeto artístico es producto de un contexto concreto en el que se gesta, pero que ello convive con la posibilidad abierta de ser interpretado de formas múltiples por quien lo experimenta desde su propio horizonte de vivencias. En este sentido, la obra abierta no propone una interpretación unívoca, sino que, al reconfigurar las relaciones entre público y objeto artístico, invita a ser retomada y transformada continuamente. En la música del siglo XX, diversas piezas pueden ser consideradas “obra abierta”, en especial aquellas que le otorgan a la indeterminación un rol central como principio organizativo o performativo. Piezas como *Klavierstück XI* de Stockhausen, *Duo II for Pianists* de Wolff y *4 Systems* de Earl Brown, son analizadas por Cage en Cage, J., “Composición como proceso” (1958), en: *Silencio*, p. 35ss.

<sup>40</sup> Pritchett, J., “Lo que el silencio...”, *op. cit.*, p. 171. Considérese también la siguiente afirmación de Cage: “Las características de los materiales (frecuencia, amplitud, timbre, duración) son indeterminadas dentro de las limitaciones de la gama proporcionada por el compositor. La forma, la morfología de la continuidad son impredecibles. Uno de los pianistas comienza la actuación: el otro, al reconocer el sonido o silencio que está dentro de una gama de señales, responde con una acción que él mismo determina de entre unas posibilidades dadas dentro de un paréntesis de tiempo que también le ha sido dado. A continuación, cada pianista responde a señales, facilitadas por el otro, no dejando espacio para ningún silencio entre las respuestas, aunque las propias respuestas sí incluyen silencios. Ciertos paréntesis de tiempo están en tiempo cero. No hay partitura, ni relación determinada de las partes” (Cage, J., “Composición como proceso” (1958), en: *Silencio*, p. 38).

<sup>41</sup> Pardo, C., *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Valencia: Sexto Piso, 2001, p. 26.

<sup>42</sup> “Nada más que nada puede decirse. Oír o hacer esto en música no es diferente –tan solo más fácil– que vivir de este modo” (Cage, J., “Conferencia sobre nada” (1959), en: *Silencio*, p. 111).

Para ciertos procedimientos de ingeniería es deseable tener una situación lo más silenciosa posible. Una habitación así se denomina cámara sorda [o anecoica], sus seis paredes hechas de un material especial, un habitáculo sin ecos. Hace unos años entré en una de esas cámaras en la Universidad de Harvard y oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, mi sangre circulando<sup>43</sup>.

El testimonio de Cage de su experiencia en la cámara anecoica disuelve su afirmación anterior sobre el sonido como opuesto al silencio y nos coloca frente a un Cage maduro que adopta una actitud receptiva ante el aparecer de los fenómenos. La visita a la cámara anecoica es un evento clave en la vida del compositor: es ahí cuando descubre que el silencio absoluto no se puede oír, pues uno siempre se encuentra a la escucha de los sonidos que permean nuestra vida encarnada. Cage admite: “A finales de los años cuarenta, descubrí mediante un experimento (entré en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard) que el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad, un viraje. Le dediqué mi música a ello”<sup>44</sup>.

Pues bien, esta experiencia de escucha en “condiciones de laboratorio” –el caso extremo de aislamiento acústico– confirma lo que en la vivencia cotidiana se asumía como dado: todo lapso temporal vivido implica sonoridad, así como toda música implica necesariamente duración. Asimismo, la anécdota de Harvard revela que no es posible para nosotros, los oyentes, aislarnos del mundo sonoro. Estamos inmersos en un campo sonoro que nos envuelve y del que participamos, y precisamente por ello Cage destaca que “[e]l espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos”<sup>45</sup>.

El relato de la experiencia que Cage vivenció en Harvard nos confronta con la complejidad de la propia escucha. Por un lado, el compositor señalaba entusiasmado que existe una relación entre el sonido agudo y grave de los sistemas nervioso y circulatorio: descubre un cruce entre un cuerpo que oye y un cuerpo que, a su vez, es sonoro. Mas el cuerpo no puede aislarse de sus propios sonidos que resuenan por dentro ni de los sonidos “exteriores” que lo inscriben en un campo sonoro. En la vivencia cotidiana, los sonidos “internos” y

---

<sup>43</sup> Cage, J., “Música experimental” (1957), en: *Silencio*, p. 8.

<sup>44</sup> Cage, J., *Autobiographical Statement*.

<sup>45</sup> Cage, J., “Música experimental” (1957), en: *Silencio*, p. 8.

“externos” se opacan y difuminan formando un *mélange* perceptivo donde me reconozco partícipe del mundo audible. Por tanto, mi vida y mi existencia están atravesadas por la sonoridad irrenunciable que es mi participación en el mundo sonoro, como oyente y como oído. Cage identifica este carácter inherente a nuestra experiencia corpórea en el mundo y dice: “Podemos estar seguros de que estos sonidos (que llamamos silencio solamente porque no forman parte de una intención musical) existen. El mundo está repleto de ellos, y en ningún momento, en realidad, libre de su presencia”<sup>46</sup>. El mundo sonoro envuelve la existencia corporal y, asimismo, la escucha del cuerpo envuelve diversos sonidos, los destaca, los “configura” y los transforma.

Ahora bien, Cage no solo descubre el *mélange* perceptivo entre los sonidos que el cuerpo profiere y los que oye, sino que advierte que la división clásica entre silencio y sonido es engañosa. El silencio-empírico (como ausencia de sonidos) no existe y, en consecuencia, no es el opuesto del sonido. Lo que llamamos silencio en la vida cotidiana es, más bien, la proliferación de sonidos que no son destacados y permanecen en el horizonte de la escucha. Llamaremos a este último el “silencio sonoro”.

Precisamente, la experiencia del “silencio sonoro” en la cámara anecoica fue central para el desarrollo artístico de Cage en los años cincuenta. Apasionado por este “silencio sonoro” que descubre como melodía de mundo, Cage se compromete a expresarlo a través de su *praxis* artística: “A principios de los cincuenta tomé la decisión de aceptar los sonidos que hay en el mundo. Antes de eso había sido lo suficientemente ingenuo como para pensar que existía el silencio”<sup>47</sup>. Su abordaje del silencio tiene como expresión canónica la pieza 4'33". A continuación, explicaremos el contexto general de esta controvertida pieza y, posteriormente, en el tercer capítulo, retomaremos la pieza desde una lectura merleau-pontiana e indagaremos en otros sentidos de silencio que esta nos plantea.

---

<sup>46</sup> Cage, J., “Composición como proceso” (1958), en: *Silencio*, pp. 22-23.

<sup>47</sup> Cage, J., entrevistado por Maureen Furman (1979), en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 233.



### 3. La pieza 4'33"

Durante sus años de estudio en el Vassar College (1948-49), Cage había pensado en la posibilidad de componer una pieza de silencio ininterrumpido. Esta se titularía *Silent Prayer*, sería vendida a Muzak Co. y tendría como propósito “[...] realizar una afirmación acerca de la escasa importancia que la música tiene como asunto material”<sup>48</sup>. Sin embargo, el compositor admitió que tuvo que posponer esta idea, pues consideró que una pieza silenciosa sería banalizada e incomprendida en aquel contexto: “Sabía que se tomaría como una broma y una renuncia al trabajo, mientras que también sabía que si se hacía sería la forma más elevada de obra de arte. O la siguiente forma de obra: un arte sin obra. Dudo que mucha gente lo entienda todavía”<sup>49</sup>. La banalización que Cage temía como posible recepción de la pieza por un público norteamericano a mediados de siglo no se correspondía, sin embargo, con el especial compromiso que él como compositor le dedicaba a la pieza no solo a nivel estético sino también existencial. Por este motivo, Cage señala: “No quería que pareciera, ni siquiera para mí, algo fácil de hacer o una broma. Quería que fuera en serio y poder vivir con ello”, sostenía firmemente<sup>50</sup>.

En efecto, la obsesión de Cage con el silencio no era un simple capricho. Pritchett señala que “[...] el silencio, y la transformación que le supuso encontrarlo como lo encontró en 1951, estuvieron siempre en el núcleo de la vida y la obra de Cage”<sup>51</sup>. Estos encuentros (la afortunada visita a la cámara anecoica

---

<sup>48</sup> Pritchett, J., “Lo que el silencio...”, p. 170. Según el mismo autor, Cage menciona los siguientes datos sobre su pieza silenciosa *Silent Prayer*: “Se abrirá con una única idea que intentaré que resulte tan seductora como el color y la forma o la fragancia de una flor. El final se aproximará de manera imperceptible” (Cage, J., “A Composer’s Confessions” (1948), en: *Musik Texte*, 40/41 (agosto de 1991), p. 65, citado en: Pritchett, J., *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 15. Disponible en: [https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett\\_cage\\_cas.pdf](https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf)). La descripción de esta pieza que Cage ensaya sugiere que esta hubiese tenido sonoridad en su inicio y cierre para resaltar el silencio central; mas, pese a la intención de remarcar el silencio, *Silent Prayer* es radicalmente diferente a 4'33". Ambas piezas obedecen a momentos distintos en la vida de Cage y, sobre todo, a concepciones distintas del silencio.

<sup>49</sup> Cage, J., entrevistado por William Duckworth (1985), en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 64. La manera lúdica con la que Cage usa el término “artwork” se expresa mejor en el inglés original: “I knew that it would be taken as a joke and a renunciation of work, whereas I also knew that if it was done it would be the highest form of work. Or this form of work: an art without work. I doubt whether many people understand it yet”.

<sup>50</sup> Cage citado en: Revill, D., *The Roaring Silence: John Cage, A Life*, Arcade Publishing, 1993, p. 164. Cage consideraba que esta pieza sería incomprendible en el contexto occidental, por lo que se negó a escribirla.

<sup>51</sup> Pritchett, J., “Lo que el silencio...”, *op. cit.*, p. 177.

de Harvard, el Zen y a la exposición del artista plástico Robert Rauschenberg<sup>52</sup>) implicaron un viraje no solo en su desarrollo artístico, sino en el trasfondo existencial de su aproximación al sonido y al arte, animando a un Cage más maduro a retomar la idea de componer “una pieza silenciosa”. Todo esto dio origen a la pieza de nuestro interés: 4’33”, cuyo estreno en 1952 en Woodstock, Nueva York, es narrado por Pritchett de la siguiente manera:

En la interpretación con que se estrenó, el virtuoso pianista David Tudor se sentó al piano, abrió la tapa del teclado y permaneció sentado durante treinta segundos. Luego cerró la tapa. Volvió a abrirla para permanecer sentado y en silencio por espacio de otros dos minutos y veintitrés segundos. Al cabo, cerró y volvió a abrir la tapa una vez más, permaneciendo en ese tercer ‘movimiento’ sentado durante un minuto y cuarenta segundos. Por último, cerró la tapa y salió del escenario. Eso fue todo<sup>53</sup>.

La obra estaba dividida en tres movimientos y en ninguno de ellos el intérprete presionaba tecla alguna en el piano. Sin embargo, Cage destaca que, en el primer movimiento, el viento resoplaba con fuerza; en el segundo, la lluvia marcaba un ritmo en el techo; en el tercero, los espectadores hacían sonidos curiosos al murmurar o salir de la sala<sup>54</sup>. Lamentablemente, pocos escuchaban atentamente este despliegue sonoro enmarcado en los 4 minutos y 33 segundos que pasarían a ser parte de la historia de la música. Esta controvertida pieza sigue destacando a Cage como uno de los compositores más radicales de la vanguardia del siglo XX. El propio Cage la consideró como “la más importante” de su repertorio<sup>55</sup>, pues es el ápice de una obra y vida abocada a celebrar el

---

<sup>52</sup> Cage explica que “[...] las pinturas blancas fueron primero y mi pieza silenciosa vino después. Y Mallarmé precedió a ambos” (Cage, J., entrevistado por Birger Ollrogge (1985), en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 186). Señala: “las pinturas blancas de Rauschenberg eran aeropuertos para la luz, sombras y partículas”, pues, siendo aparentemente vacíos, cambiaban acorde a las condiciones del cuarto, las sombras de los visitantes, el polvo, etc. (Cage, J., “Sobre Robert Rauschenberg, artista, y su obra” (1961), en: *Silencio*, p. 102). Sin embargo, en otra entrevista, Cage distingue la pieza de Rauschenberg de 4’33” de la siguiente manera: “[...] son muy diferentes. Los cuadros de Rauschenberg, en mi opinión, como he expresado, se convierten en aeropuertos para las partículas de polvo y las sombras que hay en el entorno. Mi pieza, 4’33”, se transforma en la interpretación de los sonidos del entorno” (Cage, J., entrevista publicada en “Cinema Now” (1968), en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 187).

<sup>53</sup> Pritchett, J., “Lo que el silencio...”, *op. cit.*, p. 167.

<sup>54</sup> Cage, J., entrevistado por William Duckworth, en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 65.

<sup>55</sup> En la siguiente entrevista, Cage destaca la importancia de su pieza “silenciosa”: “ES: A la mayoría de los compositores les gustan algunas de sus piezas más que otras, o sienten que algunas son más importantes que otras. ¿Qué pieza o piezas tuyas considera más importantes? JC: Bueno, la pieza más importante es mi pieza silenciosa. ES: Eso es muy interesante. Mucha gente estaría de acuerdo con eso. JC: Ajá. SM: Pero tú también lo crees así. JC: Oh, sí. Siempre

silencio y la indeterminación<sup>56</sup>. Precisamente en esta pieza, se aprecia el entrelazo entre ambos conceptos y el sentido profundo que estos tienen en la vida y obra de Cage<sup>57</sup>. Dice el compositor:

Durante muchos años he establecido el hecho de que los silencios son la base de mi trabajo, que no solo forman parte integral de la interpretación, sino que los sonidos que se producen en una determinada composición son en un sentido profundo "silenciosos", es decir, son sonidos aceptados por mí en lugar de impuestos por mí<sup>58</sup>.

Esta cita es elocuente, pues en ella Cage confiesa que los silencios, además de ser parte integral de su performance musical, no se limitan a lo empírico. Para él, los sonidos que acontecen en una pieza son, en sentido *profundo*, silenciosos, especialmente, los que se dan de forma involuntaria o indeterminada.

Asimismo, en los "paréntesis de tiempo" que Cage incorpora en sus obras se presentan sonidos que están exentos de cualquier forma de previsión y que, alejados de cualquier intención musical o control del artista, se presentan por sí mismos, es decir, sin ser *representación* de otra cosa que voluntariamente se *quiere* transmitir. De este modo, la indeterminación como resultado de la pieza, la apertura al acontecer de los sonidos en un marco temporal y el aparente "silencio" cargado de sonidos involuntarios son algunos de los elementos que están en juego en *4'33"*.

---

pienso en ella antes de escribir la siguiente pieza" (Cage, J., entrevistado por Ellsworth Snyder en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 66). En los años posteriores, no obstante, como bien señala Pritchett, Cage minimiza la importancia de dicha pieza en tanto pieza, es decir, en tanto objeto musical, mas continúa reafirmando su compromiso con el silencio como transversal a su vida y obra (cf. Pritchett, J., "Lo que el silencio...", *op. cit.*, p. 176).

<sup>56</sup> La indeterminación y el ruido también se encuentran emparentados, pues el ruido consiste en sonidos involuntarios, irregulares y difícilmente determinables en las escalas musicales convencionales. Una muestra del vínculo intrínseco entre estos conceptos son las siguientes piezas de Cage: *Imaginary Landscape No. 4*, en la que el intérprete emplea doce aparatos de radio; *William Mix*, que presenta un *collage* de grabaciones fonográficas; *Water Music*, en cuya ejecución el intérprete manipula distintos objetos (aparatos de radio, cartas, una vasija con agua, etc.); y años después, *Black Mountain Piece*, considerada una pieza precursora de los *happenings*, que se popularizarían en los años sesenta.

<sup>57</sup> Como hemos mostrado, estos principios fueron incorporados por Cage a partir de sus estudios del budismo zen, pero también a partir de una lectura ávida de grandes pensadores como Thoreau, Duchamp, Meister Eckhart, James Joyce, Ananda Comaraswaamy, Aldous Huxley, etc. No es la intención de este trabajo rastrear la influencia de estos pensadores en Cage, pero se pueden identificar varias referencias a ellos en la autobiografía que Cage escribe.

<sup>58</sup> Cage, J., *The Selected Letters*, p. 284. Se trata en este caso de la carta a Dr. Johannes Petschull, 24 de abril de 1963 en Stony Point, Nueva York. Hemos respetado el subrayado original.

En resumen, a partir de su reveladora experiencia en la cámara anecoica y su interés por el budismo zen, el propio Cage da cuenta de la complejidad de la vida perceptiva audible, desbarata la concepción ingenua y objetivista de un silencio puro y reconsidera los cruces entre sonido y silencio, oyente y oído. Observamos que, a inicios de la década del cincuenta, Cage realiza un quiebre respecto de la concepción previa del silencio como entidad positiva y pura al que nos hemos referido como “silencio-empírico” (la ausencia de sonido) para dar paso a otras formas más *profundas* de comprender el silencio.

Si bien “4’33” cobra sentido tanto en el contexto de la vida de Cage como en el desarrollo musical de Occidente, la pieza no se agota en una interpretación unívoca. Más bien, esta pieza nos ofrece una vía fértil para realizar las siguientes interrogantes: ¿en qué consiste el silencio con el que Cage estaba tan profundamente comprometido?, ¿se pueden distinguir tipos de silencio en “4’33””? En ese caso, ¿cuáles serían?



## **CAPÍTULO SEGUNDO**

### **MERLEAU-PONTY**

#### **El silencio de la carne**

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francés (1908-1961), planteó la necesidad de otorgarle al tema de la corporalidad un lugar central dentro de la reflexión filosófica. Retomando los aportes de la fenomenología de Edmund Husserl y las investigaciones de la escuela psicológica de la *Gestalt*, Merleau-Ponty señaló la urgencia de abordar filosóficamente la dimensión pre-predicativa de la experiencia, que tiene su origen en el vínculo perceptivo entre el cuerpo y el mundo. Su filosofía está enmarcada en el contexto de las discusiones de mediados del siglo XX, que oponía a intelectualistas y a empiristas. El filósofo ofreció una alternativa que disolvía dicha oposición y que trataba, más bien, de ocuparse de las fuentes originarias del sentido y de su carácter corpóreo.

En consecuencia, la filosofía merleauPontiana aborda inicialmente la percepción como la forma primera de relación entre los cuerpos y el mundo, por la que adviene el sentido mismo de la experiencia. Esta aproximación fenomenológica describe la génesis del sentido por medio de la cual los cuerpos *ponen en forma* lo sensible para hacer existir un mundo y expresarlo en distintas configuraciones

de sentido<sup>59</sup>. Merleau-Ponty rastrea los diversos tipos de *praxis expresivas* del cuerpo, que van desde formas simples como el movimiento hasta grados más complejos y “abstractos” como el lenguaje. Si bien mantiene un espíritu fenomenológico a lo largo de su obra, el filósofo va ampliando el alcance de sus investigaciones en sus obras posteriores a los años cincuenta, llegando a incorporar reflexiones sobre la política, la historia y la estética.

En sus últimas obras, el filósofo emprende una rehabilitación ontológica de lo sensible que, lamentablemente, es interrumpida por su temprano fallecimiento. En *Lo visible y lo invisible* (1959-1961), *El ojo y el espíritu* (1961) y *La prosa del mundo* (1969), Merleau-Ponty examina el misterio de la relación entre lo sensible y el sentido, y logra plantear una ontología que se despliega como expresión. Aquí no solo encontramos una profundización de la noción de silencio esbozada en las obras iniciales, sino también una radicalización de esta noción, que la hace acreedora de un peso ontológico. Esta ontología de la expresión de carácter estético nos permite abordar a profundidad el silencio y sus modos paradójicos de aparecer (o de hacérsenos manifiesto). La rehabilitación de la experiencia silenciosa que el filósofo francés propone en sus últimas obras, en conjunción con una noción renovada del Ser, resulta relevante para nuestro abordaje del campo de la escucha y la vivencia musical.

Así, a lo largo de este trabajo, descubriremos cómo las distintas experiencias de la escucha que nos ofrece la pieza *4'33"* de Cage son expresión del Ser silencioso en distintos niveles de profundidad y, en última instancia, nos brindan acceso a él. En el presente capítulo, expondremos algunos aspectos del proyecto filosófico de Merleau-Ponty en vistas a esclarecer las nociones de reversibilidad, silencio, quiasmo y carne. Abordaremos la filosofía de Merleau-Ponty a partir de sus obras tardías y los conceptos que estas presentan para posteriormente aplicar estos a nuestra lectura de *4'33"*.

#### **4. Del conocimiento científico a la percepción**

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los

---

<sup>59</sup> La expresión *mettre en forme* es usada por Merleau-Ponty a lo largo de su *Fenomenología de la Percepción* y en castellano puede entenderse por “configuración” o “dar sentido a”.

Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, Libro cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658<sup>60</sup>.

En “Del rigor en la ciencia”, Jorge Luis Borges narra la historia de un grupo de cartógrafos que tienen el afán de realizar un mapa perfecto. El cuentista relata cómo el arte de la cartografía pretende reproducir, cada vez con mayor precisión y agudeza, las particularidades del territorio. El resultado fue la producción de mapas cada vez más desmesurados, hasta llegar al punto en que los científicos lograron hacer un mapa del imperio del tamaño del imperio mismo (que coincidía punto por punto con él). En el relato, a medida que el rigor científico aumenta y la mirada sobre el territorio se hace más abstracta, el mapa se hace cada vez más extenso hasta el punto de cubrir como un manto todo el imperio. Aquello que inicialmente buscaba orientarnos en la ciudad se transforma en un impedimento para recorrerla, descubrirla y vivenciarla en cada una de sus calles y rincones. En otras palabras, el intento de calcar el territorio conllevó a cubrirlo bajo el velo de una constelación de abstracciones e idealidades que no permitía ver cómo se ofrecía la ciudad para sus habitantes y visitantes. Borges concluye narrando que el colosal mapa-territorio, hazaña de los cartógrafos, fue abandonado por su esterilidad e inutilidad, convirtiéndose en una reliquia científica cuyos restos yacen aún en el desierto del Oeste.

Esta breve narración permite sugerir una analogía con la pretensión desmesurada de explicar el mundo y la vida desde una perspectiva abstracta. Esta pretensión brillaba en todo su esplendor a finales de siglo XIX e inicios de siglo XX, durante la Segunda Revolución Industrial y el auge del positivismo. El afán de calcar la realidad de forma objetiva, la excesiva confianza en el lenguaje matemático y la creencia en poder subsumir el “mundo de la vida” bajo un mundo de idealidades eran rasgos distintivos de la actitud científicista. Ahora bien, para algunos filósofos visionarios, lo que parecía ser el esplendor de la ciencia del

---

<sup>60</sup> Borges, J-L., *Obras completas*, v. I, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 847.

nuevo siglo era, por el contrario, un síntoma de la crisis de las ciencias europeas<sup>61</sup>. Edmund Husserl fue uno de los críticos de los vicios del cientificismo y del olvido del “mundo de la vida”. Realizó una renovación de la teoría del conocimiento con un gran aporte: la fundación de una nueva ciencia inspirada en la *episteme* griega –esto es, un conocimiento fundado en la evidencia–: la fenomenología.

La fenomenología inaugura un llamado a reconocer aquella experiencia intuitiva que funda la experiencia científica del mundo, es decir, el “mundo de la vida” (*Lebenswelt*)<sup>62</sup>. Este retorno a la experiencia se plasma en la consigna husserliana de volver “a las cosas mismas”. Esta es una invitación a describir en sus rasgos *a priori* la manera en que el sujeto experimenta el mundo y a prestar atención al sentido que se constituye en este encuentro. En otras palabras, el objetivo de la fenomenología es examinar la subjetividad trascendental como fundamento último de las ciencias y de la cultura. Por ello, el “principio de todos los principios de la fenomenología” consiste en volver a la intuición como fuente de sentido y validez:

Que toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; que todo lo que se nos brinda originariamente (por decirlo así, en su realidad corpórea) en la “intuición”, hay que tomarlo simplemente como se da, pero también solo dentro de los límites en que se da<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Husserl, E., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Buenos Aires: Prometeo, 2008, §9h. En adelante, las alusiones a esta obra serán referidas como *Crisis* y el número del parágrafo correspondiente.

<sup>62</sup> La caracterización general del *Lebenswelt* señala que es el mundo pre-científico que está predado como correlato de nuestra actitud cotidiana y que damos por sentado como fondo de nuestras experiencias. Sin embargo, Antonio Aguirre y Dermot Moran han mostrado que hay varios sentidos en los que Husserl utiliza este término. Tomando como base el análisis de Moran de las múltiples caracterizaciones que adopta dicha noción, nos enfocamos en aquellas que permiten comprender mejor la aproximación de Merleau-Ponty. Son las siguientes: el mundo de la vida como el olvidado fundamento de sentido de la ciencia natural (*Crisis*, §48); el mundo predado como correlato de la actitud natural (*Crisis*, §38) y el horizonte último de evidencias que no ha sido tematizado por las ciencias. Moran subraya que el mundo de la vida siempre connota un contexto intersubjetivo de experiencia humana (Moran, D., *Husserl's Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology: an Introduction*, Nueva York: Cambridge University Press, 2012, p. 180ss). Aquí Moran hace referencia al siguiente texto: Aguirre, A., *Die Phänomenologie Husserls im Lichte ihrer gegenwärtigen Interpretation und Kritik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. Véase también el texto de Aguirre, A., “Consideraciones sobre el mundo de la vida”, en: *Revista Venezolana de Filosofía*, 9 (1979), pp. 7-32.

<sup>63</sup> Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*, México: UNAM/FCE, 2013, §24, p. 129; en adelante, este texto será referido como *Ideas I*). Considérese también los siguientes pasajes: “todas las unidades reales son ‘unidades de sentido’. Las unidades de sentido presuponen [...] una conciencia que da sentido, que por su parte es absoluta y no existe ella misma a su vez



Poniendo el “principio de todos los principios” de la fenomenología en conexión con el cuento de Borges, podemos afirmar que el retorno al mundo de la vida puede ser comprendido como el impulso a redescubrir un territorio (el mundo) desde una aproximación desprejuiciada e intuitiva y a través de un recorrido en primera persona. Este es también un llamado a “perdernos” nuevamente en la experiencia misma para re-encontrarnos con ella y los múltiples sentidos que ella hace posible. Así, el fenomenólogo descubre que no solo cambia la perspectiva con la que nos aproximamos al territorio, sino que también se transforma *el territorio mismo que se nos aparece* desde distintas perspectivas.

En contraste con la actitud del científico y su perspectiva en tercera persona, Husserl funda un nuevo modelo de ciencia que interroga *lo dado*, que describe sus formas de darse (la donación de sentido) y que aborda el problema de su constitución al analizar sus condiciones de posibilidad<sup>64</sup>. La descripción del *a priori* de la correlación intencional entre la vivencia, experimentada en primera persona, y el objeto vivido a través del sentido será uno de los ejes de la fenomenología husserliana.

En consecuencia, la metodología del científico y del fenomenólogo se distancian radicalmente. En efecto, Husserl aclara que la descripción que emprende la fenomenología no es comparable al método descriptivo de las ciencias naturales. Estas tienen una orientación objetiva y se encuentran instaladas en la actitud natural, donde asumen el mundo dado sin tematizar los presupuestos recibidos de la tradición<sup>65</sup>. Por el contrario, la investigación fenomenológica necesita

---

mediante un dar sentido” (*ibid.*, §55, p. 204); “[...] todo *cogito*, o como también decimos, toda vivencia de la conciencia mienta algo y lleva en sí mismo su respectivo *cogitatum* en ese modo de lo mentado, y cada una lo hace a su modo” (Husserl, E., *Meditaciones cartesianas*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1979, §14, p. 77; en adelante, este texto será referido como *Meditaciones*).

<sup>64</sup> “El proyecto de Husserl es sin lugar a dudas un racionalismo que pretende exhibir, a través de un método novedoso, la raíz subjetiva –anónima, oculta para la actitud natural– de toda experiencia, actividad o discurso humanos dotados de sentido, incluyendo el discurso y las estrategias de las ciencias naturales y exactas, de las ciencias humanas y sociales y de la filosofía” (Rizo-Patrón de Lerner, R., *El exilio del sujeto: mitos modernos y posmodernos*, Lima: Editorial Aula de Humanidades; Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 48).

<sup>65</sup> Para Husserl, la actitud natural consiste en la forma cotidiana con la que nos orientamos en el mundo. En ella, ocupados con los objetos, asumimos el sentido y validez del mundo como dado, y partimos de significados ya disponibles para referirnos a él. Rizo-Patrón señala: “Dicha actitud natural, “objetivante”, oculta una serie de procesos subjetivos implícitos que permanecen para el agente en el anonimato. Por ello, el científico natural mismo ignora que el contenido de la ciencia que él elabora, así como también su propia actividad, se hallan insertos en un mundo circundante vital que está siempre presupuesto como su fondo” (*ibid.*, p. 55).

desconectarse de la actitud cotidiana por medio de una suspensión del juicio o *epojé*. La *epojé* consiste en la “puesta entre paréntesis” de la tesis general de la actitud natural, es decir, de la creencia originaria en el ser independiente del mundo. El fenomenólogo hace *epojé* de “[...] toda ejecución concomitante de los conocimientos de las ciencias objetivas, *epojé* de toda toma de posición crítica, interesada en su verdad o falsedad, aun de su idea conductora de un conocimiento objetivo del mundo”<sup>66</sup>. En efecto, quien ejerce esta desconexión no niega ni afirma la realidad del mundo, sino que da un paso atrás y suspende sus presupuestos y tomas de posición en vistas a interrogar la génesis de sus significaciones y comprender *cómo* es que estos han podido llegar a constituirse, sedimentarse y transformarse.

Ahora bien, al efectuar esta primera *epojé*, el fenomenólogo suspende la actitud de las ciencias objetivas y su orientación metódica. Sin embargo, con su efectuación, aún nos encontramos sobre la base del mundo, que vale pre-científicamente para nosotros. En este momento no tomamos en cuenta los saberes de las ciencias, sino que consideramos a las ciencias sin tomar posición sobre su verdad. Esto permite al fenomenólogo instalarse en el mundo de la vida pre-científico. Sin embargo, Husserl sostiene que es preciso realizar una *epojé* universal que nos *re-conduzca* al último fundamento: la vida anónima trascendental de la conciencia, que tiene como correlato al mundo<sup>67</sup>. Este cambio completo de actitud lleva el nombre de “reducción fenomenológica trascendental” y designa la reflexión sobre las estructuras de la vida de la conciencia, que es la vida constitutiva de todo sentido y validez de ser del mundo. A este nivel se muestra la correlación entre la actividad constituyente del sujeto intencional y los objetos intencionales<sup>68</sup>. Con esta segunda *epojé*, ya no nos encontramos en el mundo, sino que este es abordado como el correlato objetivo de la vida del yo trascendental. El acceso al campo trascendental permite comprender las condiciones estructurales por las que toda experiencia es posible

---

<sup>66</sup> Husserl, E., *Crisis*, §35, p. 177.

<sup>67</sup> Husserl, E., *Crisis*, §40.

<sup>68</sup> La estructura intencional de la conciencia, por la que esta es siempre conciencia *de algo*, comprende, como ya habíamos adelantado, una correlación entre el sentido del objeto intencional tal como este se nos da (*nóema*) y la vivencia psíquica por la que nos dirigimos a él (*nóesis*).

y permite indagar y describir en sus rasgos *a priori* el *modo* en el que los objetos se dan a la conciencia.

En resumen, mientras que las ciencias pretenden edificar el conocimiento sobre este suelo dado de forma evidente, el fenomenólogo cuestiona el origen de sus significaciones y valideces, esto es, cómo es que estas han germinado y en qué consiste la fertilidad de aquel suelo. Siguiendo con la analogía borgeana, podemos decir que mientras el científico accede al terreno a partir de la medición y el cálculo, cubriéndolo con idealizaciones que pretenderían explicarlo, el fenomenólogo invita a vivenciarlo en la proximidad de la experiencia de la primera persona<sup>69</sup>. La fenomenología nos motiva a realizar una descripción rigurosa de cómo la ciudad *se nos da/aparece* de forma significativa por medio de una interrogación que nos permite retornar a los orígenes de la ciencia. Claro está, no se pretende refutar la ciencia, sino *refundarla* desde la profundidad de la vida.

Si bien el interés fenomenológico apunta al origen del sentido, es preciso hacer una diferencia entre dos maneras de ocuparse de este: la perspectiva estática y la genética. El análisis estático se enfoca en el campo trascendental de la vida del sujeto, cuyas estructuras son estudiadas pormenorizadamente por Husserl en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913). Este texto sienta las bases metodológicas para la descripción de las estructuras de la vida consciente del sujeto como constituyente de sentido. Siguiendo el análisis estático, el objeto en tanto dado (y sus sentidos en tanto ya constituidos) sirven de “hilo conductor” para indagar retrospectivamente las condiciones de posibilidad de su “ser dado”. Desde un enfoque estático, Husserl aborda el correlato objetivo idéntico de la experiencia como hilo conductor de su investigación que retrocede a los modos de conciencia<sup>70</sup>. Sin embargo, el

---

<sup>69</sup> Husserl apuesta por una indagación que reconoce en lo “superficial” de la experiencia en primera persona una fecundidad filosófica profunda, de sentidos dados, sedimentados e históricamente transformados. Nos dice: “desde lo superficial se ve uno conducido hacia las profundidades” (Husserl, E., “La cuestión del origen de la geometría como problema histórico-intencional (1934)”, en: Ziri6n, A. y A. Serrano de Haro (coords.), *Textos breves (1887-1936)*, Salamanca: Sígueme, 2019, pp. 683-708, p. 685; en adelante, este texto ser6 referido como “El origen de la geometría...”). Asimismo, Husserl se6ala en *Crisis* que “lo que primero se hace visible para 6l es, por as6 decir, el lado superficial del mundo espiritual; s6lo poco a poco se abren las profundidades intencionales” (Husserl, E., *Crisis*, §69, p. 278).

<sup>70</sup> Cf. Husserl, E., *Ideas I*, §§150-154; *Meditaciones*, §21, p. 97ss.

enfoque estático conduce a la aproximación “genética”, pues toda experiencia intuitiva presupone una historia sedimentada. El enfoque genético estudia la dimensión dinámica de la constitución de sentido y toma como hilo conductor las vivencias intencionales y su temporalización primitiva. En este sentido, el fenomenólogo interroga la experiencia de manera retrospectiva abordando la esfera pasiva de constitución de sentido<sup>71</sup>. Este enfoque se aprecia, por ejemplo, en *El origen de la geometría* (1938), donde Husserl realiza una indagación retrospectiva del sentido originario de la geometría pura como ciencia e identifica sus orígenes en la práctica de la agrimensura. Con ello, la geometría –igual que toda ciencia– se revela como un cuerpo de conocimiento en viviente elaboración y síntesis continua de capas de adquisiciones precedentes que se anclan en el contacto con el mundo percibido<sup>72</sup>. Así, se resalta la importancia de investigar el encuentro perceptivo como génesis de los sentidos originarios del conocimiento adquirido y transformado por la tradición:

No debemos enfocar nuestra mirada sólo en la geometría terminada y recibida de la tradición, ni en el modo de ser que su sentido tenía [...en el pensamiento de los geómetras]. En su lugar, procede más bien ante todo indagar retrospectivamente por el sentido originario de la geometría tradicional, que continuaba vigente con ese mismo sentido –que continuaba vigente al mismo tiempo que se perfeccionaba en todas sus nuevas configuraciones como ‘la’ geometría–. [...] Necesariamente, nuestras consideraciones conducirán a los problemas más profundos del sentido<sup>73</sup>.

Tal como se aprecia en esta cita, la aproximación genética de Husserl aborda, desde una continua indagación retrospectiva, lo que Husserl llama la “pasividad” –campo que será reinterpretado por Merleau-Ponty como “lo profundo”–. No obstante, el sentido primigenio de las ciencias y el mundo cultural existe a través de la tradición viviente y es por ello que es preciso aproximarse a la constitución del *sentido* desde un *nosotros histórico*. La fenomenología aborda, entonces, la

---

<sup>71</sup> Cf. Husserl, E., *Meditaciones*, §§37-39.

<sup>72</sup> Husserl, E., “El origen de la geometría...”, p. 685. Según Husserl, el mundo cultural existe a través de la tradición y está en viviente elaboración: “Entendemos nuestra geometría, la que tradición nos pone delante [...] como una adquisición global de obras espirituales, que se amplía mediante un trabajo continuado en nuevos actos del espíritu a través de adquisiciones nuevas” (*ibid.*). Husserl continúa: “Lo mismo vale para toda ciencia. De igual modo, cada una está referida a una cadena abierta de generaciones de investigadores, conocidos o desconocidos, que, trabajando unos con otros y unos para otros, son como la subjetividad operante para toda la ciencia viva. La ciencia en general, no solo la geometría, con este sentido de ser, tuvo que tener un comienzo histórico, y en este sentido mismo tuvo que tener un origen en un obrar: al inicio como proyecto, y luego como realización exitosa” (*ibid.*).

<sup>73</sup> Husserl, E., “El origen de la geometría...”, p. 658.

constitución del sentido de la intersubjetividad considerado como el ser trascendental<sup>74</sup>. Con ello, los análisis genéticos comprenden el origen intersubjetivo del sentido y su desarrollo histórico, asumiendo el problema del *otro* y la esfera de pasividad.

Ahora bien, las dos formas mencionadas de abordar el origen del sentido no son excluyentes. Si bien en la *Crisis* se desarrolla un análisis genético, no debemos olvidar que este análisis parte de los resultados de los análisis estáticos –dado que el primero es una profundización de los segundos–. Si bien aquí aparecen algunos *a priori* de la subjetividad trascendental (como la corporalidad –cinestésias– y la mancomunación de la experiencia) que no vemos en el enfoque de *Ideas I*, estos ya se encuentran trabajados en un manuscrito de 1912 titulado *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución* (conocido como *Ideas II*). Aquí Husserl no se explaya en exponer el método de la fenomenología, sino que aborda directamente el análisis de la constitución de la naturaleza y el espíritu. En estos análisis se hace patente el entretrejimiento de la vida de conciencia del sujeto con la dimensión corporal e intersubjetiva de la experiencia. Asimismo, la exploración de la vivencia perceptiva y motriz describe una intencionalidad primordialmente corpórea, es decir, una manera de dirigirse hacia el mundo que opera desde la pasividad y donde la conciencia activa no impera<sup>75</sup>.

En el año 1939, el joven filósofo francés Maurice Merleau-Ponty descubre *Ideas II*. Gracias a la autorización del padre Herman Leo Van Breda, responsable de custodiar los inéditos del filósofo alemán, el francés accede a los manuscritos de investigación del padre de la fenomenología que se encontraban en Lovaina<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Como sabemos, el tema de la intersubjetividad husserliana ha sido abordado por Husserl en diversos manuscritos que han sido compilados en los tomos XIII-XV de la *Husserliana*.

<sup>75</sup> Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Zirión, A. (trad.), México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2005, §38-41; en adelante, esta obra será referida como *Ideas II*. Si en *Ideas I*, la intencionalidad “paradigmática” de la constitución parecía ser una intencionalidad de acto, es decir, la correlación por la que la conciencia irradia de sentido a una objetividad a la que se dirige, es en *Ideas II* donde esta muestra otros matices. La intencionalidad perceptiva, como la entendía Husserl, se da como síntesis perceptiva, donde cada modalidad del sentir percibe múltiples maneras por las que algo me es dado que se integran de manera pasiva o no-tematizada, esto es, sin la intervención de un yo libre que toma posición.

<sup>76</sup> En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty le agradece a Herman Van Breda por facilitarle el acceso a revisar los escritos inéditos de Husserl de la época de la siguiente manera:

Pese a que el estallido de la Segunda Guerra Mundial le impidió revisar estos textos a profundidad, Merleau-Ponty se inspiró en el llamado husserliano de volver a la experiencia misma y se propuso explorar el campo fértil de la percepción y la relación cuerpo-mundo que Husserl había inaugurado en sus propios estudios sobre la pasividad.

La tarea que retomó el francés consiste, en sus palabras, en “reaprender a ver el mundo”<sup>77</sup>. Como habíamos observado desde el cuento de Borges, Merleau-Ponty apuesta por (re)encontrarnos nuevamente en los pasos del paseante que descubre un paisaje moviéndose y “haciendo” mundo a medida que lo percibe y recorre. Esto contrasta con la aproximación del geógrafo que traza un mapa del territorio desde una visión abstracta<sup>78</sup>. En el prólogo de su *Fenomenología de la percepción* (1945), el filósofo francés precisa:

Volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, signitiva y dependiente, como la geografía respecto del paisaje en el que aprendimos por primera vez qué era un bosque, un río o una pradera<sup>79</sup>.

Así pues, el caminante recorre el territorio desde el cuerpo, con sus huellas, su estilo y su ritmo de andar *en* y *ante* un paisaje que le resulta tan familiar como extraño. La extrañeza en la familiaridad denota un misterio propio de la

---

“Gracias a Mons. L. Noël y al Instituto Superior de Filosofía de Lovaina, depositario del conjunto del *Nachlass*, y en particular a la amabilidad del R. P. Van Breda, pudimos consultar cierto número de inéditos” (Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Cabanes, J. (trad.), Barcelona: Península, 1975, p. 110; en adelante, esta obra será referida como *Fenomenología*). Los textos inéditos que Merleau-Ponty revisó fueron, siguiendo a Landes, *Ideas II*, la parte III de la *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* y las “Investigaciones básicas sobre el origen fenomenológico de la espacialidad de la naturaleza: la Tierra no se mueve” (Landes, D.A., *The Merleau-Ponty Dictionary*, Nueva York/Londres: Bloomsbury, 2013, p. 101).

<sup>77</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 20. Años después, Merleau-Ponty retomará este motivo y en *Lo visible y lo invisible*, donde nos dice “[...] Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, París: Gallimard, 1964. p. 18; en adelante, esta obra será referida como *Le visible et l'invisible*). Dados los problemas de las dos traducciones al español de esta obra (Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010 y Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, Escudé, J. (trad.), Barcelona: Seix Barral, 1966), hemos optado por utilizar la versión original.

<sup>78</sup> Al respecto, sostiene Duhamel “Pour autant, il nous semble que le cœur de cette difficulté réside dans le fait qu'elle met en jeu de manière centrale la manière dont les hommes habitent le monde, renvoyant aux rapports entre le corps propre humain et ce avec quoi il est en contact, une donnée objective, extérieure à lui-même, de nature spatiale et matérielle. En ce sens, la géographie porte sur un espace rempli de corps et s'intéresse à la manière dont les sujets, y compris dans leur dimension corporelle, s'y logent, s'y déplacent, le transforment et l'habitent” (Duhamel, A., “Corps, espace, monde. Enjeu(x) de l'objet de la géographie”, en: *Dans L'Information géographique*, LXXVIII, 1 (2004), p. 28.

<sup>79</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 9.

experiencia perceptiva que, para Merleau-Ponty, constituye uno de los grandes enigmas de la filosofía. Este enigma no había sido tematizado por la filosofía y las ciencias de la época anteriores a Husserl, pues, como este último señaló, se encuentra tácitamente por debajo de los conceptos, idealidades y objetivaciones que en la actitud natural asumimos como dados. La filosofía merleau-pontiana retoma la crítica husserliana a las ciencias europeas, que han olvidado el mundo de la vida, y busca rescatar este contacto con el mundo percibido desde el cuerpo como el punto de partida de una filosofía renovada. Así, en su comentario a “El origen de la geometría”, Merleau-Ponty retoma la investigación del campo de pasividad y hace explícito, como el propio Husserl, la necesidad de investigar el origen y el desarrollo histórico que es horizonte de nuestras significaciones del mundo<sup>80</sup>. Asimismo, critica a las ciencias que se ocupan de idealidades sin reconocer el fundamento del mundo de la vida, como manifiesta a propósito del idealismo galileano:

Il ne s'agit pas de considérer la géométrie toute faite (mais se faisant) mais pas non plus de considérer la géométrie dans la pensée de Galilée et de ses successeurs quand ils travaillent comme purs géomètres et à des applications. La géométrie se faisant ≠ les pensées vécues de géomètres faisant géométrie appliquée ou même pure [...]. Il s'agit d'atteindre sens “originaire”, sens surgissant ou jaillissant de la géométrie que nous recevons – et qui n'est pas événement du passé seulement, qui continue d'opérer dans son présent, qui fait d'elle la géométrie, qui fait son unité<sup>81</sup>.

De este modo, Merleau-Ponty retoma la investigación de la vivencia perceptiva, pero, a diferencia de Husserl, que se concentra en la relación noético-noemática a la que el fenomenólogo llega, como sabemos, por medio de la reducción trascendental<sup>82</sup>, Merleau-Ponty pone el acento en la sinergia que se da en el sistema cuerpo-mundo.

Precisamente, en *Fenomenología de la percepción* (1945), el francés aborda este sistema que funciona como un todo unificado que, al mismo tiempo, es interpelado por las partes. En primer lugar, lo sensible invita al cuerpo a darle

---

<sup>80</sup> Dice Merleau-Ponty que hay que aclarar que “[...] la crise du savoir européen est due à *Sinnentleerung*. Remède immédiat : *Besinnung* historique pour réveiller l'*Urstiftung* et tout son horizon. Dévoiler [la] *Lebenswelt*, l'être d'horizon. Reprendre contact avec ce qui en nous comprend l'*Urstiftung*, avec l'intérieur de l'histoire qui porte l'idéalité” (Merleau-Ponty, M., “Husserl aux limites de la phénoménologie”, en: *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*, París: PUF, 1998, pp. 37-38).

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>82</sup> Cf. Husserl, E., *Meditaciones*, §15ss, p. 77ss.

sentido; en segundo lugar, el cuerpo anticipa dicha solicitud retomando experiencias anteriores de significado que no le pertenecen a un cuerpo propio, sino que han sido sedimentadas y transformadas históricamente<sup>83</sup>. En ese sentido, en la filosofía de Merleau-Ponty, no encontramos una subjetividad constituyente de sentido, sino que su investigación se enfoca en los cuerpos que responden a la exigencia de los sentidos históricos que demandan ser retomados, transformados y continuados por un *nosotros*. Merleau-Ponty investiga la esfera de pasividad como punto de partida del despliegue expresivo del cuerpo, pues este tiene el poder de “hacer existir” (dar sentido, significar) un mundo<sup>84</sup>. Así pues, tal como sostiene López-Sáenz:

[...] el cuerpo es ya un lenguaje tácito, fundamento de la expresión e incluso creación de sentidos figurados y posibles mediante sus movimientos [...]. Comportándose, logra simbolizar sistemáticamente, por lo que no solo tiene sentido, sino que el cuerpo mismo es sentido; al tratarse, además, de un sintiente, produce significaciones vivas<sup>85</sup>.

Para Merleau-Ponty, la expresión es la apropiación de lo sensible por parte del cuerpo que configura significados desde sus propios movimientos. Podemos apreciar esta dinámica del sistema “cuerpo-mundo”, por la que un sensible –en estecaso, el color azul– le solicita al cuerpo ser “puesto en forma”:

La significación motriz de los colores sólo se comprende si dejan de ser estados cerrados en sí mismos o cualidades indescriptibles ofrecidas a la constatación de un sujeto pensante, si afectan, en mí, cierto montaje general por el que estoy adaptado al mundo, si me invitan a una nueva manera de evaluarlo, y si, por otra parte, la motricidad deja de ser la simple consciencia de mis cambios de lugar presentes o próximos para convertirse en la función que, en cada momento, establece unos patrones de magnitud, en la amplitud variable de mi ser-del-mundo. El azul es lo que solicita de mí cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada. Es cierto campo o cierta atmósfera ofrecida a la potencia de mis ojos y de todo mi cuerpo<sup>86</sup>.

Precisamente, como apunta la cita con el caso del color azul, las configuraciones de sentido no surgen *ex nihilo* ni son agregados de la experiencia. La manera de retomar el color azul, *cómo* el azul existe para mí y me solicita una cierta mirada, solo es posibles en tanto el cuerpo está anclado en lo sensible y recoge los elementos que han sido sedimentados por otros cuerpos para transformarlos y

---

<sup>83</sup> Esto no refiere a un orden cronológico, sino más bien al intercambio permanente que, con intención de clarificación, hemos distinguido en dos momentos.

<sup>84</sup> Barbaras, R., “Merleau-Ponty et la Nature”, en: *Chiasmi*, II (2000), p. 52.

<sup>85</sup> López, Sáenz, M., “La expresión creadora del sentido de la experiencia”, en: *Revista Coherencia*, XII, 23 (2015), p. 51.

<sup>86</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 226.



reorganizar los significados compartidos. Así, en la *Fenomenología de la percepción*, se aprecia una relación dinámica entre los sentidos del cuerpo, en la cual los sentidos que se producen se alimentan de la experiencia anterior y retroalimentan entre sí –por ejemplo, el movimiento del cuerpo funda los gestos y estos a su vez fundan las palabras, entendidas como gestos sonoros de mayor grado de complejidad. Por ende, hay una comunicación temporal del cuerpo con sus configuraciones de sentido, en la cual una experiencia se nutre de una expresión anterior y a su vez repercute en el sentido pasado, es decir, lo recoge, metamorfosea e irrumpe en los significados compartidos que yacían sedimentados para continuarlos hacia expresiones futuras. La mencionada operación de retomar lo dado, metamorfosearlo y continuarlo –a la que el autor también denomina *reprise*<sup>87</sup>– no es una operación individual ni fruto de una elaboración cognitiva, sino que es el movimiento de existencia del sistema cuerpo-mundo. Este movimiento es una relación sistémica que Merleau-Ponty denominará *être-au-monde*<sup>88</sup>.

Ahora bien, en sus reflexiones posteriores a la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty persiste en la indagación por la génesis de la expresión de las diversas puestas en forma del sentido y la exploración de los lazos entre la vida perceptiva y el lenguaje. Nuestro filósofo busca continuar el desarrollo de una filosofía que se apropie de “le sens d’être du monde”<sup>89</sup>. A finales de los años cincuenta, Merleau-Ponty apuesta por emprender la rehabilitación de este enigma y renovar la tarea filosófica, por lo que se propone escribir una nueva obra. No obstante, esta obra quedaría interrumpida por su temprana muerte en 1961. Claude Lefort, discípulo y amigo suyo, editará la obra con el título *Lo visible y lo invisible*. Si bien es cierto que esta obra tiene un carácter inacabado y no es editada por el propio autor, creemos que esto no debe considerarse como una limitación, sino como una ventaja que motiva a emprender el camino de considerar el pensamiento ontológico de Merleau-Ponty desde la experiencia de la escucha.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>88</sup> En vez de considerar al cuerpo como un ser-en-el-mundo o un *être-dans-le-monde* (lo que nos tentaría a pensar en el par contenido-contenedor), la expresión que Merleau-Ponty utiliza (*être-au-monde*) nos presenta un cuerpo como ser dirigido *al* mundo, pero, a su vez, está *anclado en el mundo*, esto es, un cuerpo que pertenece al mundo, pero se distingue de él para expresarlo.

<sup>89</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 21.

El proyecto incompleto de *Lo visible e invisible* pretendía plantear una nueva reflexión sobre la verdad, instalándose en lo sensible y recogiendo el enigma de la vida perceptiva. Esta recuperación del contacto con lo sensible demandaría una reforma radical de la filosofía moderna, tanto de la filosofía empirista como lo que el autor denomina intelectualista. ¿En qué consiste esta rehabilitación de la vida perceptiva? ¿Qué relación establecemos entre ella y la escucha? Para responder esas preguntas, será necesario aclarar ideas claves del autor, a saber: fe perceptiva, silencio y carne.

#### **4.1. La fe perceptiva como la primera certeza**

La interrogación de Merleau-Ponty por la percepción se inicia con su cuestionamiento sobre la manera en que las ciencias humanas se aproximan al mundo de la vida. Según el francés, el afán cientificista considera al mundo como objeto y presupone la posibilidad de conocer, mediante un pensamiento puro, las propiedades intrínsecas de dos órdenes de objetos de la vida mundana y determinar lo que estos son: el objeto interior (la conciencia o psique, *para sí*) y el exterior (el mundo, *en sí*)<sup>90</sup>. Estos objetos son los polos de una antinomia anclada en la ontología dualista entre el sujeto y el objeto.

La mirada del científico no se hace *desde* el mundo, sino *sobre* el mundo. Olvida su situación dada y se sitúa por encima de él para someterlo a sus operaciones y finalmente lograr “decir lo que es”, esto es, lograr que el pensamiento coincida con el ser del mundo<sup>91</sup>. Por un lado, subraya Merleau-Ponty, el psicologismo considera al hombre “[...] comme un ensemble de terminaisons nerveuses sur lesquelles jouent des agents physico-chimiques”<sup>92</sup>. Así, la percepción es “[...] l'action du pur objet physique sur le corps humain” y lo percibido es “[...] le résultat 'intérieur' de cette action”<sup>93</sup>. El aparato perceptivo fusiona las imágenes análogas captadas, reduciendo el todo percibido a la suma de sus partes y la relación con el mundo a la captación de datos empíricos. En consecuencia, esta corriente comprende mi relación con el mundo como un funcionamiento

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>91</sup> *Cf. ibid.*, pp. 32-33.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 45.

mecánico y causal de la psique del sujeto en solitario, de manera que solo intervienen los otros cuerpos si se consideran como estímulos de mi ser psíquico.

Por otro lado, el intelectualismo efectúa una vuelta a lo interior y comprende al sujeto como pensamiento sintético que organiza el espectáculo de mundo. Reduce la experiencia vivida del mundo al significado 'mundo', con lo que la percepción y el pensamiento de percibir son lo mismo. Por ejemplo, Descartes anulaba al mundo para esclarecer la certeza del *cogito*<sup>94</sup> y Kant interrogaba como juez a la naturaleza para que esta responda a la medida del sujeto trascendental<sup>95</sup>.

Ahora bien, la crítica de Merleau-Ponty a estas aproximaciones al mundo apunta, por el lado del psicologismo, a la subsunción de la vida perceptiva a la fisiología mecanicista y al olvido de la dimensión sociohistórica del mundo, y, por el lado del intelectualismo, a la subsunción del mundo ante un "pensamiento purificado" y a la pretensión de hacer coincidir la reflexión con el fondo pre-reflexivo de la

---

<sup>94</sup> Cf. *ibid.*, p. 28 y p. 57. Descartes es uno de los interlocutores más frecuentes de Merleau-Ponty. El intelectualismo cartesiano considera el mundo como representación de una conciencia auto-transparente. Descartes asume una ontología dualista que disocia al cuerpo de la mente, por lo que el cuerpo es un mecanismo partes-extra-partes cuyo funcionamiento se somete a leyes causales. Por ello, la duda cartesiana no es la duda de Merleau-Ponty, pues lo que le interesa a este último "[...] ce ne sont pas les raisons qu'on peut avoir de tenir pour 'incertaine' l'existence du monde, – comme si l'on savait déjà ce que c'est qu'exister et comme si toute la question était d'appliquer à propos ce concept" (*ibid.*, p. 21); más bien, Merleau-Ponty se interesa en interrogar en qué consiste el darse del mundo sin asumirlo y subsumirlo a las significaciones ya dadas. Nuestro filósofo denuncia que los científicos que conservan la noción cartesiana de la representación del mundo mantienen esta ontología moderna que se impone no por principio sino por preferencia (cf. *ibid.*, p. 34) y, a su vez, critica la noción cartesiana reduccionista de un *cogito* purificado frente al objeto-mundo. Nos dice lo siguiente: "En même temps qu'il 'idéalisait' le monde physique en le définissant par des propriétés tout intrinsèques, par ce qu'il est dans son pur être d'objet devant une pensée elle-même purifiée, le cartésianisme, qu'il le voulût ou non, a inspiré une science du corps humain qui le décompose, lui aussi, en un entrelacement de processus objectifs et, avec la notion de sensation, prolonge cette analyse jusqu'au 'psychisme'" (*ibid.*, p. 45).

<sup>95</sup> Cf. *ibid.*, pp. 55. Como se sabe, Immanuel Kant realiza una indagación trascendental sobre cómo es posible el conocimiento científico. Dice Kant que la razón "[...] debe tomar la delantera con principios de sus juicios según leyes constantes, y debe obligar a la naturaleza a responder a sus preguntas, mas no debe sólo dejarse conducir por ella como si fuera llevada del cabestro" (Kant, I., *Crítica de la razón pura*, México: FCE, 2009, BXIII, p. 17). Pese a los aportes de Kant a la teoría del conocimiento, este termina colocando a la naturaleza como una suma de objetos que podemos conocer solo en tanto se ajusten a nuestras estructuras de conciencia *a priori*. El retorno al sujeto que pretende realizar para rastrear las *huellas de constitución* es ingenuo porque no considera la operación de su propia función, es decir, "[...] la réflexion récupère tout sauf elle-même comme effort de récupération, elle éclaire tout sauf son propre rôle" (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 54). Las filosofías de Descartes y Kant son ejemplos de las falencias del modelo reflexivo que ignora su propia operación de recuperación. El sujeto es reducido al pensamiento del mundo y el mundo percibido a idea, socavando la dimensión corporal viva de nuestra orientación a un mundo compartido.

experiencia. La crítica de Merleau-Ponty a estas perspectivas y su posicionamiento ante la “antinomia” se puede resumir a partir del siguiente fragmento:

Notre but [...est] de montrer que l'être-objet, et aussi bien l'être-sujet, conçu par opposition à lui et relativement à lui, ne font pas alternative, que le monde perçu est en deçà ou au-delà de l'antinomie, que l'échec de la psychologie “objective” est à comprendre, –conjointement avec l'échec de la physique “objectiviste”– [...] comme un appel à la revision de notre ontologie, au réexamen des notions de “sujet” et d’“objet”. Les mêmes raisons qui empêchent de traiter la perception comme un objet, empêchent aussi de la traiter comme l'opération d'un “sujet”, en quelque sens qu'on la prenne. Si le “monde” sur lequel elle ouvre, le champ ambigu des horizons et des lointains, n'est pas une région du monde objectif, il répugne aussi bien à être rangé du côté des “faits de conscience” ou des “actes spirituels” : l'immanence psychologique ou transcendantale ne peut pas mieux que la pensée “objective”<sup>96</sup>.

Apreciamos aquí cómo el filósofo recusa la psicología y la física, y denuncia su fracaso en el intento de explicar la percepción a partir de los dos polos de la antinomia. Con ello, remarca, la profundidad de la percepción no se agota al comprenderla como región del mundo objetivo, como hecho subjetivo o como inmanencia psicológica. El mundo percibido no solo elude la antinomia, sino que, además, exige la renovación de los conceptos polares con los que ha sido abordado por la tradición y que en última instancia han permeado la ontología. En consecuencia, Merleau-Ponty convoca a efectuar una revisión de la ontología para hacerle justicia a la complejidad de nuestra vida perceptiva. De aquí que el francés apueste por una filosofía que se instale en el cruce de perspectivas, tal como se da, retomando la analogía de Borges, en una encrucijada de caminos en el territorio<sup>97</sup>.

Desde la perspectiva de la fenomenología merleaupontiana, podemos decir, en contraste, que el mundo no adquiere sentido a partir del ensamblaje de partes de diversos mapas geográficos (como procede el positivismo) ni tampoco como resultado de una síntesis de una mirada de sobrevuelo que nos permitiría conocer sus rincones y aprehenderlo como representación (como procede el intelectualismo). Tal como la moraleja del cuento borgiano, toda visión deja un

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>97</sup> “La philosophie n'est elle-même que si elle se refuse les facilités d'un monde à une seule entrée, aussi bien que celles d'un monde à multiples entrées, toutes accessibles au philosophe. Elle se tient, comme l'homme naturel, au point où se fait le passage du soi dans le monde et dans l'autre, à la croisée des avenues” (*ibid.*, p. 210).

punto ciego que la mirada actual no alcanza y que la pretensión científica no puede pretender agotar. La percepción es siempre incompleta y no llega a penetrar el espesor del mundo. Más bien, antes de ver el mapa, el territorio ya está *ahí*, dado para mi experiencia; no necesito del mapa para confirmar la confianza que tengo en el mundo percibido. Nos conducimos por el mundo con nuestra visión sin mayor problema, con una familiaridad y afinidad natural<sup>98</sup>. Por ello, en contraste con la aproximación de las ciencias, el filósofo francés vuelve a la experiencia primigenia del mundo de la vida y reflexiona desde la fe perceptiva<sup>99</sup>. La fe perceptiva será, por tanto, la confianza vital en el mundo que se vive, anticipa y explicita desde y por el cuerpo viviente. Este concepto refiere a la relación originaria con lo sensible que se da como saberse tácito del cuerpo en nuestra experiencia del mundo<sup>100</sup>:

Pour nous, la “foi perceptive” enveloppe tout ce qui s'offre à l'homme naturel en original dans une expérience-source, avec la vigueur de ce qui est inaugural et

---

<sup>98</sup> Desde la *Fenomenología*, Merleau-Ponty señalaba que nos encontramos en el mundo de la percepción que está cargado de misterio: lo percibido siempre se da en perspectiva y deja siempre un “lado ciego” que sugiere una profundidad de lo sensible que permanece oculta. La percepción: “[...] es siempre limitada, siempre se da, alrededor de mi visión actual, un horizonte de cosas no vistas o incluso no visibles [...]. Cuando veo un objeto, siempre experimento que aún hay ser más allá de cuanto actualmente veo, no solo ser visible, sino incluso ser tangible o captable por el oído –y no solamente ser sensible, sino también una profundidad del objeto que ninguna captación sensorial agotará–” (Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, pp. 231-232).

<sup>99</sup> El objetivo de Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* consiste en alejarse del fisicalismo y del intelectualismo para volver a la fe perceptiva. Según el filósofo, “[q]uand nous parlons de foi perceptive, et quand nous nous donnons pour tâche de revenir à la foi perceptive, nous ne sousentendons par là, non seulement aucune des ‘conditions’ physiques ou physiologiques qui délimitent la perception pour le savant, aucun des postulats d'une philosophie sensualiste ou empiriste, mais même aucune définition d'une ‘première couche’ d'expérience qui concernerait des êtres existant en un point du temps et de l'espace, par opposition au concept ou à l'idée. Nous ne savons pas encore ce que c'est que voir et ce que c'est que penser, si cette distinction est valable et en quel sens” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 207).

<sup>100</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 12, p. 73 y p. 228. Para Merleau-Ponty, la percepción es el trasfondo sobre el cual se dibujan las distintas estructuras expresivas del cuerpo y el mundo. Esta trasluce un vínculo existencial que une el cuerpo y el mundo. La percepción no es una ciencia del mundo, un acto, ni una toma de posición deliberada, sino el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que es presupuesto por estos (*ibid.*, p. 10). Este escenario se aborda tempranamente en la *Fenomenología*, donde la relación perceptiva se descubre como la forma originaria del sistema sinérgico cuerpo-mundo y el sentir es comprendido como “[...] comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida. A él le deben su espesor el objeto percibido y el sujeto perceptor. Es el tejido intencional que el esfuerzo del conocimiento [*connaissance*] intentará descomponer” (*ibid.*, p. 73). En la cita anterior, la noción de *connaissance* denota una relación de saber encarnado propio de la percepción. No obstante, como señala Slatman, este saber no es un conocimiento de las cualidades sensibles de las cosas que percibo, una captación intuitiva de *sense data*, sino más bien es el saber tácito del cuerpo como adherido y orientado al mundo. La *connaissance* es más un *co-nacimiento con* el mundo que un conocimiento *del* mundo (cf. Slatman, J., “L'asthêsis et l'expression corporelle”, en: Alloa, E. (dir.), *Du sensible à l'oeuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruselas: La Lettre volée, 2012, p. 73).

présent en personne, selon une vue qui, pour lui, est ultime et ne saurait être conçue plus parfaite ou plus proche, qu'il s'agisse des choses perçues dans le sens ordinaire du mot ou de son initiation au passé, à l'imaginaire, au langage, à la vérité prédicative de la science, aux œuvres d'art, aux autres, ou à l'histoire<sup>101</sup>.

Señala Merleau-Ponty en la cita anterior que, desde el día de nuestro nacimiento, el mundo está *ahí* como un pre-saber *de facto*. Hablamos, por tanto, de una relación cuerpo-mundo que es previa al conocimiento y que se vive, como el francés indica, como fuente de toda significación que el cuerpo puede producir: “La perception comme rencontre des choses naturelles est au premier plan de notre recherche, non pas comme une fonction sensorielle simple qui expliquerait les autres, mais comme archétype de la rencontre originare, imité et renouvelé dans la rencontre du passé, de l'imaginaire, de l'idée”<sup>102</sup>. En ello consiste el carácter inaugural de esta fe: en abrir la participación del cuerpo en el mundo desde una experiencia vigorosa que se vive en primera persona, sea esta de carácter perceptivo (captación de lo sensible), memorativo, imaginativo, lingüístico, cultural, etc. Así, mi cuerpo asume “pre-reflexivamente” que el mundo está ahí, que me antecede y que todo aquello que me ofrece como significativo es mi herencia natural y humana.

Con ello, la certeza o el saber tácito de que *hay* mundo es previo a cualquier toma de posición sobre este. El mundo es aquello que *hay* (*il y a*) y, en palabras de Merleau-Ponty, “[...] cette certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous soit commun, elle est en nous l'assise de la vérité”<sup>103</sup>. Que el mundo está ahí es una primera verdad que no prejuzga nada y no puede ser puesta en duda. Es una certeza, nos dice Merleau-Ponty, que, aunque débil cuando quiere erigirse en tesis, es fuerte en la práctica<sup>104</sup>. No nos confrontamos, por tanto, con un mundo cuya existencia debemos comprobar o confirmar, sino, más bien, debemos resituarnos en este *hay* previo: el mundo de la percepción que se devela como compartido y pre-predicativo.

En este contexto, Merleau-Ponty toma la visión binocular como paradigma de nuestro encuentro primero y silencioso con el mundo: abrimos los ojos y “[...] le

---

<sup>101</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 207-208.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 29.

monde est cela que nous voyons”<sup>105</sup>. La fuerza inaugural de mi visión abre mi acceso al mundo total. La experiencia visual es un ejemplo de cómo la forma en la que percibimos no se da como cuando “[...] reúne objetos o fenómenos el coleccionismo científico”; más bien, se da “[...] como la visión binocular [que] capta un solo objeto”<sup>106</sup>. Merleau-Ponty apunta que nuestra visión binocular no consiste en la suma, la yuxtaposición o la síntesis de captaciones monoculares, como plantea el psicologismo. Asimismo, apunta que la visión no sobrevuela el objeto desde el ojo de la intuición, como sostiene el intelectualismo. Nuevamente el francés insiste en que no contamos con una visión propia (sujeto) o una visión que pertenece a la cosa misma (objeto)<sup>107</sup>. Ni la visión de sobrevuelo ni la visión suma-de-partes nos permiten acceder al misterio de la visión, porque esta, como forma de ser al mundo que trasciende el dualismo y mantiene su misterio, permanece siempre trascendente.

Ahora bien, dicha trascendencia se debe comprender no solo como una forma de trascender el dualismo, sino como una apertura que inaugura la percepción (y, en este caso, la visión). Cada percepción pone en forma una de las infinitas posibilidades de mundo; cada una de ellas es una metamorfosis que no deja intacta la unidad del mundo compartido, sino que lo enriquece y le da su profundidad y espesor<sup>108</sup>. En este sentido, son expresiones renovadas en continua transformación del mundo mismo, que este solicita y que son configuradas en el encuentro con la visión. La percepción actual, en consecuencia, no excluye, corrige ni anula la perspectiva pasada, pues ninguna de ellas es más verdadera o falsa que la anterior, sino que se enriquecen, amplían y transforman<sup>109</sup>. Tomando en cuenta esta manera de considerar

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>106</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 245.

<sup>107</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 49.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 63. Esta consideración de la visión se aprecia también en *La prosa del mundo*, donde Merleau-Ponty compara el ver a un hombre a lo lejos con intención de calcular sus medidas y proporciones y lo que este le indica a mi visión desde su propio aparecer: “[...] es un hombre con estatura de hombre lo que estoy viendo allá abajo y no podría decir con qué ‘tamaño aparente’ lo estoy viendo más que a condición de cerrar un ojo, de fragmentar mi campo de visión, de borrar la profundidad, de proyectar todo el espectáculo sobre un único plano ilusorio, de comparar cada fragmento con un objetivo próximo como mi lápiz, que de este modo le asigna al fin una magnitud propia. Con los dos ojos abiertos, la comparación es imposible [...] el hombre [que veo] allá abajo no tiene un centímetro ni un metro setenta y cinco, es un hombre-a-distancia, su magnitud está allí como un sentido que le habita, no como un carácter observable, y no sé nada de unos pretendidos signos mediante los cuales mi ojo habría de anunciármelo” (Merleau-Ponty,

nuestras relaciones con el mundo, podemos decir que la “mirada del águila” del geógrafo no es más verdadera que la del paseante o la del aldeano. El mundo visible en el que confío tácitamente es aquel lugar donde todas estas perspectivas conviven y se entrelazan, el mismo mundo comprendido como verdad primera que antecede cualquier disyuntiva entre falsedad y verdad propia de una reflexión posterior. Merleau-Ponty señala al respecto:

[...] chaque perception, même fausse, vérifie, c'est l'appartenance de chaque expérience au même monde, leur égal pouvoir de le manifester, à titre de *possibilités du même monde*. [...] Elles sont] perspectives sur le même Être familier dont nous savons qu'il ne peut exclure l'une sans inclure l'autre, et qu'en tout état de cause il est, lui, hors de conteste. Et c'est pourquoi la fragilité même de chaque perception [...] nous oblige à reconnaître en elles toutes des variantes du même monde [...]<sup>110</sup>.

Si todas las percepciones conviven primordialmente como variaciones del mismo mundo, se revela que hay muchas maneras de acceder al mundo compartido y este se manifiesta de maneras múltiples. Sin embargo, aunque el mundo que vemos *nos* es familiar, esto no quiere decir que sea plano y que se ofrezca en su totalidad a la mirada (como sucede al observar un mapa). El misterio del mundo permanece inagotable y esta “tercera dimensión” que no capta el positivismo ni el intelectualismo es la profundidad u opacidad que es propia del mundo. Mientras que una interrogación anclada en conceptualizaciones históricas sedimentadas pretende clarificar la opacidad de la percepción, la invitación que nos hace Merleau-Ponty consiste en situarnos en la certeza del mundo sensible y admitir su trascendencia. Desde ese punto de partida podremos aproximarnos y descubrirnos en la profundidad de nuestras relaciones con el mundo y los otros cuerpos sin pretender erradicar la trascendencia propia de estas. Al respecto, podemos volver a la siguiente cita de Merleau-Ponty:

[...] la certitude, tout irrésistible qu'elle soit, reste absolument obscure ; nous pouvons la vivre, nous ne pouvons ni la penser, ni la formuler, ni l'ériger en thèse. Tout essai d'élucidation nous ramène aux dilemmes. Or, cette certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous soit commun, elle est en nous l'assise de la vérité<sup>111</sup>.

---

M., *La prosa del mundo*, Madrid: Taurus, 1971, p. 34; en adelante, esta obra será referida como *La prosa*).

<sup>110</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 63.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 27. Cf. *supra*, nota 102.



Habiendo dejado de lado los prejuicios intelectualistas y positivistas, se impone “[...] l'examen radical de notre appartenance au monde avant toute science”<sup>112</sup>, lo que implica reconocer la oscuridad propia de la certeza sensible como, precisamente, una “verdad silenciosa” antes de toda reflexión. Esto comprende indagar en la adhesión entre los cuerpos vivientes y el mundo para descubrir una relación más callada con el mundo en la que toda reflexión y ciencia se apoyan<sup>113</sup>. La relación que aquí observamos es la “apertura al mundo” que Merleau-Ponty llamará “silencio”. Nos instalaremos, entonces, en el silencio para describir qué es lo que encontramos ahí, por qué este es el fundamento de la expresividad de los cuerpos y de qué manera este se reorganiza continuamente.

#### **4.2. El silencio y el sentido desde la experiencia perceptiva**

Fiel al ánimo fenomenológico, Merleau-Ponty no nos ofrece ninguna definición del silencio. Más bien, el filósofo conduce su investigación *desde* y *en* el silencio, describiendo con ejemplos qué es lo que ahí encontramos<sup>114</sup>. Por eso, cuando hablamos del silencio según Merleau-Ponty, hay una serie de ideas que deben ser aclaradas. Para el francés, el silencio es la experiencia profunda, pre-yóica, histórica y pre-predicativa de participación entre los cuerpos vivientes y el mundo que funda la expresividad de los cuerpos. Estas características de la vida silenciosa serán tratadas en el presente acápite a partir de distintos ejemplos que el filósofo nos provee y otros ejemplos de carácter musical.

Pues bien, tal como habíamos señalado anteriormente, antes de toda reflexión sobre el mundo, la percepción nos muestra, por una cierta familiaridad, que el cuerpo es del mundo y se dirige a él para expresarlo de múltiples maneras. Por medio de una serie de movimientos, el cuerpo se orienta hacia lo sensible que le solicita una “puesta en forma” o forma de expresarlo. Los movimientos del cuerpo por el que este se orienta al mundo le permiten captar las distintas modulaciones con las que las cosas se le ofrecen y responder a esta invitación produciendo una expresión que explicita las cosas dadas de forma transformada.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

Por ejemplo, en la descripción que Merleau-Ponty realiza en sus Conferencias sobre la percepción reunidas bajo el título *El mundo de la percepción*, se aprecia que lo percibido no se nos presenta como una suma de cualidades, sino más bien, que se nos ofrecen solicitando una cierta manera de retomarlas. Nos dice el francés que, al percibir la miel y el limón desde distintas perspectivas la viscosidad y el dulzor de la miel y el amarillo y lo ácido del limón le hablan a mi cuerpo, pero son “[...] maneras de decir lo mismo, o sea, cierta relación de la cosa con nosotros, o cierta conducta que nos sugiere o nos impone”<sup>115</sup>. Las cualidades táctiles, visuales y olfativas de la miel o del limón son idénticas en tanto se comunican entre sí y me muestran la manera singular de conducirse de la miel y el limón. Sin embargo, al percibir, descubro también que este acceso no es total ni me muestra la miel o el limón desnudos ante mi mirada. Cada percepción implica una serie de múltiples mostraciones que, por un lado, no compromete la unidad de lo percibido ni la de mis sentidos. Mas bien, nos revela la complejidad de la percepción como un movimiento profundo de participación e intercambio del cual el cuerpo en solitario no es organizador. Las mostraciones que se mantienen veladas, es decir, que no se dan *actualmente*, se encuentran *disponibles* para ser retomadas por mi cuerpo.

En efecto, cuando Merleau-Ponty habla de la profundidad de la percepción, no apunta solo a aquello que excede a mi campo visión (lo que no logro captar *de hecho* desde mi perspectiva actual<sup>116</sup>). Antes bien, como señala en *Lo visible y lo invisible*, se refiere a lo *no visible* que acompaña la manifestación de lo visible. En el caso de la percepción visual, comparto con los demás la captación del rojo

---

<sup>115</sup> Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción*, México: FCE, 2003, pp. 29-30; en adelante, esta obra será referida como *El mundo de la percepción*. La cualidad táctil, visual y olfativa de la miel son distintas modulaciones de lo percibido: “La miel es cierto comportamiento del mundo para con mi cuerpo y conmigo y eso es lo que hace que las diferentes cualidades que posee no estén simplemente yuxtapuestas en ella sino, por el contrario, que sean idénticas en la medida en que todas manifiesten la misma manera de ser o de conducirse en la miel. La unidad de la cosa no está detrás de cada una de sus cualidades: es reafirmada por cada una de ellas, cada una de ellas es la cosa entera” (*ibid.*).

<sup>116</sup> Sobre este tema, véase Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, p. 320. Ahí Merleau-Ponty hace referencia a las innumerables mostraciones con las que algo *se me podría presentar*, los lados ocultos de las cosas (por ejemplo, mi posición actual no me permite ver el reverso de la manzana que veo a distancia). Señala: “C’est mal décrire que de dire : le corps se présente toujours du même côté (ou : nous restons toujours d’un certain côté du corps – il a un dedans et un dehors). Car cette unilatéralité n’est pas simple résistance de fait du phénomène corps : elle a une raison d’être : la présentation unilatérale du corps condition pour que le corps soit voyant *i. e.* qu’il ne soit pas un visible parmi les visibles. Il n’est pas un visible tronqué. Il est un visible-archétype, – et ne pourrait pas l’être s’il était survolable” (*ibid.*).

de la manzana visible que destaca, pero también comparto un horizonte o fondo *no visible* que acompaña el rojo de la manzana brindándole su singularidad. Lo visible solo se me da en tanto que está “acompañada” de una serie de sentidos que no se me ofrecen directamente a la visión. Por tanto, el rojo de la manzana que se me ofrece no será un átomo aislado de color, sino un cierto nodo o concreción de la visibilidad que forma una constelación con otros rojos y colores<sup>117</sup>. En este sentido, aquel rojo singular forma parte del tejido de lo visible, pero será su adherencia a una u otra constelación invisible lo que le dé su carácter singular:

Bref, c'est un certain nœud dans la trame du simultané et du successif. C'est une concrétion de la visibilité, ce n'est pas un atome. À plus forte raison, la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et, par lui, à un tissu d'être invisible. Ponctuation dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, le drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains près d'Aix ou à Madagascar, elle l'est aussi dans celui des robes rouges, qui comprend, avec des robes de femmes, des robes de professeurs, d'évêques et d'avocats généraux, et aussi dans celui des parures et celui des uniformes. Et son rouge, à la lettre, n'est pas le même, selon qu'il paraît dans une constellation ou dans l'autre, selon que précipite en lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l'éternel féminin, ou celle de l'accusateur public, ou celle des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées. Un certain rouge, c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires [...] et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible, une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité. Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses<sup>118</sup>.

El rojo es un nodo de lo visible, cuyas fibras profundas lo adhieren a un tejido de ser invisible. Por ello, señala el francés que no es el mismo rojo el del atuendo de un monje que el de la bandera francesa en la Revolución. Las fibras invisibles de lo visible que le brindan su profundidad son “[...] toute cette végétation de fantasmés possibles qu'il ne tient en respect que dans l'acte fragile du regard”<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 24. A continuación, agrega el francés: “[...] c'est le même monde qui contient nos corps et nos esprits, à condition qu'on entende par monde non seulement la somme des choses qui tombent ou pourraient tomber sous nos yeux, mais encore le lieu de leur compossibilité, le style invariable qu'elles observent, qui relie nos perspectives, permet la transition de l'une à l'autre, et nous donne le sentiment, – qu'il s'agisse de décrire un détail du paysage ou de nous mettre d'accord sur une vérité invisible –, d'être deux témoins capables de survoler le même objet vrai, ou, du moins, d'échanger nos situations à son égard, comme nous pouvons, dans le monde visible au sens strict, échanger nos points de station” (*ibid.*, p. 29).

Cada rojo es una concreción de visibilidad inscrita en una red de relaciones, de sentidos y configuraciones dadas de la cual mi cuerpo no es autor. Estos sentidos son expresiones producidas por otros cuerpos que se mueven y que transforman lo dado y forman una red de expresiones que anteceden a mi cuerpo y sobrepasan mi autoría. Como decíamos, no es mi cuerpo en solitario aquel que expresa el mundo sensible *ex nihilo*, sino que esta relación se ve envuelta por sentidos que comparto y anticipo de otros cuerpos expresivos y del mundo común.

Observamos entonces que la filosofía merleau-pontiana no apunta a un yo ni a un cuerpo individual, sino a un *nosotros*. De ahí que la vida silenciosa sea intercorporal, es decir, un conjunto de cuerpos moviéndose hacia un mundo común de expresiones dadas que invitan a ser continuamente transformadas. Mi vida silenciosa es la experiencia en la que mis movimientos se descubren entretejidos con los de los otros cuerpos. Es esta intercorporalidad de la vida silenciosa lo que posibilita la comunicación y la expresividad entre los cuerpos. Merleau-Ponty esboza algunos ejemplos:

C'est dans le monde que nous communiquons, par ce que notre vie a d'articulé. C'est à partir de cette pelouse devant moi que je crois entrevoir l'impact du vert sur la vision d'autrui, c'est par la musique que j'entre dans son émotion musicale, c'est la chose même qui m'ouvre l'accès au monde privé d'autrui<sup>120</sup>.

El caso del color verde o de la música ilustra el carácter común de la vida perceptiva como comunicación silenciosa que antecede a la palabra o al pensamiento. Esta comunicación o resonancia entre los cuerpos se da porque, al compartir una vida en el silencio de lo dado, nos reconocemos y comprendemos pre-predicativamente en nuestras formas de expresar el mundo compartido. Precisamente, en tanto nos reconocemos como parte del mismo mundo, compartimos “sistemas de equivalencias”, es decir, formas habituales y solidarias de organización de lo sensible, o bien, variaciones familiares del espectáculo de lo sensible. Por ello, Merleau-Ponty señala que: “La communication fait de nous les témoins d'un seul monde, comme la synergie de nos yeux les suspend à une chose unique”<sup>121</sup>. Las expresiones del otro invaden y retroalimentan las mías, y esta intersección de expresiones ensancha los

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>121</sup> *Ibid.*

límites de mi mundo revelando la convivencia en la multiplicidad de expresiones de los cuerpos como variantes del mundo común<sup>122</sup>. Así, por ejemplo, al retomar la música que se nos presenta tanto al otro como a mí, puedo comprender y comunicar la emoción musical de él con una familiaridad que antecede a la palabra y que se hace patente en nuestros movimientos o gestos al oírla, una resonancia silenciosa.

Ahora bien, la vida silenciosa, además de ser pre-yoica e intercorporal, está ligada a la temporalidad. El silencio se da como movimiento temporal de expresión de los cuerpos, es decir, comprende una operación por la que el cuerpo se hunde en lo dado, lo retoma y continúa produciendo un sentido transformado. Como ya mencionamos, la dinámica es llamada *reprise* (traducida como reanudación, continuación o retroalimentación)<sup>123</sup>. La *reprise* es la retroalimentación de cada experiencia del cuerpo a partir de una expresión anterior, por tanto, comprende la comunicación temporal entre las configuraciones de sentido. El cuerpo produce expresiones complejas que se fundan, en última instancia, en los movimientos de existencia del cuerpo, la percepción y el movimiento<sup>124</sup>.

Así sucede con el niño que aprende a hablar: apreciamos el movimiento del cuerpo que funda sus gestos y estos, a su vez, fundan sus balbuceos y palabras.

---

<sup>122</sup> Este concepto lo trataremos más profundamente en el siguiente capítulo, cuando hablemos de la *chair* (carne). Véase acápite 5, *infra*, p. 66.

<sup>123</sup> Esta noción está entretrejida con el movimiento de institución o *Stiftung*, cuyo abordaje excede el alcance de este trabajo (véase *infra*, nota 132). Bonan señala que “[...] la prise du corps dans le monde et du monde par le corps parvient à l’expression de son sens à travers la reprise (qui peut être la tentative d’expression elle-même ou le prolongement de la structure perçue selon l’une de ses lignes de force)” (Bonan, R., “Prise, reprise et surprise. Éléments pour une approche esthésiologique de l’expérience esthétique”, en: Jdey, A. y E. Alloa (dir.), *Du sensible à l’œuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, p. 95). Al respecto, sostiene Escribano: “El mundo percibido es reanudado creativamente en el mundo cultural. En la idea de *reprise créatrice* (reanudación creativa) se halla implícita la referencia a lo previamente dado y su superación, la trascendencia respecto a la significación sensible es siempre una transfiguración de esta última” (Escribano, X., *Sujeto encarnado y expresión creadora*, Barcelona: Prohom Ediciones, 2004, p. 330).

<sup>124</sup> Merleau-Ponty escribe en sus notas de curso: “est de quitter le point de vue du sujet percevant, incarné, situé, de détacher mouvement objectif de ma motricité comme référence de moi au monde. Donc le mouvement ≠ une des choses que nous percevons; ce mouvement objectif c’est projection de notre motricité, d’une motricité qui relie sujet à espace où il est situé; et cette capacité motrice est la lumière de là perception” (Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l’expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Ginebra: Mettis Presses, 2011, p. 125 ; en adelante, *Le monde sensible...*). La cita continúa : “De là possibilité d’une expression du mouvement qui n’en est pas l’imitation ou la reproduction [...De là possibilité...] d’une expression universelle, de tout, par ma motricité comme mon engrenage sur le monde ou mon ancrage en lui. [...] C’est enraciner pensée perceptive dans le sujet mobile” (*ibid.*).

La palabra “[...] entre chez l'enfant comme silence, – perce jusqu'à lui à travers le silence et comme silence (*i.e.* comme chose simplement perçue [...])”<sup>125</sup>. El caso del niño nos muestra que “[l]'enfant comprend bien au-delà de ce qu'il sait dire, répond bien au-delà de ce qu'il saurait définir, et il n'en va d'ailleurs pas autrement de l'adulte”<sup>126</sup>. El cuerpo está ya instalado en ese bloque de vida común que lo antecede y funda el nacimiento de sus expresiones posteriores, movimientos, gestos, palabras, etc.

Así también se intersectan las distintas expresiones del cuerpo en sus grados de complejidad con las experiencias anteriores del significado del *nosotros*. La *reprise* se da en la retroalimentación no solo de mis movimientos y expresiones, sino de los movimientos de existencia de los otros cuerpos que se intersectan horizontalmente con los míos. Este movimiento general de los cuerpos implica todas sus intersecciones que tejen la profundidad histórica de nuestra vida compartida de forma vertical, es decir, mis movimientos no son nunca solo míos, sino que implican una reanudación de la vida y expresiones profundas de otros que me rodean y me anteceden. Al respecto, señala Merleau-Ponty:

[...] le monde sensible et le monde historique sont toujours des intermondes, puisqu'ils sont ce qui, par-delà nos vues, les rend solidaires entre elles et solidaires de celles des autres, les instances auxquelles nous nous adressons dès que nous vivons, les registres où s'inscrit ce que nous voyons, ce que nous faisons, pour y devenir chose, monde, histoire<sup>127</sup>.

Así, el movimiento intercorpóreo de comunicación al que nos referimos anteriormente y el movimiento temporal de expresión de los cuerpos que acabamos de presentar se intersectan en el silencio. Por tanto, la dinámica temporal de existencia se da como movimiento complejo no lineal o cronológico, sino que dibuja una espiral o bucle en donde distinguimos –como estrategia metodológica mas no cronológica– dos momentos. Por un lado, hay un movimiento retrospectivo, por el que los cuerpos se hunden hacia el fondo de lo sensible y recogen los sentidos dados. Este movimiento de anticipación retoma la historia profunda de lo dado en vistas a producir una nueva configuración sensible. Este mencionado movimiento se acompaña de un movimiento prospectivo, que continúa la expresión dada metamorfoseándola y produciendo

---

<sup>125</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 311.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

un presente transformado, donde la expresión presente que carga consigo su herencia repercute en el sentido pasado. Estos dos movimientos, el anticipativo y el prospectivo, no se excluyen, sino que son aspectos de una dinámica vertical e histórica y horizontal e intercorpórea.

Ahora bien, un último aspecto del silencio que se desprende de lo que hemos ya señalado es su continua transformación. Habíamos dicho que la vida silenciosa es intercorporalidad que se despliega en un movimiento temporal complejo que funda la comunicación y la expresión de los cuerpos. Sin embargo, las expresiones producidas por cuerpos sensibles en el pasado no son huellas vaciadas de sentido, sino que *persisten nutriendo silenciosamente* la percepción y permanecen abiertas para explicitarse instaurando una nueva configuración sensible. El silencio precede y funda toda praxis expresiva y a su vez acompaña su emergencia y transformaciones, es decir, permanece abierto y solicita reorganización. Cada expresión (el gesto, la palabra, la obra de arte, etc.), comprende sus posibles transformaciones y no se agota en lo dado, sino que se encuentra siempre disponible para ser retomada. Entonces, el silencio se revela como densidad histórica y compartida que está como trasfondo que alimenta y nutre nuestras expresiones sin ser él mismo tematizado. No obstante, ninguna expresión dada traduce ni reemplaza el silencio, sino que es expresión del silencio mismo y se mantiene viva, continuamente en movimiento y abierta a la “resignificación”.

Así también, la comunicación entre los cuerpos expresivos del presente y su pasado común forman redes de significados compartidos que explicitan la comunidad de mundo intercorporal e histórico al inscribirse en el silencio como organización de lo perceptivo, es decir, de nuestra forma de habitar lo sensible. Dichas redes de sentidos dados forman un sistema de equivalencias entre figuras y fondos en las posibles variaciones del mundo, donde lo que aparece (fenómeno) se articula como una totalidad según ciertas líneas de fuerza en la que se basa su valor singular<sup>128</sup>. Somos cuerpos con una historia colectiva y los sistemas de equivalencias que compartimos hacen nuestra experiencia posible y comunicable. Estos sistemas se van haciendo y reorganizando como un “estilo”

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 147.

a través de nosotros y desde nosotros, pues el cuerpo parte del todo, pero también tiene la posibilidad de transformar el todo, y cada nuevo sentido que expresa es “un quehacer tanto como una herencia”<sup>129</sup>. Por consiguiente, la reanudación del movimiento del sentido no es una mera repetición o reproducción de los cuerpos de la herencia que estos cargan; más bien, la expresión de un cuerpo emerge del el silencio histórico y compartido, y su estilo hace advenir el mundo en una variante singular. Dice Merleau-Ponty:

Hay estilo (y en consecuencia significación) en cuanto hay figuras y fondos, una norma y una desviación, un arriba y un abajo, es decir, en cuanto ciertos elementos del mundo adquieren valor de dimensiones de acuerdo con las cuales vamos a medir en adelante todo lo demás, en relación con las cuales vamos a indicar el resto<sup>130</sup>.

Todo empleo de mi cuerpo es ya una operación expresiva, una operación de puesta en forma que retoma lo dado, pero conlleva también un sello individual por el que la expresión explicita el mundo en una variante singular. Así, para comprender la operación expresiva podemos usar la metáfora de la resonancia: hablo lo que me resuena (se habla a través de mí) y hago resonar lo hablado (en mi expresión hablante resuena lo hablado). Es mi voz la que habla como testigo y testimonio vivo de lo dado que se explicita al expresarse desde el estilo con el que retomo el mundo y lo transformo.

La operación estilizante ilumina el carácter inminentemente expresivo de toda puesta en forma del cuerpo. Instalados ya en un campo de significados disponibles, retomamos este fondo con un acento único. Merleau-Ponty explica cómo ofrecemos una determinada variación estilizante al sistema de equivalencias que nos permite destacar del fondo una expresión o manera de ser:

Malraux lo muestra así en uno de sus mejores pasajes: percibir es ya estilizar. Una mujer que pasa no es en primer lugar para mí un contorno corporal, un maniquí coloreado, un espectáculo en tal lugar del espacio, sino “una expresión individual, sentimental, sexual”, una carne que está presente, con su vigor y su debilidad, en su manera de andar y hasta en el choque del tacón sobre el suelo. Es una manera única de variar el acento del ser femenino y, a través de él, del ser humano, que yo comprendo como comprendo una frase, porque encuentra en mí el sistema de resonadores que le conviene. Por tanto, la percepción es ya de por sí efectivamente estilización, es decir, afecta a todos los elementos de un

---

<sup>129</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 101.

<sup>130</sup> *Ibid.*



cuerpo o de una conducta, dándoles una determinada común desviación con respecto a alguna norma que me es familiar y que llevo en mí<sup>131</sup>.

En el anterior ejemplo, se aprecia que hay una manera especial de expresar el mundo, sea desde el propio ritmo al caminar o en la forma en la que entonamos una frase. El cuerpo tiene un poder de resignificación, es decir, de hacer emerger una configuración de lo sensible desde lo sensible mismo como variación desde el estilo. Sin embargo, la expresión transformada del cuerpo no abandona el silencio de lo sensible; por el contrario, se reinserta en el mismo suelo silencioso como una explicitación posible o una variación del mismo mundo. Dicha expresión hace advenir una cierta “desviación” de la norma de lo dado o del sistema de equivalencias, por lo que permanece familiar para los demás –estos pueden comprender lo expresado desde los significados comunes–, pero, a su vez, motiva nuevas maneras de habitar el mundo<sup>132</sup>.

En resumen, el silencio es la relación pre-predicativa y pre-personal entre los cuerpos vivientes y el mundo que se despliega como un movimiento temporal complejo de producción de sentido. Este movimiento de la expresividad de los cuerpos será abordado por el francés en la década del cincuenta como una dinámica circular de fundación que llamará instituido-instituyente<sup>133</sup>: el *nosotros* histórico parte de lo sensible dado (de lo ya instituido como red de expresiones que hacen nuestra experiencia significativa), para retomarlo, reanimarlo y producir sentidos transformados, instituyendo significados nuevos como un sensible renovado (lo instituido-lo instituyente). Este sensible que se instituye se

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 99ss.

<sup>132</sup> Se trata de hacer advenir un sentido partiendo de lo dado, pero introduciendo una cierta variación que, no obstante, no dejará de ser consistente con lo dado del mundo compartido. A este cambio respecto del sistema de equivalencias (de formas de organizar lo sensible en sus figuras y fondos) que motiva nuevas maneras de ver, refiere la noción de “deformación coherente” (cf. *ibid.*, p. 113).

<sup>133</sup> No es la intención de este trabajo hacer un análisis detallado de la dialéctica instituido-instituyente. Basta decir que, durante inicios de los años cincuenta, el francés retoma la noción husserliana de *Stiftung* de “El origen de la geometría”, y que explora sus alcances entre los años 1952 y 1955, traduciéndola como *institución*. Este concepto comprende el movimiento entre instituido e instituyente de producción histórica y compartida de sentido. Señala Carbone al respecto: “Merleau-Ponty opone la ‘lógica subterránea’ de la institución a la constitución propia de la ‘la filosofía de la conciencia’, una filosofía que afirma que la conciencia misma es ‘siempre previa’” (Merleau-Ponty, M., citado en: Carbone, M., “Theme and Variations”, en: *Chiasmi*, XI (2009), p. 65, traducción propia). Para un análisis más profundo de este término y su desarrollo, véase Mansilla, K., “Expresión y contingencia en el pensamiento político de Maurice Merleau-Ponty”, tesis doctoral, Lima: PUCP. Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/14256>>.

sedimentará a su vez, en el fondo de lo dado, y motivará las experiencias de otros cuerpos, solicitándoles reactivación y explicitación.

El artista –como veremos posteriormente en el acápite 7.2–, es un ejemplo paradigmático de esta operación expresiva, pues, como dice Merleau-Ponty, extrae del espectáculo del mundo su sistema de equivalencias, concentra un significado disperso en su percepción y hace existir su percepción como variación particular que se reintegra a la experiencia general como producto cultural<sup>134</sup>. Así, recupera y *sobrepasa* la labor de percepción de una forma especial porque inaugura nuevas formas de percibir, orientarnos y situarnos en el mundo. Hace existir significados dispersos y dormidos, y les da una nueva vida reactivándolos y transformándolos<sup>135</sup>. El artista –y, en consecuencia, el músico– será quien opera un retorno al silencio desde la expresión creadora.

#### **4.3. Una primera aproximación al silencio desde la experiencia de la música**

Según Merleau-Ponty, “[...] el hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él”<sup>136</sup> y las artes nos ofrecen un ejemplo de este entrelazo dado que nos resitúan en el mundo percibido. El francés nos habla de la pintura, del cine y la literatura; sin embargo, agrega más adelante que, por ser la música un ejemplo demasiado sencillo, no se detendrá en desarrollarlo<sup>137</sup>. En contraste con lo que el filósofo señala, consideramos que es capital para nuestros intereses abordar la experiencia del silencio desde de la música para descubrir la complejidad que esta encierra. Como señala el título de este acápite, a continuación, exploraremos cómo se dan las características del silencio de la percepción identificadas en la sección anterior en la vivencia de la música.

Habíamos señalado que el movimiento de mi cuerpo es una explicitación de mi participación en las cosas del mundo, por la que estas me llaman en tanto como parte del mismo sensible del que ellas están hechas. Las cosas me invitan a tomar parte de la percepción que se forma a través de mí en su encuentro o,

---

<sup>134</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, pp. 101 y 112.

<sup>135</sup> “El estilo es en cada pintor el sistema de equivalencias que él mismo se construye para esta tarea de manifestación, el indicio general y concreto de la ‘deformación coherente’ mediante la cual el pintor concentra la significación todavía dispersa en su percepción, y la hace existir expresamente” (*ibid.*).

<sup>136</sup> Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción*, p. 31.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 65. “La música nos ofrecería un ejemplo demasiado fácil y en el que, por esa misma razón, no queremos detenernos”.

como dice Merleau-Ponty, me solicitan vibrar con ellas<sup>138</sup>. Su sonido motiva una especie de “vibración” conjunta por la que hay un intercambio entre el cuerpo y las cosas, entre percibido y percipiente, en una relación previa por la que el sonido me es familiar. En la experiencia de la música, somos testigos de esta vibración de una manera singular, pues tal como cuando saboreamos la miel o vemos el color rojo, al oír una nota musical –por ejemplo, la nota Do– esta “nos habla” y nos invita a retomarla. Cada nota comporta una modificación general de mi cuerpo, modificación que no hace más que reafirmar el lazo perceptivo del cuerpo que es parte del mundo sonoro y se dirige a él.

Mi existencia corporal implica una inscripción en el mundo sonoro por la cual puedo oírme y oír a otros, un mundo sonoro que motiva una modulación de mi cuerpo por la que puedo acoger el sonido en mí y por la que mi cuerpo puede hacer existir una melodía, una frase, o cualquier configuración sonora singular. Sin embargo, es un artificio pensar que, al oír la nota Do en un piano, esta aparece desnuda ante la escucha, que nos confrontamos con una nota pura y neutral. Ninguna nota musical ni sonido en general puede aparecer ante la escucha de manera purificada. Por un lado, ningún sonido se da en solitario, pues está compuesto de una serie de resonantes que lo acompañan y le dan su carácter particular, es decir, carga consigo las frecuencias resonantes particulares de aquello que lo produce<sup>139</sup>. Por otro, el sonido se hace presente al destacarse de un fondo sonoro como núcleo de una red de relaciones con los sonidos circundantes. En el caso de la música, este “destacarse” de un sonido o una nota no solo se da como diferenciación respecto de las notas sucesivas y simultáneas (con su duración, timbre, altura y amplitud propias), sino que implica cómo este sonido se distingue de un fondo sonoro como relieve en la matriz de

---

<sup>138</sup> Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible...*, p. 119.

<sup>139</sup> Esto sucede, por ejemplo, con las notas del piano. Al presionar una de las teclas, la vibración fundamental de la nota musical o tono (el primer armónico) estará acompañada de otras vibraciones “menores”, es decir, esta despierta un sistema de resonantes que serán sus armónicos naturales. “El timbre de cada instrumento musical es distintivo por sus elementos ruidosos que le son propios. Russo y Warner nos dicen que, sin estos elementos de ruido (unos pocos milisegundos que acontecen siempre en el ataque de los sonidos emitidos) no sería posible diferenciar un tono tocado en piano del mismo tono tocado en clarinete, estando ambos en la misma frecuencia (por su timbre similar)” (Russo, M. y D. Warner, “Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands”, en: Cox, C. y D. Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Nueva York: Continuum, 2004, p. 49, citado en Borea, A., “Los sonidos de las nubes: una escucha fenomenológica en tiempos de cambio”, tesis de Licenciatura, Lima: PUCP, 2018, p. 54. Disponible en: <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12162> ).

sentido. En el caso de los sonidos no-musicales, ello abarcaría toda la constelación de “fantasmas posibles” de los sonidos a los que la escucha nos retrotrae y que motivan nuestra aproximación a ellos (por ejemplo, el ruido de la lavadora, el timbre del teléfono, los gritos de ayuda de alguien, etc.). La percepción del sonido es tan compleja como la experiencia de lo visible<sup>140</sup>, dado que todo sonido está siempre implicado en una red de relaciones y sentidos heredados que se escurren silenciosamente bajo su aparecer sonoro: un *inaudible*<sup>141</sup>.

Del mismo modo que el color rojo es una concreción de la trama de lo visible y tiene una “vegetación de fantasmas posibles” que acompañan su manifestarse, la nota Do es una concreción del campo de lo audible y tiene una contraparte inaudible<sup>142</sup>. Atendamos a este punto con más detalle. Todas las características de lo musical (retomando la caracterización de Cage: duración, timbre, frecuencia y amplitud<sup>143</sup>) tienen una profundidad que es aquello que no es audible *de facto*, pero que se trasluce entre los sonidos. Se trata de la herencia de expresiones dadas anteriormente por otros cuerpos, de la historia que acompaña los sonidos y sus ejes, de su dinámica y sus relaciones –aquello que posteriormente nos referiremos como *lo inaudible de lo audible*–.

---

<sup>140</sup> Precisamente, la sencillez aparente del ejemplo musical se complejiza cuando abordamos el amplio campo de la sonoridad y de la escucha. Por ejemplo, damos cuenta de que, mientras que al ver el color rojo de un vestido o una bandera reconocemos su rojez, al oír diversos sonidos – sean estos musicales o no– resulta muy complejo identificar con claridad y distinción en la escala de doce tonos, al que el piano temperado y la música occidental nos han habituado, qué es lo que estamos oyendo. Identificar la nota Do *al oído* (lo que se suele llamar “oído absoluto”) resulta sumamente difícil si esta se presenta aislada. Asimismo, es común que, al cantar alguna canción conocida, la trasportemos de una a otra nota manteniendo las proporciones entre las notas sin siquiera reparar en ello. Respetando las distancias entre tonos y semitonos, cantamos una canción en otra nota, como sucede, por ejemplo, al cantar “Feliz cumpleaños”. Dado que no hay una tonalidad o partitura “original” que se deba respetar, el tono de esta canción será instaurado por la persona que inicie el canto. Los demás tratarán de adaptarse a la tonalidad de quien inicia el canto, por lo que, por ejemplo, si quien inicia el canto es una mujer cuyo rango vocal es agudo, quienes tengan rango vocal más grave tendrán que buscar adaptarse a la octava más baja, si es que quieren mantenerse afinados.

<sup>141</sup> Este concepto central para nuestra investigación será abordado a profundidad en el acápite 6.1, *cf. infra*.

<sup>142</sup> El campo sonoro le solicita al oyente prestar oídos, y la operación de “puesta en forma” o configuración por la que percibo los sonidos y los distingo de los ruidos se da como la figura que se destaca de un fondo. El oyente se hunde en lo dado, lo retoma y destaca una sonoridad de un fondo en donde se encuentran significados ya dados de lo que es “lo musical”, sino también la historia personal y colectiva que moldea las formas habituales de situarnos ante lo sonoro.

<sup>143</sup> Véase *supra*, nota 31.

Pensemos, por ejemplo, en cómo la educación musical académica ha sedimentado formas de aproximarse a la sonoridad que han permanecido como las hegemónicas a lo largo de la historia. Las fuentes de sentido heredadas fueron elaboradas por músicos y matemáticos de carne y hueso –como en el caso de los geógrafos del cuento de Borges o del propio Galileo, siguiendo a Husserl–. Estos instituyeron en conjunto una forma de hacer música, y, con ello, de hacer advenir el fenómeno musical. Así, delimitaron el sonido instituyendo que podía considerarse musical y a lo que no, las maneras compartidas de acoger lo *consonante* y percibir lo *disonante*, y otras habitualidades que serían incorporadas profundamente en nuestros cuerpos. Dichas habitualidades predominan hasta la actualidad como sistema de equivalencias, tanto al componer y crear música como al prestarle escucha<sup>144</sup>.

Precisamente, nuestra escucha no se hace *desde cero* ni en solitario. La experiencia musical nace en el silencio de una escucha compartida y heredada que motiva al cuerpo a poner en forma esta sonoridad y explicitarla a partir de un sentido transformado. Nuestra herencia nos hace disponernos de una cierta manera ante la experiencia sonora dada y nutre nuestras maneras de hacerla significativa. A ello apunta Vilar cuando subraya que cada uno tiene un “baúl de saberes y sensibilidades” incorporados con los que se dispone a oír:

En tanto que oyentes o público, cada cual carga con su bagaje, su baúl de saberes y sensibilidad aprendidos consciente, inconsciente o espontáneamente, y este bagaje está compuesto por una lista compleja de ingredientes tales como el conocimiento, las expectativas, los gustos y las sensibilidades. Nadie es un sujeto de experiencia pura<sup>145</sup>.

Puesto que la vida de los cuerpos es siempre compartida, histórica y expresiva, las experiencias compartidas y habituales que motivan mi escucha modulan mi forma de acoger el sonido que me invita a responder a su solicitud para vibrar conjuntamente. Las preferencias, gustos y conductas de los oyentes, como menciona Vilar, son la profundidad que acompaña toda experiencia musical, el

---

<sup>144</sup> Por ejemplo, la educación musical académica tradicional de Occidente dicta que entre los movimientos de una misma pieza el público no debe aplaudir. Sin embargo, es costumbre aplaudir en el primer silencio prolongado que marcaría el final de una *performance* musical e incluso luego de cada momento en el que un integrante del conjunto musical hace un “solo” en un contexto no-académico (por ejemplo, un concierto de jazz).

<sup>145</sup> Vilar, G., “¿Qué clase de experiencia es una experiencia ‘puramente musical’?”, en: *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2010, p. 49.

espesor que forman las intersecciones entre los cuerpos que se mueven horizontalmente y su historia vertical. De ahí que una persona pueda disfrutar de oír una pieza atonal o de vanguardia y que otra pueda aborrecerla e incluso condenarla. Un ejemplo preciso de ello es la condena eclesiástica al tritono, muy extendida hasta el final del Renacimiento, por la que se rechazaba su inestabilidad y disonancia sobre la base de argumentos matemáticos (y teológicos). Sin embargo, en la actualidad, el tritono no causa incomodidad alguna para oyentes acostumbrados a la estridencia del *rock* y *pop*, y está presente incluso en canciones icónicas de la cultura *pop* (i.e., el tema principal de *Los Simpsons* y “María”, en la película *West Side Story*).

Sucedió en la música aquello que, señala Mansilla, aconteció en las ciencias, esto es, que “[...] al mismo tiempo que se funda una posibilidad de sentido (creación), se da la pérdida de su no sentido (olvido)”<sup>146</sup>. Lo que era considerado música en Occidente eran ciertas sonoridades organizadas a partir del sistema tonal del temperamento igual<sup>147</sup>, mientras que otras formas de organización sonora no-occidental, timbres de instrumentos no convencionales, frecuencias irregulares, eran relegadas al imperio de lo no-musical o del ruido. Para el fenomenólogo, la tarea de “retornar” al origen de la experiencia musical implicaría explorar lo que, en la experiencia de la música llevada a cabo en la actitud cotidiana, asumimos como “obvio”. Para muchos resulta evidente que el sonido de una ambulancia no es música y que una pieza de Mozart sí lo es, pero

---

<sup>146</sup> Mansilla, K., “Expresión y contingencia en el pensamiento político de Maurice Merleau-Ponty”, *op. cit.*, p. 74.

<sup>147</sup> Véase *supra*, nota 29. El sistema de temperamento igual se caracteriza por organizarse en doce notas por octava y “ha predominado en la música occidental desde el periodo barroco. Este provee la afinación estándar de la escala cromática occidental de doce notas. Sin embargo, el temperamento es una construcción artificial dada a partir del acuerdo en el sistema interválico. Siendo el semitono la distancia más corta establecida, en el sistema temperado se simplificaron las relaciones interválicas para que se estandarice la afinación cromática. Mas la naturaleza los intervalos no son así de exactos como habrían querido los músicos matemáticos; si afinamos nuestra escucha, podemos percibir que un Do sostenido y un Re bemol no suenan ‘exactamente’ igual, a pesar de que estos sonidos son enarmónicos en un instrumento de viento o cuerda” (Borea, A., “Los sonidos de las nubes: una escucha fenomenológica en tiempos de cambio”, p. 60). El sistema bien temperado refiere al sistema de afinación adaptable a las veinticuatro tonalidades. Para ilustrar mejor en qué consiste, podemos contrastar el trombón o el corno con el piano y la guitarra. Con los dos primeros, instrumentos no temperados, es posible acceder a microtonalidades y se puede percibir las sutiles distinciones entre los sostenidos y los bemoles. Por otro lado, los segundos son instrumentos temperados, lo que implica que estos siguen el sistema de semitonos y no ofrecen microtonalidades. Cf. *Ibid.*, nota 200. Véase también Griffiths, P., *A Concise History of Western Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, Parte IV. Time Known 1630–1770, Capítulo 9. “Fugue, concerto and operatic passion”.

las siguientes preguntas pueden problematizar estas distinciones: ¿es acaso musical el sonido de los pájaros?, ¿y una pieza de Oliver Messiaen? O en casos más radicales: ¿qué distingue musicalmente la frecuencia sostenida que produce un refrigerador de un *drone* de Yoshi Wada?<sup>148</sup> El encuentro entre un cuerpo oyente que se dirige al mundo y que hace advenir el fenómeno sonoro como una experiencia estética posible a nivel personal y colectivo antecede las determinaciones centradas en un objeto musical “en sí” o en una representación musical subjetiva “para sí”.

Las anteriores interrogantes nos invocan a volver a nuestro ejemplo de la experiencia de la nota Do desde el silencio. Dicha nota, siendo la primera del sistema temperado occidental, no es, sin embargo, una nota ni aislable ni neutral. Mi experiencia es distinta al oír la nota Do cantada por un soprano al concluir una canción que el Do con el que empieza un himno, el grito de un vecino, el Do en una pieza atonal o tocado en un clarinete por un instrumentista que lo afina. En todos estos casos, la nota Do no es la misma ni tampoco el sentido musical que se pone en forma desde la escucha compartida. A ello apunta Pierre Schaeffer, músico francés de inicios de siglo XX, pionero de la música concreta y lector de Husserl, cuando señala que “[...] el oyente de un concierto, un virtuoso, un profesor de solfeo o de violín, sus respectivos alumnos, un crítico musical, un director de orquesta, un afinador, un recién llegado y el ingeniero de sonido [...] no oyen los mismos objetos ya que están en situaciones musicales muy diferentes”<sup>149</sup>. La situación musical determina el fondo respecto del cual se destaca la figura.

Ahora bien, pese a que la nota Do es la nota fundamental de los acordes Do mayor y Do menor<sup>150</sup>, estos adquieren su carácter propio a partir de los otros

---

<sup>148</sup> Messiaen, O., *Catalogue d'oiseaux*, 1956-1958. Disponible en: <https://youtu.be/G6lzpdkirhk>; Wada, Y., *Earth Horns with Electronic Drone*, 2006. Disponible en: <https://youtu.be/-MlkRfAxx8U>

<sup>149</sup> Schaeffer, P., *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 84. Pierre Schaeffer aplicó el método acústico para deslocalizar los sonidos de su fuente sonora, y distinguió diversos tipos de escucha al tratar de aplicar principios de la fenomenología husserliana a la investigación de la música, en particular a los trabajos con cinta magnética y de radio en París. Cage fue alumno de Schaeffer y no resulta arriesgado sugerir que podría haber existido una influencia directa del enfoque fenomenológico de Schaeffer en el joven Cage (véase *infra*, nota 434).

<sup>150</sup> Recordemos que los acordes se construyen a partir de tres o más notas en simultáneo que constituyen una unidad armónica (véase *supra*, nota 6). La nota fundamental del acorde es aquella que determina la tonalidad del acorde como unidad y será el referente respecto del cual las demás notas constituirán sus intervalos. En la forma básica de un acorde triádico, un

tonos que forman estos acordes y que despiertan una serie de sentires y emociones que nutren la experiencia de la escucha. Así, un acorde de Do mayor aislado estará impregnado por una atmósfera de emociones alegres, mientras que un acorde de Do menor conlleva sensaciones de tristeza y melancolía. Sin embargo, el acorde mayor puede ser resignificado según los acordes que lo anteceden. Puede ser retomado desde el sentir total del ánimo del fragmento musical en el que se inscribe o puede ser resignificado por el carácter melancólico de este. Los sentidos musicales se retroalimentan a partir de los anteriores y hay una comunicación entre ellos que motiva, mas no determina, su sentido. Merleau-Ponty apunta a ello comparándolo con el caso del color:

[...] bien lo saben quienes han tenido que escoger cortinajes para un apartamento, cada color desprende una suerte de atmósfera moral que lo torna triste o alegre, deprimente o estimularte; y como lo mismo ocurre con los sonidos o los datos táctiles, puede decirse que cada uno equivale a cierto sonido o cierta temperatura<sup>151</sup>.

Esta cita subraya la comunicación silenciosa entre mi cuerpo y el sonido, una comunicación que se extiende al nosotros histórico: el sonido me solicita acogerlo en mi cuerpo y este, a su vez, se dispone hacia él, a partir de las maneras habituales de oír que comparto con los otros. Como en el caso de la nota Do, hay ciertos timbres, patrones rítmicos o, sobre todo, melodías, que cargan una cierta significación que nos es familiar. Pensemos en aquellos sonidos habituales, como el de una corneta de fútbol, o incluso en las progresiones de acordes y figuras rítmicas que despiertan en nosotros intuitivamente los motivos “canción de cumpleaños”, “partido de fútbol”, etc., junto con los sentidos entretnejidos en la misma red. Oímos una melodía ominosa y tensamos nuestros cuerpos; ante un ritmo regular y contagioso, empezamos a hacer golpecillos con nuestros pies e incluso bailamos; ante un fuerte chillido, reequilibramos nuestros cuerpos con un estremecimiento o escalofríos.

Pues bien, estos ejemplos son propios de diversos fenómenos sonoros que experimentamos a lo largo de nuestra vida cotidiana y que “significamos” desde el horizonte de la comunidad de sentido de la que somos parte en el momento

---

acorde mayor o menor está formado por una nota *fundamental*, una *tercera* y una *quinta*. La fundamental será la nota más grave del acorde y, dependiendo de dónde se encuentre la tercera (el intervalo de tres tonos respecto de la fundamental), podemos definir el acorde como mayor o menor.

<sup>151</sup> Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción*, p. 28.



presente y con un horizonte temporal compartido. Pero ¿qué sucede en el caso del silencio? Incluso si, desde nuestra lectura del silencio de Merleau-Ponty, abordamos el silencio como figura rítmica, notamos que, instalados en la percepción, el silencio musical no consiste en una mera negatividad vacía de sentido. Ya *instalados en y desde* el silencio de la vida perceptiva, notamos que la experiencia de los múltiples silencios –aquellos que rítmicamente podrían ser representados por la misma indicación en una partitura– difiere en cada caso singular en su forma de aparecer. La indicación de silencio que tiene una partitura no es un silencio o un *callar* que se replica en cada momento que este símbolo aparece al ejecutar la pieza; más bien, cada silencio se presenta según sus propias modulaciones. No es el mismo silencio aquel que percibimos sutilmente en las brochas de un baterista en una pieza de *jazz*, el silencio inicial del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy o el silencio entre los movimientos de una pieza en una sala de conciertos<sup>152</sup>.

Así pues, a través de los sonidos (y podríamos agregar, de los silencios), vemos advenir un mundo al que el compositor nos invita a retornar y al que, sin embargo, ya pertenecíamos. Dicha invitación se presenta también como una oportunidad para, a través de la escucha de los sonidos dados, retomar nuestra historia de expresiones sonoras, el mundo sonoro compartido que habitamos y que genios musicales como Debussy o Bach han transformado a partir de su estilo. El propio Merleau-Ponty señala al respecto:

[...] la música dista mucho de ser un conglomerado de sensaciones sonoras: a través de los sonidos vemos aparecer una frase y, de frase en frase, un conjunto, y finalmente como decía Proust, un mundo, que en el dominio de la música posible es la región Debussy o el reino Bach. Aquí no hay otra cosa que hacer sino escuchar, sin vueltas, nuestros recuerdos, nuestros sentimientos [...]<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Proponemos aquí las siguientes piezas: Badalamenti, A., *Audrey's Dance*, 1990. Disponible en : <https://youtu.be/nlTuHzF4ryk>; Debussy, C., *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, 1894. Disponible en: <https://youtu.be/bYyK922PsUw>.

<sup>153</sup> Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción*, p. 65. En este fragmento, Merleau-Ponty hace referencia a la música programática. “El término programático denominaba a la música académica occidental de los siglos XVIII y XIX que se apoyaba en una narrativa o explicación extramusical. El nombre deriva de los programas que eran repartidos en los conciertos” (Borea, A., “Los sonidos de las nubes: una escucha fenomenológica en tiempos de cambio, p. 38, nota 132). Esta contrasta con la llamada “música absoluta”, cuyo énfasis está en la expresión misma de los sonidos sin que estos *deban* expresar una narrativa que trascienda su propia manifestación (cf. Demers, J., *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2010, p. 173).

En suma, el silencio merleau-pontiano es precisamente el fundamento de la expresividad de los cuerpos, por el que están inscritos en un mundo sonoro en su dimensión histórica y compartida. El francés se instala en el fondo silencioso de toda experiencia para explorar la dimensión pre-predicativa y compartida de la vida, por la que los cuerpos ligados al mundo se mueven produciendo y transformando sentido. Veamos a continuación de qué manera la relación íntima entre los cuerpos y el mundo sonoro pueden ser comprendidas desde la carne del mundo y cómo la escucha nos brinda acceso a ella.

## 5. El cuerpo como carne ejemplar

El silencio de la percepción es una idea central que recorre transversalmente la filosofía de Merleau-Ponty y que en sus últimos escritos adquiere matices distintos. La investigación del silencio como despliegue del sentido, abordada durante los cursos del *Collège de France* en los años cincuenta, será retomada en sus textos tardíos a partir del concepto de “Ser bruto”. Este giro ontológico que exploraremos en los siguientes acápites no comprende un abandono del silencio; por el contrario, es su radicalización. Merleau-Ponty apuntará a la rehabilitación de nuestra vida silenciosa como el “lugar” donde tenemos experiencia del Ser, según la figura en la que este se describe y se vive, esto es, la *chair* o carne del mundo. El mencionado desplazamiento nos permite pensar la percepción y el movimiento del sentido más allá de los conceptos de sujeto y objeto, y, con ello, comprender ontológicamente nuestra existencia encarnada desligándonos de las herencias de la ontología moderna.

La inicial relación entre cuerpo y mundo se reequilibra como un entramado de relaciones silenciosas que constituyen la carne, que designa la dimensión originaria de lo sensible. Este desplazamiento, nos dice Mariana Larison, nos traslada “[...] del problema fenomenológico de la percepción al problema ontológico del ser de lo percibido”<sup>154</sup>. Con ello, la fenomenología descriptiva que se encontraba en textos iniciales como la *Fenomenología de la percepción* da paso a la interrogación de la carne (y, en última instancia, del Ser), en la que el

---

<sup>154</sup> Larison, M., en el Prólogo de: Merleau-Ponty, M., *La institución. La pasividad. Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955). II. El problema de la pasividad: el sueño, el inconsciente, la memoria*, Madrid: Anthropos, 2017, pp. v-vi.

cuerpo es abordado *desde* la experiencia de encarnación en *Lo visible y lo invisible*.

Ahora bien, el concepto de carne, sin embargo, no consiste en una ampliación de la noción temprana de cuerpo vivido de la *Fenomenología*, sino que implica una reinscripción de la carne del cuerpo en la carne del mundo. Así, el cuerpo propio (lo que podríamos llamar “la carne óptica”) se reinscribe en la carne ontológica, figura por la que el Ser se expresa. Ello permitirá entender los entrelazos entre cuerpo y carne como una relación de expresión que será epicentro de la ontología de lo sensible<sup>155</sup>. Con ello, la descripción fenomenológica de la percepción dará paso a una interrogación de la experiencia originaria de mi propia carne en tanto que esta expresa el sentido de ser del mundo. Indica Merleau-Ponty que:

[...] mon corps ne perçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception qui se fait jour à travers lui [...] Avant la science du corps, – qui implique la relation avec autrui –, l'expérience de ma chair comme gangue de ma perception m'a appris que la perception ne naît pas n'importe où, qu'elle émerge dans le recès d'un corps<sup>156</sup>.

En la cita anterior, el francés subraya la importancia de anclar nuestra investigación de la percepción en la experiencia de “la propia carne”, porque es esta última la que envuelve y posibilita el percibir. La percepción, por tanto, solo se vive en tanto que somos cuerpos encarnados, pues se hace *a través de nosotros*. Nos destacamos de la carne para reconfigurar nuestras relaciones con ella desde el sentido que emerge del cuerpo mismo. Me reconozco en una percepción que se da a través de mi cuerpo pero que yo no organizo en su totalidad. En consecuencia, la percepción se inscribe en la encarnación y, a su vez, la experiencia encarnada envuelve mi percepción. Esta última, en tanto excede a los cuerpos particulares, es el acceso al tejido general de la carne del mundo o la *chair*. Como observaremos a continuación, la generalidad de la carne implica la relación con los demás y el cruce de nuestras percepciones y expresiones compartidas, su historia y su devenir.

---

<sup>155</sup> “[...] la transition d’une phénoménologie du corps sentant à une cosmo-ontologie du sensible passe, entre la fin des années 1940 et le début des années 1950, par un intérêt accru pour le phénomène de l’expression, permettant de s’affranchir du corps propre comme épicerie de toute la première philosophie” (Jdey, A. y E. Alloa, en: Jdey, A. y E. Alloa (dir.), *Du sensible à l’œuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, op. cit., pp. 21-22).

<sup>156</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 24.

La carne es un concepto con el que Merleau-Ponty nombra por primera vez en la tradición filosófica el medio formador de cuerpo y mundo<sup>157</sup>. Esta no es principio ni tampoco es materia ni espíritu, más bien, se trata de la fuente de toda experiencia y expresión. En este sentido, la carne comprende la totalidad de lo sensible y sus redes de sentido: los cuerpos, sus movimientos, sus modos de expresarse y organizarse. Asimismo, la carne tiene un peso ontológico, pues, como sostiene Merleau-Ponty, es emblema del Ser que inaugura toda facticidad, es decir, es la figura por la que tenemos experiencia del Ser desde nuestra existencia encarnada:

La chair est en ce sens un “élément” de l’Être. Non pas fait ou somme de faits, et pourtant adhérente au lieu et au maintenant. Bien plus : inauguration du où et du quand, possibilité et exigence du fait, en un mot facticité, ce qui fait que le fait est fait. Et, du même coup aussi, ce qui fait qu’ils ont du sens, que les faits parcellaires se disposent autour de “quelque chose”<sup>158</sup>.

Como subraya la cita anterior, la facticidad de la carne no abarca solamente aquello que está dado, sino que incorpora también aquello que posibilita y exige el hecho de darse (“lo que hace que el hecho sea hecho”). En palabras de Richir, el concepto de carne designa la *fenomenalidad* de los fenómenos, esto es, es aquello que hace que haya lo que hay<sup>159</sup>. Mas dicha facticidad va *más allá* de lo que se nos hace presente, pues abarca tanto lo sensible dado como también su profundidad y sus transformaciones<sup>160</sup>. En resumen, al ser estructura total de la fenomenalidad y aquello que inaugura el sentido, la carne integrará las dimensiones más profundas de lo sensible y comprenderá todas las transformaciones de aquello dado.

Este novedoso planteamiento ontológico conlleva la reconsideración del cuerpo como partícipe del tejido general de la carne. Dado que somos cuerpos encarnados, nuestra adherencia a la carne es nuestra participación y contacto en y con el Ser. En consecuencia, la carne no debe ser comprendida como una totalidad unitaria y uniforme que trasciende los cuerpos individuales, sino como

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>159</sup> Richir, M., “Le sens de la phénoménologie dans ‘le Visible et l’Invisible’”, en: *Esprit*, 6 (1982), p. 139.

<sup>160</sup> La carne abarca el fondo silencioso donde conviven los cuerpos, los otros, el mundo y la red de expresiones compartidas del pasado, los movimientos horizontales y verticales (intercorporales e históricos) que no están dados actualmente pero que forman el espesor de lo sensible y motivan su despliegue.

matriz abierta que hace que estos puedan emerger de ella. Asimismo, los cuerpos y sus expresiones deben ser comprendidos como diferenciaciones de la carne, pues originariamente estos componen y comparten la textura del mundo sin comprometer su unidad total. La carne antecede a cualquiera de sus diferenciaciones, pero las co-implica todas. Esta multiplicidad de expresiones y relaciones que se tejen silenciosamente desde el cuerpo son las que nos brindan accesos varios a lo profundo de la carne. De ahí que Merleau-Ponty señale que “[t]oucher, c’est se toucher. À comprendre comme : les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m’entoure”<sup>161</sup>. La carne y el cuerpo se entrelazan porque uno comprende la prolongación o expresión del otro. Así, la parte y el todo conforman una totalidad sinérgica que tiene su propia lógica.

Descubrimos entonces que hay una lógica bidireccional de expresión en el movimiento de la carne que será fundamental para la ontología merleau-pontiana: por un lado, la carne funda las relaciones de intercambio e interpenetración entre los cuerpos y el mundo; por otro, las diversas producciones expresivas de los cuerpos tejen continuamente el despliegue histórico y compartido de la carne. Esta lógica estaba sugerida ya en el acápite 4.2, pues consiste en el movimiento de retroalimentación entre los cuerpos y sus relaciones expresivas profundas en el silencio (o, en otras palabras, la dinámica por la que las puestas en forma o producciones de sentido se apoyan unas en otras, las presentes retoman las anteriores y las explicitan de forma transformada). Precisamente por este motivo, dicha lógica no es accidental, sino que debe ser comprendida como la dinámica propia de la carne: esta no *se mueve*, sino que es movimiento, es el propio despliegue de la expresión.

En resumen, la relación que aquí descubrimos entre la experiencia encarnada y la carne del mundo es circular y de retroalimentación: nuestra experiencia corpórea es testimonio de nuestra pertenencia y participación última en el Ser a través de la figura de la carne; a su vez, la carne funda, despliega y se expresa en una lógica de relaciones en las que estamos ya inscritos en nuestra vida expresiva, compartida e histórica. Así, si entendemos todas las relaciones

---

<sup>161</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 303.

sensibles entre los cuerpos, sus expresiones y su historia como carne, observaremos que estas se articulan bajo la dinámica propia de la carne que exploraremos a continuación: la reversibilidad.

### 5.1. El cuerpo: prototipo de reversibilidad

Habíamos señalado en el acápite anterior que dado que la carne inaugura la facticidad de todo aquello que hay, se extiende a todos los distintos niveles de experiencia y a las relaciones entre los cuerpos y sus expresiones. En este sentido, el cuerpo solo puede ser comprendido desde su entretnejimiento con la carne y la carne tiene como modo de expresión la vida de los cuerpos y sus producciones de sentido. Pues bien, nuestra vía de acceso a la carne es primordialmente nuestra experiencia encarnada, esto es, la intimidad sensible que tenemos con el mundo desde nuestros sistemas sensoriales. En consecuencia, si queremos emprender un examen y rehabilitación del valor ontológico de nuestra vida encarnada, debemos empezar por indagar el cuerpo. Este será caracterizado por Merleau-Ponty como un “sensible ejemplar” cuya organización sensorial nos ofrece un acceso a la profundidad de la carne<sup>162</sup>.

El filósofo identifica la singularidad del cuerpo por la que este está adherido al mundo como sensible y se diferencia del mundo como sintiente. Al ser portador de sensaciones dobles, posee un carácter especial en el tejido de lo sensible: el cuerpo es sensible y sintiente. En efecto, el cuerpo es *del* mundo y está orientado *al* mundo, por lo que Merleau-Ponty lo llama un:

[...] *sensible exemplaire*, qui offre à celui qui l'habite et le sent de quoi sentir tout ce qui au-dehors lui ressemble, de sorte que, pris dans le tissu des choses, il le tire tout à lui, l'incorpore, et, du même mouvement, communique aux choses sur lesquelles il se ferme cette identité sans superposition, cette différence sans contradiction, cet écart du dedans et du dehors, qui constituent son secret natal [...]. Le corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogenèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait, ses deux lèvres : la masse sensible qu'il est et la masse du sensible où il naît par ségrégation, et à

---

<sup>162</sup> “La carne es el tejido o matriz misteriosa que subyace y da lugar tanto al perceptor como a lo percibido como interdependientes de su propia actividad espontánea. Es la presencia recíproca de lo sintiente en lo sensible y de lo sensible en lo sintiente, un misterio del que siempre hemos sido conscientes, al menos tácitamente, ya que nunca hemos sido capaces de afirmar uno de estos fenómenos, el mundo perceptible o el yo perceptivo, sin afirmar implícitamente la existencia del otro” (Abram, D., *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a more-than-human World*, Nueva York: Vintage Books, 1996, p. 66, traducción propia).

laquelle, comme voyant, il reste ouvert. C'est lui, et lui seul, parce qu'il est un être à deux dimensions, qui peut nous mener aux choses mêmes [...] <sup>163</sup>.

A partir de este fragmento, observamos que el cuerpo está, por un lado, preso en el tejido de las cosas (es sensible) y por otro, se distingue de ellas y las comunica (es sintiente). En la sinergia cuerpo-carne, el carácter doble del cuerpo juega un papel central, pues caracteriza de forma ejemplar la relación de pertenencia y expresión que, habíamos señalado, es propia de la carne. Sensible entre sensibles, el cuerpo es expresión del todo (pues parte del tejido espeso del mundo), sin embargo, en tanto sintiente, explicita ese todo distinguiéndose de él para expresarlo transformado. Esto significa que el cuerpo retorna constantemente a lo sensible indefinido para volverlo a explicitar o a comunicar en su reclamo de significación. La identidad y diferencia, la incorporación y comunicación del cuerpo y el mundo, son dos momentos de *un solo movimiento* de ontogénesis, que es carne <sup>164</sup>. Nuestra experiencia encarnada revela la convivencia de los dos aspectos o labios de la carne y nos brinda acceso a comprenderla como movimiento, del cual somos partícipes en la medida que el cuerpo se gesta como diferencia de la carne.

A continuación, veremos cómo la introducción del concepto de *chair* radicaliza la unidad sensorial del cuerpo sinestésico. Al inscribirse el cuerpo en la carne del mundo, cada forma de sensibilidad del cuerpo será una vía de acceso al entramado de sensibilidad común de la carne y, con ello, será nuestra forma de examinar la dinámica reversible propia de lo sensible. Explorar los sistemas sensoriales que los cuerpos comparten es una forma de acceder a la estructura general de la sensibilidad en la que estos se inscriben. Como apunta López Sáenz: “[...] ya no será el cuerpo el que integre los sentidos, sino la carne de la que aquellos son diferenciaciones. Entonces, los sentidos quedarán

---

<sup>163</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 176-177.

<sup>164</sup> Al respecto, Bonan señala: “Merleau-Ponty a décrit, dès le début de ses recherches, ce processus intersubjectif, mais s'il apparaissait, dans ses premières œuvres par exemple, sous la forme plus classique d'une réflexion sur les objets d'usage ou le langage, se poursuivant ensuite sous celle d'un approfondissement de la structure intrinsèque de la perception, convergeant plus tardivement dans son œuvre vers celle d'une esthésiologie comprise explicitement comme ce processus ontogénétique du sentir commun qui portera le nom de *chair* dans la dernière philosophie” (Bonan, R., “Prise, reprise et surprise. Éléments pour une approche esthésiologique de l'expérience esthétique”, *op. cit.*, p. 93). La cita nos permite descubrir cómo la indagación merleau-pontiana sobre la estructura de la percepción dará lugar a una estesiología que, como veremos en el próximo acápite, será como un proceso dinámico por el que el cuerpo se gesta del tejido de la carne a la vez que, en sus múltiples expresiones, lo transforma.

ontologizados y despsicologizados”<sup>165</sup>. De este modo, el cuerpo como variante ejemplar de la carne nos invita a explorar de forma palmaria la estructura de la carne y las relaciones reversibles que la definen.

Ahora bien, dado que Merleau-Ponty entiende la carne como “[...] le sensible au double sens de ce qu'on sent et ce qui sent”<sup>166</sup>, podemos examinar la carne desde sus variantes notables. Merleau-Ponty decide abordar el sistema de la visión, es decir, los cruces que experimentamos en nuestro sistema visible en el que el cuerpo es tanto visible como vidente. Enseguida, nos ocuparemos del examen merleauPontiano del sistema de la visión entendido como carne, la Visibilidad.

Habíamos señalado en el acápite anterior que, en el *nosotros* histórico del silencio, nos encontramos inscritos en un mundo “[...] qui recommence pour moi chaque matin dès que j'ouvre les yeux”<sup>167</sup>. Nosotros confiamos en que el mundo, al que la visión nos da acceso, *está*, en efecto, *ahí*. Reinscribir la experiencia de lo visible en la carne es dar un paso atrás para comprender cómo se gesta la visión en el encuentro visible-vidente. Para llevar a cabo esta indagación, el francés se instala en el silencio de la percepción y descubre la relación vidente-visible como carne, que llamará la Visibilidad en general. Recurre a sí mismo como titular de la visión para investigar la carne desde la visión, es decir, el enigma de la Visibilidad o cómo se hace la visión entre lo visible<sup>168</sup>.

La carne es medio formador de las relaciones entre vidente y visible, y posibilita y comunica ambos de la siguiente manera: hay una pre-pertenencia o pre-posesión del vidente en lo visible por lo que ambos son carne y se encuentran indiferenciados<sup>169</sup>. El surgimiento del uno en el otro se hace manifiesto por el

---

<sup>165</sup> López Sáenz, M., “De la sensibilidad a la inteligibilidad: Rehabilitación del sentir en Maurice Merleau-Ponty”, en: *Investigaciones fenomenológicas*, 6 (2008), p. 234.

<sup>166</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 307.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>169</sup> Merleau-Ponty señala que hay una intimidad entre vidente y visible : “C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme s'il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage. Et pourtant, il n'est pas possible que nous nous fondions en lui [le visible], ni qu'il passe en nous, car alors la vision s'évanouirait au moment de se faire, par disparition ou du voyant ou du visible. Ce qu'il y a donc, ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne saurions rêver de voir 'toutes nues', parce que le



enroscamiento de sí de la carne, por el que el vidente emerge como diferenciación del tejido visible y explicita lo visible que lo rodea. Lo visible se distingue de sí –nace el vidente como diferenciación del tejido visible– y vuelve sobre sí para explicitarse. En ese movimiento circular o bucle se funda la relación expresiva entre vidente y visible<sup>170</sup>. En suma, la emergencia del vidente desde lo visible se da como un enrollamiento que se vuelca sobre su origen visible y lo pone en forma en su demanda de explicitación (“la sollicitación de lo sensible”<sup>171</sup>). A esto refiere el francés cuando describe la carne como el movimiento de bucle de la visibilidad:

“[...] l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que, simultanément, comme tangible il descend parmi elles, comme touchant il les domine toutes et tire de lui même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de sa masse”<sup>172</sup>

Es en virtud de este redoblamiento (su pertenencia y diferenciación) que funda las relaciones de visibilidad y que adquiere su espesor<sup>173</sup>.

---

regard même les enveloppe, les habille de sa chair” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 171). Véase también *ibid.*, p. 191.

<sup>170</sup> Merleau-Ponty dice en sus notas : “Mon corps dans le visible. Cela ne veut pas dire simplement: il est un morceau du visible, là il y a le visible et ici (comme variante du là) il y a mon corps. Non. Il est entouré par le visible” (*ibid.*, p. 318).

<sup>171</sup> Describía ya Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* el caso de la percepción del color azul: “El azul es lo que solicita de mí cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada. Es cierto campo o cierta atmósfera ofrecida a la potencia de mis ojos y de todo mi cuerpo [...]” (Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, pp. 226). Posteriormente, señala: “Así, un sensible a punto de ser sentido plantea a mi cuerpo una especie de problema confuso. Importa que yo encuentre la actitud que le dará los medios para determinarse y convertirse en azul, importa que yo encuentre la respuesta a una pregunta mal formulada. Y, sin embargo, sólo movido por su sollicitación hago esto, mi actitud nunca basta para hacerme ver de verdad azul, o tocar de verdad una superficie dura. Lo sensible me devuelve aquello que le presté, pero que yo había recibido ya de él. Yo que contemplo el azul del cielo, no soy ante el mismo un sujeto acósmico, no lo poseo en pensamiento, no despliego ante el mismo una idea del azul que me daría su secreto; me abandono a él, me sumerjo en este misterio, él ‘se piensa en mí’, yo soy el cielo que se aúna, se recoge y se pone a existir para sí, mi consciencia queda atascada en este azul ilimitado” (*ibid.*, p. 229).

<sup>172</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 189. Asimismo, el filósofo afirma que “[...] ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme: non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu. C'est cette Visibilité, cette généralité du Sensible en soi, cet anonymat inné de Moi-même que nous appelions chair tout à l'heure, et l'on sait qu'il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela” (*ibid.*, p. 181).

<sup>173</sup> Al respecto, dice Merleau-Ponty lo siguiente: “[...] je suis au cœur du visible et [...] j'en suis loin: cette raison est qu'il est épais, et, par là, naturellement destiné à être vu par un corps ” (*ibid.*, 176).

Atender a la emergencia del sintiente por el repliegue del tejido sensible nos permite aproximarnos mejor al movimiento circular de la carne y a comprender su relevancia ontológica. Dado que la corporeidad del vidente comparte la textura de lo visible y este tejido común donde ambos se forman es la carne, el cuerpo ya no será comprendido como un vidente o como un visible. Abandonamos la polaridad entre sujeto y objeto para reconocer que la distancia (*écart*) entre estos términos “[...] n'est pas un vide, il est rempli précisément par la chair comme lieu d'émergence d'une vision passivité qui porte une activité [...]”<sup>174</sup>. Es por esta razón que el cuerpo pasará a ser concebido como expresión de la Visibilidad, es decir, como nodo de carne: “[...] c'est à ce titre, et non comme porteur d'un sujet connaissant, que notre corps commande pour nous le visible, mais il ne l'explique pas, ne l'éclaire pas, il ne fait que concentrer le mystère de sa visibilité éparsé”<sup>175</sup>. Abordar esta relación o carácter doble del cuerpo-carne o sensible-sintiente como un doblez (y no como una dualidad) nos permite afirmar que sobre el cuerpo: “[...] il n'y a pas en lui deux feuillets ou deux couches, il n'est fondamentalement ni chose vue seulement, ni voyant seulement, il est la Visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée”<sup>176</sup>. En consecuencia, dice Merleau-Ponty, la paradoja constitutiva del cuerpo vidente-visible, como variante del Ser carnal, se extiende a todo lo visible”<sup>177</sup>.

Pues bien, la estructura doble que apreciamos en la visión nos muestra una *manera de ser general* que no se limita al sistema de la visibilidad. Dicha forma general de ser será su estructura de despliegue: la reversibilidad. El filósofo indica lo siguiente:

Parler de feuillets ou de couches, c'est encore aplatir et juxtaposer, sous le regard réflexif, ce qui coexiste dans le corps vivant et debout. Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droite, et, par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases<sup>178</sup>.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>177</sup> “[...] l'être charnel, comme être des profondeurs, à plusieurs feuillets ou à plusieurs faces, être de latence, et présentation d'une certaine absence, est un prototype de l'Être, dont notre corps, le sentant sensible, est une variante très remarquable, mais dont le paradoxe constitutif est déjà dans tout visible” (*ibid.*, p. 177).

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

En este pasaje, Merleau-Ponty destaca de qué manera los dos momentos del cuerpo conviven en una relación reversible o circular: el cuerpo que se mueve entre su participación en lo sensible y su comunicación sintiente nos revela que sentido y sintiente son reverso y anverso de un solo recorrido reversible, de un único movimiento general de la carne. En consecuencia, será “[l]a réversibilité qui définit la chair”<sup>179</sup> y, con ello, la reversibilidad define también todas las relaciones que conforman el tejido carnal y las expresiones que emergen de él. Estas relaciones –descritas también como circularidad, pasaje, entrecruzamiento, interpenetración y reciprocidad– apuntan a una superación del nocivo dualismo moderno y mantienen la diferenciación entre los términos de la relación única sin hacerlos desaparecer en una identidad o coincidencia y sin excluirlos como dos polos independientes.

En resumen, Merleau-Ponty propone la reversibilidad como la lógica que define la carne como movimiento. Esta reversibilidad es propia de lo sensible en sus maneras de darse, expresarse y transformarse, en otros términos, es el despliegue de *lo que hay*. Y dado que mi cuerpo es parte del tejido de lo sensible, experimento desde mi propia carne la reversibilidad en y entre mis sistemas sensoriales de forma especial. Por consiguiente, ya que la reversibilidad estructura nuestros sistemas sensoriales, en el siguiente acápite procederemos a interrogarla desde la experiencia del cuerpo que se siente a sí mismo para explorar posteriormente la experiencia estesiológica de la escucha.

## 5.2. La reversibilidad estesiológica

La reversibilidad de la carne se muestra en la captación del propio cuerpo de una manera muy peculiar. El movimiento por el que el cuerpo parte del tejido de lo sensible y se vuelca hacia sí mismo desde su ser sintiente inaugura una relación doble o “ambigua” que debemos explorar, dado que, como sostiene Slatman, “[l]e principe de la réversibilité constitue l'essence de la chair du corps et donc l'essence de l'*aisthêsis*”<sup>180</sup>.

Pues bien, habíamos mencionado en el acápite 5.2 que la primera aproximación a la estesiología en sentido fenomenológico fue desarrollada por Edmund

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>180</sup> Slatman, J., “L'asthêsis et l'expression corporelle”, *op. cit.*, p. 77.

Husserl en su manuscrito conocido como *Ideas II*, donde exploraba el papel fundamental que cumple el cuerpo en la constitución de sentido. Husserl examina cómo el cuerpo se reconoce como centro unitario o “aquí absoluto” en las *cinestesis*. Este término designa la experiencia pre-temática que tenemos del propio cuerpo en movimiento y en su orientarse al mundo sin requerir representarse en un plano cartesiano<sup>181</sup>. Según señala Husserl, la corporalidad vivida funciona cinestésicamente en tanto que yo gobierno y articulo mis cinestesis singulares y actualizo el sistema conjunto de cinestesis según la situación perceptiva<sup>182</sup>. Así, para cada situación perceptiva, hay una correlación entre mis cinestesis, los aspectos dados de lo percibido y aquellos dables que no me son presentes actualmente. Si mi cuerpo se mueve, el campo perceptivo se verá alterado y responderá al movimiento del cuerpo. Aquí observamos que el cuerpo es esencial al proceso de constitución que actualiza constantemente.

¿Qué sucede entonces cuando el cuerpo se percibe a sí mismo? Por nuestra condición singular de ser sujetos *para* y objetos *en* el mundo<sup>183</sup>, encontramos dos maneras en las que el cuerpo puede hacerse presente a sí mismo: el cuerpo-cosa (*Körper*) y el cuerpo-vivido (*Leib*). Husserl desarrolla el carácter doble del cuerpo y explora por qué este no es meramente una “cosa material”:

El cuerpo, por ende, se constituye primigeniamente de manera doble: por un lado, es cosa física, materia, tiene su extensión, a la cual ingresan sus propiedades reales, la coloración, lisura, dureza, calor, y cuantas otras propiedades materiales similares haya; por otro lado, encuentro en él, y siento “en” él y “dentro” de él: el calor en el dorso de la mano, el frío en los pies, las sensaciones de toque en las puntas de los dedos [...] Y así en general mi cuerpo, al entrar en relación física con otras cosas materiales (golpe, presión, sacudida, etc.), no depara meramente la experiencia de sucesos físicos referidos al cuerpo

---

<sup>181</sup> Husserl, E., *Ideas II*, §41, p. 197. Es por medio de las *cinestesis* que tenemos una noción tácita de la unidad de nuestro cuerpo, su postura, posición, movimiento y localización (cf. *ibid.*, §18). La capacidad para moverse espontáneamente, percibir y orientarnos en el mundo, nos dice Husserl, corresponde al *yo-puedo*: “El sujeto [es un...] yo al cual le es inherente un cuerpo como campo de localización de sus sensaciones; tiene la ‘capacidad’ (‘yo puedo’) para mover libremente este cuerpo o los órganos en que se articula, y para percibir mediante ellos un mundo externo” (*ibid.*, §38, p. 192).

<sup>182</sup> Husserl, E., *Crisis*, §28, p. 149.

<sup>183</sup> Cf. Husserl, E., *Crisis*, §53, p. 219. El sujeto está encarnado y se dirige hacia un mundo que constituye, pero, del cual, a su vez, forma parte. Husserl lo formula así: “¿Cómo se comporta esto con lo que está ahora en cuestión, la humanidad como constituyente del mundo y, sin embargo, la subjetividad misma como parte del mundo?” (*ibid.*, §54, p. 223). Esta paradoja se soluciona con la consideración de la constitución de la intersubjetividad, por la que el yo se reconoce como un nosotros (*ibid.*).

y a las cosas, sino también sucesos corporales específicos de la especie que llamamos *ubiestesias*. Tales sucesos faltan en las “meras” cosas materiales<sup>184</sup>.

Husserl destaca la peculiaridad del cuerpo por la que este –siendo materia, extensión y cosa física (*Körper*)– goza también de la experiencia de sentir *en él* y *dentro* de él (*Leib*). El filósofo aborda la situación peculiar en la que “[...] el cuerpo experimentado espacialmente que es percibido mediante el cuerpo es el mismo cuerpo corporal”<sup>185</sup>. Aquí se aprecian las sensaciones dobles del tacto, llamadas “ubiestesias”, por las que el cuerpo siente y se siente. La ubiestesia es el cruce o pertenencia doble entre el cuerpo objetivado y el devenir sintiente del cuerpo<sup>186</sup>. Estas experiencias del cuerpo como sentido-sintiente muestran la forma especial por la que el cuerpo se hace presente a sí mismo y revela el carácter “ambiguo” de la constitución del propio cuerpo<sup>187</sup>. Husserl examina el caso de la mano que palpa la otra mano y muestra cómo el cuerpo se reconoce en tanto cosa externa tocada, pero que, a su vez, es cuerpo que toca.

Ahora bien, el fenómeno de la ubiestesia es retomado por Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*. Sin embargo, el interés del francés en este texto no reside en esclarecer la auto-constitución del cuerpo del sujeto, sino en rescatar la mediación que se experimenta en la percepción de sí como ejemplo de la dinámica propia de la carne. Merleau-Ponty destaca que “[...] cuando toco mi mano derecha con mi mano izquierda, el objeto mano derecha tiene esta singular propiedad de también sentir [...] mas] nunca ambas manos son al mismo tiempo, una respecto de la otra, tocadas y tocantes”<sup>188</sup>. El cruce de sensaciones

---

<sup>184</sup> Husserl, E., *Ideas II*, §36, pp. 185-186.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> “Las ubiestesias táctiles, las sensaciones que de modo continuamente cambiante se hallan en la superficie del dedo que palpa, no son, tal como allí se hallan dilatadas en la superficie, nada dado a través de matización y esquematización. No pertenecen en absoluto al esquema sensible. La ubiestesia táctil no es estado de la cosa material mano. Sino precisamente la mano misma, que para nosotros es más que cosa material, y la manera en que ella está en mí trae consigo que yo, el ‘sujeto del cuerpo’, diga: lo que es cosa de la cosa material es cosa suya y mía. Todas las ubiestesias pertenecen a mi alma, todo lo extendido a la cosa material. En esta palma de la mano siento yo sensaciones de toque y similares. Y precisamente por esto ella se manifiesta inmediatamente como mi cuerpo” (*ibid.*, §37, pp.189-190).

<sup>187</sup> Resalta que “[...] el mismo cuerpo que me sirve como medio de toda percepción me estorba en la percepción de sí mismo y es una cosa constituida de modo curiosamente imperfecto” (*ibid.*, §41, pp. 197-198).

<sup>188</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 110. El pasaje continúa: “Mi cuerpo, se alegaba, se reconoce porque me da ‘sensaciones dobles’: cuando toco mi mano derecha con mi mano izquierda, el objeto mano derecha tiene esta singular propiedad de también sentir. Acabamos de ver que nunca ambas manos son al mismo tiempo, una respecto de la otra, tocadas y tocantes. Cuando estrecho mis dos manos, una contra la otra, no se trata de dos sensaciones que yo experimentaré conjuntamente, tal como se perciben dos objetos yuxtapuestos, sino de una

en la palpación de la propia mano muestra que la mano tocada y la mano tocante forman parte del mismo cuerpo. Sin embargo, también revela que ambas no son simultáneamente tocadas y tocantes una respecto de la otra. Esta mediación entre tocante y tocado que sustituye la identidad por una alternancia o entrecruzamiento revela un componente de inadecuación o de diferencia en la captación de sí<sup>189</sup>.

Cuando Merleau-Ponty aborda el fenómeno de la ubiestesia en *Lo visible y lo invisible*<sup>190</sup>, lo comprende a partir de la carne, haciendo explícito su sentido ontológico. Dado que la adherencia entre sintiente y sentido es una relación reversible que define a la carne, la captación sensible del propio cuerpo comprendida desde el pliegue de la carne será una reversibilidad estesiológica –y como veremos en el siguiente acápite, también ontológica–. Con ello, reiteramos que la descripción de esta reversibilidad en el sistema de lo visible es una prolongación del estudio merleau-pontiano sobre la carne<sup>191</sup>. El filósofo nos dice: “[...] mi cuerpo es la vez vidente y visible [...]. El cuerpo se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible *para sí mismo*”<sup>192</sup>. Mi cuerpo es vidente entre las cosas, pero también es vidente para sí mismo: está en una relación de intercambio y reciprocidad con un mundo visible del que forma parte y se sabe visible para otros. Merleau-Ponty señala : “[...] celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux”<sup>193</sup>.

---

organización *ambigua* en la que ambas manos pueden alternar en la función de ‘tocante’ y de ‘tocada”. Merleau-Ponty retoma años después este tema en “El filósofo y su sombra”, en: Merleau-Ponty, M., *Signos*, Martínez A. y G. Oliver (trads.), Barcelona: Seix Barral, 1964.

<sup>189</sup> Este “componente negativo”, como había señalado ya el francés en *Fenomenología*, es propio de la percepción, por lo que esta es siempre “incompleta” (cf. Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 112). Sin embargo, es en su desarrollo filosófico posterior que esta negatividad es reintroducida en la sensibilidad como inherente a las múltiples relaciones que tienen lugar en la carne, como veremos en el acápite subsiguiente.

<sup>190</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 24 y pp. 183ss.

<sup>191</sup> “Qu'est-ce que cette prépossession du visible, cet art de l'interroger selon ses vœux, cette exégèse inspirée ? Nous trouverions peut-être la réponse dans la palpation tactile où l'interrogeant et l'interrogé sont plus proches, et dont, après tout, celle de l'œil est une variante remarquable” (*ibid.*, p. 173).

<sup>192</sup> Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Del Río, A. (trad.), Madrid: Trotta, 2003. p. 22. En adelante, esta obra será referida como *El ojo y el espíritu*.

<sup>193</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 175-176.

Sin embargo, cabe señalar que el plegarse sobre sí que define a la carne no tiene lugar como asunto privado, una reflexión solipsista y autotransparente ni consiste en un ejercicio de auto-constitución<sup>194</sup>. La reversibilidad del sentir debe comprenderse, más bien, en sentido amplio: como aquello que trasciende mi carne e ilumina la carne del mundo. A su vez, el sentir debe entenderse no como una elaboración sintética de la conciencia, sino “[...] comme retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant. Car recouvrement et fission, identité et différence, elle fait naître un rayon de lumière naturelle qui éclaire toute chair et non pas seulement la mienne”<sup>195</sup>. Ya que la carne es un nosotros-mundo, somos un “conjunto de narcisos” adheridos a la Visibilidad en general que nos invade a todos y no es de nuestra autoría: la visión no es del otro ni mía, somos visibles para los demás y los vemos como visibles entre visibles. De este modo, atiando también al poder sintiente del otro en las experiencias de cruce tal como en un apretón de manos o al sentirme observado por otra visión. Señala Merleau-Ponty al respecto:

[...] chaque vision monoculaire, chaque toucher par une seule main, tout en ayant son visible, son tactile, est liée à chaque autre vision, à chaque autre toucher, de manière à faire avec eux l'expérience d'un seul corps devant un seul monde, par une possibilité de réversion, de reconversion de son langage dans le leur, de report et de renversement, selon laquelle le petit monde privé de chacun est, non pas juxtaposé à celui de tous les autres, mais entouré par lui, prélevé sur lui, et tous ensemble sont un Sentant en général devant un Sensible en général<sup>196</sup>.

Así, el enrollarse de la carne sobre sí se da tanto en mi encuentro conmigo mismo (cuando mi mano derecha palpa la izquierda), como en mi encuentro con el otro (en el apretón de manos). Atendemos entonces a una circularidad estructural de lo Sensible en general que envuelve a todos los cuerpos, que funda la

---

<sup>194</sup> Merleau-Ponty retoma el caso de la visión y sostiene que la convivencia y familiaridad del vidente en lo visible evidencia un narcisismo estructural: “[...] le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit: il y a un narcissisme fondamental de toute vision; et que, pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que, comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est identiquement passivité [...] de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu” (Merleau-Ponty, M., *ibid.*, p. 181). Tal como sucedía en el mito griego de Narciso, hay una confusión entre el vidente (Narciso) y lo visible (su reflejo) por una relación de familiaridad originaria que, no obstante, no es una relación de identidad o coincidencia. Narciso vidente y lo visible no se identifican en su totalidad, pero establecen una relación íntima que se conserva en el intercambio o remisión mutua entre ambos. En ese intercambio que visible y vidente tejen, emergen ambos como dos términos de una relación íntima y fundamental que es la carne.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 184.

transitividad y los intercambios de unos con otros. Este tejido-madre que es la carne, también es comprendido como la generalidad pre-predicativa y pre-yóica que sin embargo, funda y acompaña todas nuestras expresiones complejas. Según el autor:

Il y a un cercle du touché et du touchant, le touché saisit le touchant; il y a un cercle du visible et du voyant, le voyant n'est pas sans existence visible [...] il y a même inscription du touchant au visible, du voyant au tangible, et réciproquement, enfin il y a propagation de ces échanges à tous les corps de même type et de même style que je vois et touche – et cela par la fondamentale fission ou ségrégation du sentant et du sensible qui, latéralement, fait communiquer les organes de mon corps et fonde la transitivité d'un corps à l'autre<sup>197</sup>.

Tal como lo sugiere el pasaje anterior, debemos notar que las relaciones reversibles se dan en y *entre* los sistemas sensibles de un cuerpo y, a su vez, se extienden hacia los otros cuerpos y el mundo. En este sentido, la estructura de intercambios de la carne envuelve a *todos* los cuerpos y sus relaciones estesiológicas<sup>198</sup>, conservando los términos de la relación como reverso y anverso de un recorrido circular, de pliegue o de enrollamiento sobre sí<sup>199</sup>. Sin embargo, el pasaje hace también hincapié en la división o segregación fundamental entre sentido y sintiente. Esto echa luces sobre lo que el francés agregará enseguida: la inversión, repliegue o flexión sobre sí es siempre inconclusa. Ello no quiere decir que la captación de sí mismo del cuerpo no sea “verdadera”, mas revela que lo que hace posible mi ser-sensible es la estructura de trascendencia por la que nunca me estoy dado por completo.

Precisamente, retomando el caso del sistema táctil, Merleau-Ponty indica que la relación entre la mano tocante y la mano tocada es de cruce y eclipsamiento, pero no de coincidencia. Nos permitimos recoger dos fragmentos donde el

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.

<sup>198</sup> Dicha estructura se encontraba presente ya en la consideración merleau-pontiana del silencio como suelo fecundo de sentido y como articulador de las relaciones reversibles en la sensibilidad, en la intercorporeidad de la pertenencia del cuerpo al mundo compartido como sensible y sintiente, y del cuerpo como sensible para sí mismo. Según el filósofo: “[...] le chiasme lie comme envers et endroit des ensembles d'avance unifiés en voie de différenciation d'où au total un monde qui n'est ni un ni 2 au sens objectif – qui est pré-individuel, généralité” (*ibid.*, p. 310).

<sup>199</sup> Si el sintiente es idéntico al sentido, no habría entonces posibilidad de relación (*cf. Ibid.*, p. 171). Por tanto, al plegarse la carne sobre sí, este repliegue no consistirá en una flexión donde lo plegado coincide con su propio punto de partida, dejándolo inafectado y en absoluta identidad. Por el contrario, la carne se distingue de sí para explicitarse y transformarse en su devenir reversible.



filósofo subraya el carácter inminente de la no-coincidencia en toda relación reversible de la carne:

[...] cette réflexion du corps sur lui-même avorte toujours au dernier moment : au moment où je sens ma gauche avec ma droite, je cesse dans la même mesure de toucher ma main droite de ma main gauche. Mais cet échec du dernier moment n'ôte pas toute vérité à ce pressentiment que j'avais de pouvoir me toucher touchant : mon corps ne perçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception qui se fait jour à travers lui<sup>200</sup>.

Il est temps de souligner qu'il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait. Ma main gauche est toujours sur le point de toucher ma main droite en train de toucher les choses, mais je ne parviens jamais à la coïncidence ; elle s'éclipse au moment de se produire, et c'est toujours de deux choses l'une : ou vraiment ma main droite passe au rang de touché, mais alors sa prise sur le monde s'interrompt, –ou bien elle la conserve, mais c'est alors que je ne la touche pas vraiment, elle, je n'en palpe de ma main gauche que l'enveloppe extérieure<sup>201</sup>.

En estas dos citas, Merleau-Ponty remite nuevamente a la paradoja táctil por la que el cuerpo experimenta un cruce de sensaciones que interrumpe la simultaneidad del tacto. La relación entre tocante y tocado se muestra como una coincidencia que se eclipsa al momento de realizarse. Este eclipsamiento no es, sin embargo, accidental, sino que tiene un sentido estructural para que la reversibilidad de la carne sea dable. Siendo tocante y tocado, no puedo tocar el sentir, es decir, el sentir no me es accesible del todo. Debido a que todo lo que se enrolla sobre sí (o que se relaciona consigo) precisa de una distancia para poder doblarse y volver a su fuente en su pliegue, es inevitable que se dé un espaciamiento que imposibilita la coincidencia entre ambos momentos de la relación: la ida y el retorno. La identidad entre ambos queda eclipsada en pos de una relación de no-coincidencia.

Dicha trascendencia que impide la coincidencia entre los dos términos de la relación estesiológica revela que el sentir nunca se me puede hacer presente desnudo. En cuanto soy sensible y sintiente, no puedo estar absolutamente presente a mí mismo, pues siendo parte del mismo tejido del todo, me distingo del todo para expresarlo por medio de mi percepción. El inacabamiento de las

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 191. Nótese que, en el último capítulo de *Lo visible y lo invisible*, titulado “El entrelazo: el quiasmo”, el francés retoma el motivo introducido en el primer capítulo: “la fe perceptiva”. El autor persigue remarcar el aspecto negativo de toda relación de percepción como *manifestación* de una estructura quiasmática propia del Ser.

relaciones perceptivas motiva la reversibilidad de la carne y es fundamental para que esta pueda desplegarse para que esta misma pueda desplegarse. Las relaciones de transitividad entre reverso y anverso, sensible y sintiente permanecen en comunicación sin anularse en coincidencia, tal como dos ojos hacen una sola visión<sup>202</sup>. Mas, si hablamos de una sola carne a la que nuestros dos ojos y nuestras dos manos nos dan acceso, ¿no podríamos indagar también el acceso especial que los dos oídos nos brindan al tejido carnal?, ¿hablamos aquí de una Audibilidad en general?

### 5.3. El sistema de la escucha

Pese a no ser motivo central de la estesiología merleau-pontiana –como sí lo es el sistema visual–, el sistema de la escucha es mencionado por Merleau-Ponty en diversos pasajes de sus obras. En algunos de sus textos encontramos, además, breves menciones a la música que, aunque no son desarrolladas de la misma manera como las reflexiones sobre el arte pictórico o la literatura, nos ofrecen pistas para investigar cómo se vive la reversibilidad de la carne desde el sistema de la escucha. A continuación, examinaremos en qué consisten los diversos cruces que tienen lugar en este sistema con el interés de explicar, en el siguiente acápite, de qué manera estos nos sugieren una noción de negatividad o quiasmo como motor de las relaciones reversibles de la carne.

En el acápite anterior examinamos cómo los cruces entre nuestras dos manos y ojos hacen emerger un solo tacto y una sola visión respectivamente que nos orientan al mundo compartido. Ambos sistemas sensoriales explicitan nuestra participación en la estructura general de reversibilidad de la *aisthesis* y, en consecuencia, son formas por las que tenemos acceso a la carne del mundo. Sin embargo, tenemos *también* dos orejas que nos invitan a retomar el mundo común desde la escucha y a ponerlo en forma. Destaca el propio Merleau-Ponty que la escucha y el habla tejen relaciones reversibles que explicitan nuestra

---

<sup>202</sup> “Voyant-visible = projection-introjection Il faut qu'ils soient l'un et l'autre abstraits d'une seule étoffe” (*ibid.*, p. 310). La reversibilidad que caracteriza al cuerpo como carne ejemplar consiste en que mi cuerpo, siendo cosa sensible entre cosas sensibles, tiene el poder de distinguirse de lo sensible al ser sintiente. Sin embargo, este cruce invita a explorar otros cruces que mantienen la misma estructura en la *aisthesis* y que nos permiten comprender la amplitud de esta dinámica de la carne. Esto concuerda con lo tratado en la sección anterior en el caso de la visión, donde la estructura de la carne mantiene los términos de los diversos intercambios a la justa distancia para que la relación misma pueda conservarse y que estos no se subsuman en la identidad o absoluta coincidencia.

participación en la carne y nos permiten explorarla desde una perspectiva propia<sup>203</sup>:

Ser oído constituye, de la misma forma que ser visto, una dimensión de lo sensible, un elemento de la carne. Como la visión, la escucha es llamada por la Naturaleza, y se prepara en la carne del cuerpo; por lo que lo audible adquiere todo su sentido: esto es lo característico de aquello que se escucha y que solicita un poder de oír [...]. Y en efecto, la reversibilidad que define la carne se manifiesta también en lo sonoro, incluso fuera de la relación singular que une el oír y el hablar. Así como el vidente y lo visto pertenecen juntos a lo visible, el oyente y lo oído pertenecen juntos a lo audible<sup>204</sup>.

En vistas a realizar nuestro examen de la carne entendida como Audibilidad, tomaremos como punto de partida la certeza irrefutable de la apertura al mundo sonoro circundante que nuestro ser binaural nos ofrece. Pues bien, si al abrir nuestros ojos “el mundo es lo que vemos”, así también nuestra fe perceptiva se expresa al estar inmersos en el mundo audible: oímos los carros, la radio, la televisión, escuchamos las palabras de los otros y los ruidos que emiten al moverse, gesticular, hablar, etc.<sup>205</sup>. El mundo sonoro que nos envuelve y del que inevitablemente participamos es la carne del mundo que experimentamos desde la escucha. Dufrenne defiende esta proposición en *L’œil et l’oreille*, cuando señala que en la experiencia auditiva se expresa la fe perceptiva como confianza en nuestra común pertenencia al tejido carnal en términos audibles:

[...] nos escuchamos juntos como nos vemos juntos. Lo que hace la profundidad de lo audible es que mi audición no es nunca subjetiva; dado que yo no soy el único que escucha, participo en una escucha común, y no dudo, a menos que esté indispuerto, que el otro no puede recibir sino lo que se me da también; la fe perceptiva es la fe en la intercorporalidad<sup>206</sup>.

Nosotros como oyentes somos parte del tejido audible del mundo y compartimos sus fibras profundas, es decir, las formas habituales, históricas y comunes de

---

<sup>203</sup> Cf. *ibid.*, p. 266. Resulta interesante señalar que, aunque Merleau-Ponty explore el carácter reversible de las relaciones entre cuerpo y mundo como sintiente-sensible en los sistemas de la visión y el tacto, no menciona el tema con respecto a los sentidos del gusto y el olfato.

<sup>204</sup> Dufrenne, M. *L’œil et l’oreille*, Montreal: L’Hexagone, 1987, pp. 90-91. La traducción de este texto es propia.

<sup>205</sup> Precisamente, Luigi Russolo resaltaba en su Manifiesto Futurista este carácter ruidoso de la sociedad post-industrial de inicios de siglo: “Para convencerse de la asombrosa variedad de ruidos, basta pensar en el estruendo del trueno, el silbido del viento, el rugido de una cascada, el gorgoteo de un arroyo, el susurro de las hojas, el trote de un caballo al alejarse, el temblor de un carro sobre el pavimento y la amplia, solemne y blanca respiración de una ciudad nocturna, todos los ruidos que hacen las bestias y los animales domésticos y todos los que puede hacer la boca del hombre sin hablar ni cantar” (Russolo, L., “L’Arte dei Rumori: Manifiesto Futurista (1913)”, *op. cit.*, p. 85, traducción propia).

<sup>206</sup> Dufrenne, M., *L’œil et l’oreille*, *op. cit.*, p. 93.

situarnos ante lo audible y ponerlo en forma<sup>207</sup>. Así también, el sonido nos envuelve y no podemos renunciar a él, pues “[...] más allá de aquello que escucho, lo sonoro es una posibilidad que no deja de apelar a los oídos”<sup>208</sup>. Lo audible, señala Dufrenne, se revela como propio de mi condición de estar orientado al mundo y de la fe en el mundo sonoro compartido que mis maneras de oír expresan.

El mencionado entrelazo entre el cuerpo y el mundo sonoro que envuelve mi cuerpo y que permea mi condición orientada al mundo era resaltado ya por Merleau-Ponty, quien indicaba que el sonido “[...] ‘me interpela’ y yo resueno, me envuelve y me habita hasta el punto de que ya no sé lo que es mío y lo que es de él”<sup>209</sup>. Dicha con-fusión originaria entre sonido y oyente a la que el francés hace mención impide distinguir la fuente sonora de los resonadores que responden y amplifican su vibración. Ello revela que –al igual que en el caso de la visión– existe una afinidad por familiaridad o “armonía preestablecida” entre sonidos y oyentes por la que ambos son diferenciaciones de la misma carne audible<sup>210</sup>.

Mas ¿qué quiere decir que el cuerpo y mundo son la carne? El sonido se percibe a través de mi cuerpo y me invita a resonar con él por una familiaridad que nos antecede a ambos y que comparto con los otros cuerpos oyentes (lo que hemos llamado anteriormente la pre-pertenencia). En consecuencia, al hablar de la carne desde el sistema de la escucha, debemos decir que hay un entrelazo o mutua “invasión” entre mi existencia sonora y la escucha de los otros cuerpos que oyen y que, a su vez, son sonoros para mí. Estas relaciones de intercambio y reciprocidad originarias forman lo que hemos denominado “la Audibilidad”, es decir, la totalidad general de las relaciones pre-predicativas y pre-yóicas que experimentamos en la carne desde la escucha.

---

<sup>207</sup> Presentamos aquí el siguiente ejemplo: cuando se oye a lo lejos una sirena de ambulancia mientras converso con otra persona, tengo fe en que mi interlocutor oye los mismos sonidos que yo, que se sobresalta por el sonar repentino de la sirena, quizás se tape los oídos o tense los hombros, pero confío en que él destaca mi voz hablante sobre los ruidos de fondo que compartimos y que está escuchando y comprendiendo lo que le quiero contar sin percibirlo como un conjunto de fonemas sin sentido. Confiamos en que compartimos el mismo mundo sonoro y nuestras formas de oír, que nos escuchamos y comprendemos.

<sup>208</sup> Dufrenne, M., *L’œil et l’oreille*, op. cit., p. 94.

<sup>209</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*, p. 46.

<sup>210</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 173.

Pues bien, la primera relación reversible que debemos identificar como propia de la Audibilidad es, precisamente, el mencionado entrelazo por el que nuestros cuerpos pre-pertenecen a la carne de lo audible y se destacan de ella para expresarla. Hay aquí una mutua inscripción o resonancia por la que los cuerpos, sonoros en un mundo sonoro, se distinguen también de ese audible al ser oyentes que le prestan su oído y vuelven a explicitar el audible del que surgen y al que transforman. Podríamos decir, siguiendo a Merleau-Ponty, que, dado que me encuentro dispuesto a lo sonoro de antemano (por pre-pertenencia), el sonido me invita a “[...] l'accueillir pleinement dans son être sonore, ou, comme on dit si bien, l'entendre”<sup>211</sup>. El francés subraya que el cuerpo recoge la sollicitación de lo sonoro y lo acoge por una familiaridad en su “ser sonoro” al “escucharlo” (término que, en francés, juega con el doble sentido de escuchar y comprender).

Hablamos de una ontogénesis pues es en la carne donde lo audible se gesta y las relaciones oyente-oído y todas las demás, se fundan. Así, Dufrenne toma las ideas de Merleau-Ponty y desarrolla cómo es que la génesis de lo audible tiene lugar haciendo un parangón con lo visible: “[...] del fondo de lo sonoro emerge el ser sonoro singular, del fondo de la carne, la carne de un cuerpo singular. Como en el orden de lo visible, donde el vidente surge de la dehiscencia de lo visible”<sup>212</sup>. Retomando los indicios de Merleau-Ponty y la propuesta de Dufrenne, podemos describir el movimiento de génesis en primera persona: hay una invitación de lo audible por la que este llama a ser oído, mas mi oído está *ya* entramado en lo audible por la pre-pertenencia (tal como el vidente en lo visible); inmersa como estoy en la carne de lo audible, puedo surgir como cuerpo oyente al distinguirme del fondo sonoro y al ponerlo en forma a través de mi escucha.

Observamos aquí que las relaciones que se tejen en la Audibilidad comparten una estructura de bucle, por la que el cuerpo se repliega sobre sí. Dufrenne

---

<sup>211</sup> Merleau-Ponty, M., *ibid.*, p. 201.

<sup>212</sup> Dufrenne, M., *L'oeil et l'oreille*, *op. cit.*, p. 96. La dehiscencia un término tomado de la botánica que designa el sistema de abertura natural del pericarpio de frutos o de las anteras de un estambre, para dar salida a la semilla o al polen. Esta apertura permite distinguir dos hojas que se forman en un mismo organismo. En este contexto, la dehiscencia remite a la apertura fecunda que distingue dos idénticos que conforman la carne misma. Por tanto, al comprender la carne desde el sistema de la visibilidad descubrimos una inherente negatividad que abre en la trama de lo visible un lugar para la emergencia del vidente.

subraya que este bucle, sinónimo de la reversibilidad, se da: “[...] por una suerte de estallido o de repliegue sobre sí mismo, [donde] lo sonoro como carne da nacimiento a un ser sonoro que le prestará oído para que él resuene. La reversibilidad que define la carne es aquí lo propio del acuerdo entre lo audible y el oyente que funda al oyente en lo audible”<sup>213</sup>. Por tanto, Dufrenne indica que al explicitar lo sonoro, el cuerpo-oyente efectúa un repliegue de lo sensible por el que el cuerpo se distingue de sí como sensible (audible) para enrollarse hacia sí mismo y prestar oído (oyente), haciendo advenir el fenómeno sonoro. Dicho redoblamiento o repliegue es la génesis de la escucha, por la que oyente y oído son dos momentos de un movimiento único que es la carne.

La mencionada reversibilidad por la que se gesta la escucha es la base para posteriores relaciones reversibles que se despliegan en la Audibilidad. Los siguientes entrelazos estesiológicos que examinaremos a continuación no se dan en el cuerpo individual como un ejercicio de autoconstitución, sino que son reversibilidades estesiológicas que se fundan en el entrelazo fundamental que une mi cuerpo con el de los demás en la carne. Nuestros cuerpos sensibles y sintientes forman parte de una carne común que compartimos silenciosamente y que nos hace partícipes del paisaje sonoro, paisaje que no es propiedad de los otros ni mía.

Ahora bien, nos aproximarnos al primer cruce estesiológico que tiene lugar en la Audibilidad: los cuerpos como oyentes-sonoros. Los cuerpos no son solo oyentes de un mundo dado, sino que *también* son cuerpos sonoros, pues como Merleau-Ponty indica: “[...] les mouvements du visage, beaucoup de gestes, et surtout ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix [...] finissent en sons et je les entends. Comme le cristal, le métal et beaucoup d'autres substances, je suis un être sonore [...]”<sup>214</sup>. Los cuerpos participan del *mélange* sonoro del mundo en el que se inscriben oyendo y produciendo sonidos con sus movimientos y vibraciones (el crujir de nuestro estómago, nuestra respiración, nuestros gestos y movimientos, etc.).

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>214</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 187.

Somos testigos de un primer cruce estesiológico del sistema de la escucha cuando nos damos cuenta de que los cuerpos se oyen a sí mismos porque son también sonoros. Sin embargo, esta relación se da precisamente *como cruce* – o como diremos en el siguiente acápite, como quiasmo–, porque el sonido que el cuerpo profiere se despliega “por dentro” de una forma íntima ligada a mi “masa de vida”<sup>215</sup> que es audible para mí y para nadie más *de la misma forma*. Por ejemplo, los sonidos de mi respiración son una ráfaga que permanece casi secreta para el otro, al igual que los crujidos de mi estómago, el sonido al tragar saliva, al rechinar los dientes o al masticar. Con ello, mi sonoridad estará desplegada hacia adentro de forma muy distinta que hacia afuera y ante la escucha de otros oyentes, pues oigo todos estos sonidos con la cercanía de la primera persona, siento su vibración por dentro y se hace evidente la distancia entre lo que ofrezco al paisaje sonoro y la manera especial por la que el paisaje sonoro se me ofrece de vuelta. En otros términos, todos los cuerpos “aportamos” con sonidos al paisaje sonoro compartido y al mismo tiempo estamos dirigidos constantemente a él al ponerlo en forma desde la escucha. Mas experimento un desfase o diferencia entre oírme por dentro (donde mi cuerpo es “caja de resonancia”) y oírme por fuera (como parte del paisaje sonoro que ofrezco a los demás y a mí mismo). Estas experiencias “dobles” son, reiteramos, un movimiento *único* de la Audibilidad.

El mencionado desfase o desdoblamiento de la escucha no solo no se conflictúa con mi ser oyente, sino que, más bien, reafirma mi fe en el mundo sonoro circundante y reconoce la complejidad de mi vida audible. En tanto cuerpo oigo al mundo, oigo los sonidos que mi cuerpo hace y los otros me oyen de forma diferente de la que yo me oigo. No obstante, la peculiaridad por la que el sonido está desplegado en mí e invade mi paisaje sonoro de forma distinta a como se despliega para los otros oyentes se complejiza al tomar en cuenta la experiencia de fonación que el francés retoma. Al respecto, Merleau-Ponty explora cómo, tal como sucede en el caso de la visión y el tacto<sup>216</sup>, el sistema de la escucha se

---

<sup>215</sup> Cf. *ibid.*, p. 188.

<sup>216</sup> Entre ambos hay una continuidad en la que “[...] tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque manière à la visibilité, et qu’il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n’est pas un néant de visibilité, n’est pas sans existence visuelle. [...] Il y a relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le

entrelaza con el sistema de fonación: “Comme il y a une réflexivité du toucher, de la vue et du système toucher-vision, il y a une réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe, ils ont leur inscription sonore”<sup>217</sup>. Los sistemas de fonación y audición se articulan también como una reversibilidad intersensorial similar a la del entrelazo de los sistemas táctil-visible, que, finalmente, reafirma la carne como cruce sensible-sintiente en general. Merleau-Ponty cita a Malraux: “[...] comme a dit Malraux, je m'entends avec ma gorge. En quoi, comme il l'a dit aussi, je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne”<sup>218</sup>. Somos seres sonoros instalados en un campo sonoro, nos oímos por dentro y por fuera y *también* somos agentes de vociferación (hablamos, cantamos, susurramos, gritamos, etc.).

Los cuerpos no solo oyen y son sonoros como cosas vibratorias entre otras cosas, sino que tienen la peculiaridad de distinguirse del fondo del sonido para vociferar y oírse por dentro en sus movimientos de gestualización y de fonación. Precisamente, identifica Dufrenne que nuestra participación en la Audibilidad tiene un carácter especial que parece ser propio del sistema de lo audible; esto es, que “[...] el sujeto que adviene aquí, que mezcla su voz con la de otros, es un sujeto hablante que produce lo audible, mientras que el vidente es visto en tanto que él ve, pero no produce lo visible”<sup>219</sup>. Así, el oyente-sonoro produce lo audible no solo porque pone en forma la sonoridad circundante en la que participa, sino *también* porque pertenece fundamentalmente al campo audible desde su aporte sonoro. Este cruce rompe la pretendida distinción entre actividad y pasividad de la percepción y, en particular, del sistema de la escucha.

Ahora bien, ¿cómo se da el nacimiento de la vociferación y en qué sentido se entrelaza con lo audible?, ¿en qué medida este cruce nos ayuda a ilustrar la estructura de la carne como movimiento? Dice Merleau-Ponty que los sonidos que se profieren con la fonación se inscriben en las vibraciones de la garganta

---

visible, les deux cartes sont complètes, et pourtant elles ne se confondent pas. Les deux parties sont parties totales et pourtant ne sont pas superposables” (*ibid.*, p. 175). Por tanto, aunque cada sistema sensorial es único en tanto que nos da una vía de acceso a lo sensible, cada uno es intransponible a otro. Así como hay una relación de comunicación entre el sistema de tacto y de visión, por el que observar es “palpar con la mirada”, también hay una inscripción mutua entre los sistemas de escucha y vociferación, como trataremos en los siguientes párrafos.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> Dufrenne, M. *L'oeil et l'oreille, op. cit.*, p. 96.



que oigo por dentro. Y aquí experimento de forma agudizada el desfase o diferencia entre oírme por dentro y oírme por fuera, esta vez, en el cruce escucha-fonación. Por un lado, no puedo oír mi voz desligándome de ella, porque la voz nace desde dentro de mí (“les vociférations ont en moi leur écho moteur”<sup>220</sup>). Atiendo al nacimiento de mi vociferación como solo se me puede dar en mi caja de resonancia y percibo por dentro la génesis vibratoria de mi voz como expresión de “mi masa de vida”, que es una fuerza que anima todo mi cuerpo, pero que es secreta para los otros. La vibración interna del nacimiento de la voz se amplifica hacia afuera fundiéndose en la sonoridad circundante y, ofreciéndose a los demás, invitándolos a que la destaquen y retomen. Por consiguiente, yo solo puedo recibir mi voz cuando la ofrezco alrededor: soy testigo de una retroalimentación que me devuelve la voz que yo le presté al mundo audible transformada.

Asimismo, por otro lado, la voz que sale de mi boca es siempre diferida respecto de la experiencia misma de la fonación y de la escucha de mí mismo: “[...] l'existence sonore de ma voix pour moi est pour ainsi dire mal dépliée; c'est plutôt un écho de son existence articulaire, elle vibre à travers ma tête plutôt qu'au dehors”<sup>221</sup>. Me oigo por dentro y por fuera, siento que vibra mi garganta y se activa mi fonación y, sin embargo, aquel eco interior de lo emitido no coincide con el sonido que emito cuando vocifero<sup>222</sup>. Dicho redoble por el que emito mi voz y me escucho por dentro y por fuera hace un solo movimiento de lo audible es explicado por Dufrenne: “[...] me quedo con mi voz en una relación extraña: la juzgo, la controlo, pero sin escucharla como los otros la escuchan o como yo escucho la voz de los otros, sin tenerla a distancia de mí; yo no soy sino con ella. Yo solo la recibo en el acto mismo por el cual la doy. La oigo tanto con mi garganta como con mi oído”<sup>223</sup>. Basta pensar en la curiosa experiencia de taparnos los oídos y vociferar o de oír la propia voz grabada en un dispositivo y

---

<sup>220</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 188.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>222</sup> Debemos reconocer que esta reversibilidad no se limita a mi corporeidad individual, sino que se da *también* con los demás “agentes” de escucha. Cuando vocifero y me oigo por dentro, los demás no me oyen como me oigo a mí mismo. Percibo la vibración de mi garganta y siento activarse mi fonación, pero la resonancia que experimento no hará vibrar la garganta de quien me oye. Así también, me oigo “desde mi cabeza”, sin ser capaz de salirme de esta caja capital de resonancia. Nuevamente, apreciamos una distancia no solo entre cómo me oigo y cómo soy oído por los demás, sino también entre mi vociferación y la de los otros.

<sup>223</sup> Dufrenne, M., *L'oeil et l'oreille*, *op. cit.*, p. 89.

reproducirla para percibirla como una voz extraña, casi irreconocible, para quien la experimenta en la caverna resonante de la garganta y boca.

Por todo lo anteriormente señalado, insistimos en que tanto la voz como la escucha deben ser comprendidos como un entrelazo fundamental e intercorporal que es la carne, una voz que convive entrelazada con la escucha del propio cuerpo y la del otro de una forma pre-yoica y pre-predicativa. Con ello, señala Distaso, la voz (y la escucha) a la que hacemos mención es:

[...] una voz que no pronuncia conceptos, no designa objetos, no instituye significados, no teje discursos; una voz que instaura un espacio intersubjetivo “más antiguo” que el *cogito*, una voz que lleva consigo el sonido sinfónico del acorde inicial que constituye el “ya siempre” de la trama quiasmática. La voz del otro que siempre se ha llevado consigo [...] la voz silenciosa que está al comienzo de la armonía original co-respondiente y que funda, por tanto, nuestro ser en el mundo como par-encarnado<sup>224</sup>.

En suma, lo que apunta Distaso y lo que nuestra lectura de Merleau-Ponty y Dufrenne propone es la atención de los sistemas de escucha y vociferación entendidos como Audibilidad, es decir, explorados desde el silencio de la carne. Así, habiendo examinado las experiencias de cruce que el sistema de la escucha nos ofrece, identificamos, en primer lugar, la reversibilidad fundamental de pertenencia (por la que los cuerpos están adheridos al mundo sonoro compartido que ponen en forma en la escucha). Reconocemos, en segundo lugar, que el cuerpo experimenta sensaciones dobles al oírse por dentro y sentir sus movimientos y vibraciones como nadie más las oye y destacamos, en tercer lugar, que el cruce entre la fonación de los cuerpos y su escucha, apunta a la relación de desfase entre voz proferida y voz oída. A continuación, abordaremos la “lógica” detrás de estos cruces que organizan nuestra estesiología y explicaremos de qué manera la estructura reversible de la carne que experimentamos a través de ellos nos demanda comprender la noción de quiasmo.

#### **5.4. Reversibilidad y quiasmo**

En la última sección de *Lo visible y lo invisible*, titulada “El entrelazo-quiasmo”, Merleau-Ponty desarrolla los entrelazos reversibles en los sistemas sensoriales

---

<sup>224</sup> Distaso, L.V., “L’ascolto della differenza: Aisthesis ed Ethos dell’orecchio”, en: *Chiasmi*, VI (2005), pp. 15-16.

que hemos tratado en el anterior apartado, identificando una estructura común a todos ellos. En virtud de esta estructura, los dos términos de un movimiento único se cruzan, pero se eluden el uno al otro, por lo que forman una relación reversible. El filósofo indaga cuál es el enlace o el tipo de adhesión *sui generis* que posibilita esta reversibilidad y escribe al respecto desde los sistemas del tacto y la escucha:

[...] cette déroboade incessante, cette impuissance où je suis de superposer exactement l'un à l'autre, [...] l'expérience auditive de ma voix et celle des autres voix –, ce n'est pas un échec: car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement, si elles échappent au moment de se rejoindre, s'il y a toujours entre elles du “bougé”, un “écart”, c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors; j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée. Mais cet hiatus entre ma main droite touchée et ma main droite touchante, entre ma voix entendue et ma voix articulée, entre un moment de ma vie tactile et le suivant, n'est pas un vide ontologique, un non-être : il est enjambé par l'être total de mon corps, et par celui du monde, c'est le zéro de pression entre deux solides qui fait qu'ils adhèrent l'un à l'autre<sup>225</sup>.

En la anterior cita Merleau-Ponty pone el acento en *aquello* que articula los dos términos del entrelazo reversible, es decir, en lo que posibilita la transitividad entre los dos momentos de nuestra vida sensible (el ser sensibles-sintientes). Nos llama a tematizar esa especie de elemento o componente negativo que hace posible las relaciones “dobles” que habíamos explorado en la estesiología y que ilustra aquí a partir de las imágenes de bisagra, hiato o “presión cero entre dos sólidos que los hace adherirse uno al otro”. El francés lo llamará “quiasmo” (*chiasme*) y defenderá que este no es positividad alguna, pero tampoco es mera nada, vacío ontológico o no-ser<sup>226</sup>. Por el contrario, indica Merleau-Ponty que se trata de un negativo *fecundo*: “C'est ce négatif fécond qui est institué par la chair, par sa déhiscence – le négatif, le néant, c'est le dédoublé, les 2 feuillets du corps, le dedans et le dehors articulés l'un sur l'autre – Le néant c'est plutôt la différence

---

<sup>225</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 192.

<sup>226</sup> Cf. *Ibid*. El quiasmo no consiste en una falencia que deba ser erradicada por un pensamiento transparente que pretenda hacer coincidir la cosa percibida y el pensamiento. El hiato del que hablamos no es un no-ser que amenaza al Ser, sino que, como veremos en las siguientes páginas, reintroduce la negatividad en el corazón del Ser a través de la figura de la carne. Asimismo, la reversibilidad y el movimiento de no-coincidencia que instaaura no comportan una amenaza para la percepción, sino que la posibilitan y la motivan a recomenzar.

des identiques”<sup>227</sup>. El quiasmo como negativo, si bien “desestabiliza” la pretendida identidad entre los dos momentos o términos de la relación, articula también la diferencia de los idénticos, inaugurando el pasaje y comunicación entre los momentos de un recorrido único.

Lo señalado anteriormente se aprecia en las relaciones estesiológicas que hemos explorado, pues, siguiendo a Slatman, el quiasmo es inherente la carne y, en consecuencia, es propio de la *aisthesis*, dado que “[...] l’esthésiologie fait droit à un aspect de la négativité dans le sentir”<sup>228</sup>. En suma, el quiasmo funciona como eje articulador del pliegue o como bisagra entre los dos términos o momentos del movimiento carnal que, como inflexión, permanece oculto en la experiencia, pero a su vez posibilita toda relación de percepción y, por tanto, de expresión.

Es por lo anteriormente mencionado que reversibilidad y quiasmo son conceptos hermanos, pues, mientras la reversibilidad se enfoca en la dinámica de la carne (el movimiento de despliegue), el quiasmo designa el cruce de ambos momentos (el elemento negativo inherente al movimiento). Este último se comprenderá también como la no-presencia o la latencia de toda percepción y expresión dada:

Le chiasme, la réversibilité, c'est l'idée que toute perception est doublée d'une contre-perception (opposition réelle de Kant), est acte à deux faces, on ne sait plus qui parle et qui écoute. Circularité parler-écouter, voir-être vu, percevoir-être perçu (c'est elle qui fait qu'il nous semble que la perception se fait dans les choses mêmes) – *Activité= passivité*<sup>229</sup>.

Pues bien, como Merleau-Ponty sostiene en la nota anterior, los conceptos de quiasmo y reversibilidad apuntan al movimiento de entrecruce que vivimos en la carne –en la relación silenciosa consigo, con el otro y con el mundo–, por la que el aspecto dado de aquello presente co-implica un reverso que se mantiene oculto. Los dos aspectos se suceden en un movimiento único de repliegue continuo, en donde la presencia o mostración de un lado supone necesariamente el eclipsamiento del otro. Sin embargo, el aspecto oculto acompaña siempre a su anverso –aquel que se muestra–, pues ambos son interdependientes y forman

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 311. Cabe recordar que el término dehiscencia, que Merleau-Ponty utiliza constantemente para designar el elemento negativo y abierto de la carne, proviene de la botánica y es la apertura en un sistema que permite distinguir dos hojas que se forman en un mismo organismo. Véase *supra*, nota 211.

<sup>228</sup> Slatman, J., “L’asthêsis et l’expression corporelle”, *op. cit.*, p. 77.

<sup>229</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 312. Se han respetado las cursivas del original.

una unidad de aspecto dual. Lo señalado se ilustra claramente en el ejemplo de la cinta de Moebius o, como retomaremos a continuación, la figura del guante:

Réversibilité : le doigt de gant qui se retourne – Il n'est pas besoin d'un spectateur qui soit des 2 côtés. Il suffit que, d'un côté, je voie l'envers du gant qui s'applique sur l'endroit, que je touche l'un par l'autre (double "représentation" d'un point ou plan du champ) le chiasme est cela : la réversibilité<sup>230</sup>.

El ejemplo del guante que propone Merleau-Ponty resulta ilustrativo, pues un guante no puede mostrar sus dos caras al mismo tiempo: la mostración de una implica la no-mostración de la otra. Sin embargo, esto comprende menos una exclusión que una dinámica de eclipsamiento, pues la dimensión que es ocultada permanece como profundidad o latencia de la primera. La punta del dedo del guante funciona como eje de inversión, continúa Merleau-Ponty, es decir, lugar de pliegue o como aplicación recíproca del adentro y del afuera que posibilita "que se vean las cosas"<sup>231</sup>. La punta del dedo es la metáfora para designar al lugar "negativo" o quiasmo que, a su vez, posibilita el aparecer de las cosas –es decir, de todo aquello que se nos ofrece–.

Pues bien, esta dinámica de presentación reversible de la carne tiene fuertes implicancias ontológicas: estructura nuestra experiencia encarnada *porque* es la estructura del Ser expresándose. Nos dice Merleau-Ponty que "[c]'est parce qu'il y a ces 2 dédoublements qu'est possible : l'insertion du monde entre les 2 feuillets de mon corps, l'insertion de mon corps entre les 2 feuillets de chaque chose et du monde. Ceci n'est pas anthropologisme : en étudiant les 2 feuillets on doit trouver structure de l'être"<sup>232</sup>. Por este motivo, el filósofo subraya que los múltiples quiasmos de las relaciones reversibles de la carne que experimentamos en el sentir tanto como en todas las experiencias del cuerpo son expresión de una estructura propia del Ser y no del hombre. En dicha estructura:

Il n'y a pas coïncidence du voyant et du visible. Mais chacun emprunte à l'autre, prend ou empiète sur l'autre, se croise avec l'autre, est en chiasme avec l'autre. En quel sens ces chiasmes multiples n'en font qu'un seul : non au sens de la synthèse, de l'unité originellement synthétique, mais toujours au sens de l'*Uebertragung*, de l'empiètement, du rayonnement d'être donc<sup>233</sup>.

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>231</sup> *Cf. ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 309.

Hablamos entonces de múltiples relaciones reversibles y quiasmos que articulan y conforman el grosor de relaciones de la carne y su despliegue, no por agregación o síntesis, sino por superposición o entretrejimiento. La exploración de esta multiplicidad de relaciones quiasmáticas son vías para examinar la carne, por lo que, como sostiene Barbaras: “es necesario [...] figurarse el universo intuido por Merleau-Ponty como una proliferación de quiasmos que se integran ellos mismos según diversos niveles de generalidad”<sup>234</sup>. A través de la descripción de estas relaciones de entrecruzamiento que vivenciamos, atendemos a la estructura que les es inherente, es decir, la estructura carnal por la que tenemos experiencia del Ser. En este sentido, cada sistema sensible nos da acceso a la carne y nos muestra un modo de Ser: “Chaque ‘sens’ est un ‘monde’, *i. e.* absolument incommunicable pour les autres sens, et pourtant construisant un *quelque chose* qui, par sa structure, est d'emblée *ouvert* sur le monde des autres sens, et fait avec eux un seul Être”<sup>235</sup>. Y como habíamos adelantado anteriormente, pese a la transitividad que hay entre nuestros sistemas sensoriales, en tanto todos forman un solo Ser, hay formas de experimentar la negatividad propia de cada uno de ellos que no son totalmente trasponibles a los demás. Entonces ¿qué es aquello propio que nos revelan las reversibilidades de la escucha?

La escucha nos hace partícipes de una manera muy distinta de vivir el quiasmo de la que se ofrece a nuestros otros sistemas sensoriales. Identificamos que la escucha y la fonación (y el entrelazo entre ambos) mantienen una relación estrecha con el negativo fecundo. Ambos son sistemas que, al estar entretrejidos con el medio sonoro, tienen como eje la vibración, el rebote o repliegue de lo sonoro y que, en principio, *solo* son posibles por el elemento de cavidad que permite el movimiento del sonido<sup>236</sup>. Simone Frangi señala que la peculiaridad

---

<sup>234</sup> Barbaras, R., *The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty's Ontology*, Toadvine, T. y L. Lawlord, (trads.), Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 307. El texto dice: “It is necessary [...] to picture the universe as intuited by Merleau-Ponty as a proliferation of chiasms that integrate themselves according to different levels of generality”.

<sup>235</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 267.

<sup>236</sup> “La redefinición merleau-pontiana de la noción de ‘horizonte’ es solidaria de una concepción de la transcendencia que tiene por eje la noción de ausencia, hasta tal punto que de ella obtiene su fundamento y su validez. ‘El aspecto más destacable de las entidades ‘visibles’, en definitiva, es que también ellas están centradas en torno a un núcleo de ausencia’. Al fin y al cabo, un horizonte inasible conlleva la seguridad de una ausencia. Por esta razón puede decirse que un insuprimible ingrediente de ausencia impregna siempre la propia presencia por medio de la cual las cosas se nos hacen per-ceptibles. ‘Las cosas, ante nosotros, sólo están entreabiertas, [es

del sistema de escucha y de fonación es su dinámica de emergencia o expansión, la cual requiere la formación de un espacio sonoro vacío para que la resonancia tenga lugar<sup>237</sup>. En otras palabras, defiende Frangi, la cavidad es necesaria al sonido para que este pueda dilatarse y adquirir consistencia material a través de la vibración y la amplificación<sup>238</sup>. Experimentamos en nuestros cuerpos que los sonidos que oímos retumban en nuestros oídos (con las vibraciones del tímpano) y que los que proferimos se amplifican en nuestras cavidades (bucal, nasal, craneal, pectoral, etc.), convirtiéndonos en cajas de resonancia. Afirma también Merleau-Ponty: “je suis le son”<sup>239</sup>, pues el sonido me habita y yo resueno con él, me confundo con él y lo expreso.

Por su parte, Dufrenne adopta también la figura de la caja de resonancia y describe a partir de ella el cruce fundamental que hemos revisado en el apartado anterior de pre-pertenencia a lo Audible:

[...] dejar ser lo sonoro es dejarse hacer por él; él me rodea, como dijimos anteriormente, nada más que para invadirme. [...] Todo lo que puede el oído es recibir y absorber lo sonoro; penetra en esta caja de resonancia que yo le ofrezco, resuena dentro de mí (*résonne au plus creux de moi*). Pero al mismo tiempo, dado que no se aniquila al invadirme, me reviste y me envuelve al punto que a veces yo no puedo discernir su fuente: yo resueno en él como él resuena en mí, yo vibro; si él es violento, múltiple, incoherente, yo resisto mal a su asalto, yo me pierdo, yo me desequilibro [*je me détraque*]; si por el contrario siento en él alguna medida o algún ritmo –si él es en algún aspecto musical–, exalta el latido de la vida en mí, pone a mi cuerpo de fiesta, y algo baila en mí<sup>240</sup>.

La descripción de la compenetración del sonido y mi cuerpo usando la analogía de la caja de resonancia que realiza Dufrenne resalta la invasión y envolvimiento mutuos que implica el resonar el uno en/con el otro (*Ineinander*). Sin embargo, esta lectura de la existencia encarnada como cuerpo-cavidad no debe ser

---

decir:] manifiestas y ocultas a un tiempo” (Bech, J.M., *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, Barcelona: Anthropos, 2005, p. 62. La última cita es de Merleau-Ponty, M., *Signos*, p. 205 en la edición que corresponde a la bibliografía que hemos utilizado).

<sup>237</sup> Frangi, S., “Tra atonalismo musicale e atonalismo filosofico: il ‘manoscritto in una bottiglia’, *Filosofia della natura e filosofia della musica in nuce nell’ultimo Merleau-Ponty*”, en: *Chiasmi*, IX (2007), p. 289.

<sup>238</sup> *Ibid.* Frangi señala: “L’espansione, la ricerca e la formazione di uno spazio sonoro in cui poter essere risonante, cioè dilatante. Se quindi l’idea sensibile, interpretata principalmente alla luce della *Gestaltung* che attua nel suo percorso di articolazione, e quel particolare irraggiamento del sensibile che la attualizza in tutti i suoi esemplari senza mai esaurirla [...] quella cavità, necessaria al suono per dilatarsi ed acquisire consistenza materia, sembra essere proprio quel creux che del suono accoglie la risonanza” (*ibid.*).

<sup>239</sup> Merleau-Ponty, M., citado en: De Leo, D., “Music: The Place of A-Philosophy”, en: *Chiasmi*, XI (2009), p. 434. De Leo señala en la nota 10 que la frase es reportada por Merleau-Ponty en el manuscrito volumen VI *Projects de libre* 1958-1960.

<sup>240</sup> Dufrenne, M., *L’oeil et l’oreille*, *op. cit.*, pp. 91-92.

tomada en sentido fisiológico, sino reinterpretada en sentido ontológico<sup>241</sup>. Si, como sucede en lo visible, el ser sintiente emerge por dehiscencia de lo sensible, es decir, como una apertura o hueco (*écart*) que “[...] n'est pas un vide, il est rempli précisément par la chair comme lieu d'émergence d'une vision passivité qui porte une activité”<sup>242</sup>, la escucha y el habla precisan de la figura de la cavidad para surgir y vibrar. Por un lado, tenemos la cavidad de los oídos que acogen lo sonoro y hacen surgir una escucha; por otro, la cavidad de los aparatos de fonación que amplifican mi voz y mis sonidos internos y hacen emerger el habla. Ya que tanto la escucha como la voz son sistemas de cavidades, vibraciones, resonancias<sup>243</sup>, el cruce entre ambos subraya de manera especial el carácter inherente de la negatividad como articuladora de toda reversibilidad. La negatividad es la dehiscencia que abre en la trama de lo audible un lugar para la emergencia del oyente y el hablante.

En suma, la figura de la cavidad resulta aquí relevante porque nos invita a comprender la negatividad no como ausencia, sino como espacio fecundo en la que el sonido se acoge, se remueve en y con los cuerpos, rebota y se amplifica. El acoger el sonido en mi cavidad despierta en mí el poder de resonar con aquel resonador que me mueve a la distancia pero que me hace vibrar por una afinidad previa. De esta manera, mi cuerpo –como sonoro, oyente y fonador– vive la Audibilidad por la afinidad con diferenciación respecto de los demás, las cosas y el mundo. La negatividad se revela entonces como inherente a las relaciones de expresión que se gestan y transforman en la carne.

## 6. La reversibilidad entre sensible e idea

---

<sup>241</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 280-281.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 320. Hay una semejanza entre mi cuerpo y lo que se inscribe en él que hace que de una cavidad central de lo visible emerja mi visión, por lo que “[...] je leur prête mon corps pour qu'elles s'y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision, ces deux rangées en miroir du voyant et du visible, du touchant et du touché, forment un système bien lié sur lequel je table, définissent une vision en général” (*ibid.*, pp. 189-190).

<sup>243</sup> Jean-Luc Nancy identifica las formas de resonancia del cuerpo orientado en su texto *A la escucha* de la siguiente manera: “[...]la] materialidad sonora, [es] vibración que anima tanto el aparato auditivo como el aparato fonador, y más aún: que aprehende todos los lugares somáticos donde resuena la voz fenoménica (la pulsación rítmica, la crispación o la distensión muscular, la amplificación respiratoria, el estremecimiento epidérmico [...])” (Nancy, J-L., *A la escucha*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 59).



Habíamos observado en el apartado anterior que la carne inaugura las relaciones entre el cuerpo sensible y el cuerpo sintiente, y que incorpora la negatividad como eje articulador de su entrelazo. Sin embargo, dado que la reversibilidad define las relaciones de la carne, es preciso atender a una reversibilidad extendida que la carne nos ofrece y que “traspasa” lo sensible<sup>244</sup>. Si abordamos el movimiento reversible de la carne de forma comprensiva, arribamos al “punto más difícil” de la ontología merleau-pontiana. En palabras de Merleau-Ponty, se trata de llegar “[...] au point le plus difficile, c'est-à-dire au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache”<sup>245</sup>, esto es, lo invisible.

El francés continúa el camino de su investigación y explora cómo la extensión de la carne sensible hacia un campo sutil es el desarrollo propio de su estructura reversible. Nos desplazamos desde la estesiología o estética (en su acepción originaria, como *aisthesis*) hacia una indagación por la ontogénesis del pensamiento y lenguaje. Este desarrollo corresponde a la cuestión de “[...] savoir comment le sentant sensible peut être aussi pensée”<sup>246</sup>, lo que demanda investigar la carne extendida, es decir, comprendida no solo a partir de lo visible, sino también de lo invisible. Ambos términos nos permiten explorar las relaciones reversibles que se tejen entre sensible e idea.

En vistas a examinar en qué consiste lo invisible para Merleau-Ponty, debemos retomar lo señalado en el acápite 4.1 (“La fe perceptiva como primera certeza”). Allí mostramos que, para Merleau-Ponty, el mundo visible no solo implica aquello dado a mi vista, sino también lo que es producido entre mi visión y las otras visiones históricamente transformadas. En suma, implica una “vegetación de fantasmas posibles” que no son visibles, pero que se encuentran como fibras del tejido visible. La visibilidad primera, zona clara de los *quale* y de lo sensible que constituye lo visible dado, incluye las zonas oscuras que le ofrecen a lo visible su profundidad. Dicha profundidad apunta a una dimensión de sentido que lo visible carga consigo y que es constitutiva de la Visibilidad en general. En

---

<sup>244</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 188.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 178.

consecuencia, tanto las “zonas claras” como las “oscuras” conforman el tejido único, esto es, la carne:

Ma chair et celle du monde comportent donc des zones claires, des jours autour desquels pivotent leurs zones opaques, et la visibilité première, celle des quales et des choses, ne va pas sans une visibilité seconde, celle des lignes de force et des dimensions, la chair massive sans une chair subtile, le corps momentané sans un corps glorieux<sup>247</sup>.

La carne maciza de lo sensible y la carne sutil, nos dice Merleau-Ponty, son anverso y reverso de la totalidad de la carne del mundo. Ambas conviven en un movimiento reversible que opera de la siguiente manera: la generalidad primera de relaciones entre los cuerpos y el mundo (lo sensible macizo o lo claro) se expresa en diversas configuraciones de sentido (también llamadas “puestas en forma”). El tejido de estas últimas constituye una generalidad segunda (lo sensible sutil) que repite y rectifica la generalidad primera, es decir, lo sensible<sup>248</sup>. La generalidad segunda es la trama que no es visible, pero que sostiene lo sensible por dentro y le otorga sus dimensiones singulares de sentido. Merleau-Ponty llamará a esta generalidad segunda “lo invisible”. Recordemos, no obstante, que no hablamos aquí de lo sensible fáctico, es decir, visibles efectivamente dados cuya contraparte no se presta a ser percibido; más bien, señalamos un aspecto profundo de lo dado que, como veremos a continuación, le brinda sus dimensiones silenciosas de sentido.

El examen del vínculo entre sensible e idea emprendido por Merleau-Ponty consolida la crítica al dualismo que atraviesa su obra. La contraposición de dos órdenes –visible e invisible; sensible e idea– queda rechazada en favor de la lógica reversible: “[...] la distinction immédiate et dualiste du visible et de l'invisible, celle de l'étendue et de la pensée étant récusées, non que l'étendue soit pensée ou la pensée étendue, mais parce qu'elles sont l'une pour l'autre l'envers et l'endroit”<sup>249</sup>. En consecuencia, debemos comprender lo visible y lo invisible no como dos dimensiones separadas, sino como dos momentos o aspectos del movimiento comprensivo de la carne.

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>248</sup> *Cf. ibid.*, p. 197. Dice Merleau-Ponty: “[...] et par quel miracle notamment à la généralité naturelle de mon corps et du monde vient s'ajouter une généralité créée, une culture, une connaissance qui reprend et rectifie la première”.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 197.

Ahora bien, para clarificar cómo se da el vínculo entre sensible e idea, debemos primero destacar que este no consiste en una relación de representación. En contraste, ambos tejen una relación reversible de expresión que, como habíamos señalado, es movimiento. En dicho movimiento distinguimos dos momentos: por una parte, i) lo sensible de la carne se expresa como carne sutil en la idea; pero a su vez, ii) esta idealidad nos devuelve hacia lo profundo, brindándole sus ejes a lo sensible como su infraestructura. Podemos decir que, mientras que el primer momento es de carácter centrífugo (la idea *emerge* como expresión de lo sensible), el segundo momento tiene más bien un carácter centrípeto (la idea *retorna* como matriz de sentido al silencio de la percepción y se (re)inscribe como trama “invisible” de las dimensiones de sentido que sostienen lo sensible por debajo). En otros términos, la idea merleauPontiana es sensible porque tiene su origen en lo sensible y vuelve a él al inscribirse virtualmente en sus articulaciones. Este segundo momento, el retorno, abre la posibilidad de instituir la relación con lo profundo, transformando nuestras maneras de habitar el mundo.

A continuación, abordaremos primero el momento de la relación expresiva de carácter centrífugo, i) la emergencia de la idea. Recordemos que cuando lo sensible es puesto en forma, se destaca del fondo de los otros sensibles y se configura como un núcleo significativo. De hecho, la idealidad es el entramado profundo de sentido que le brinda a lo sensible sus ejes singulares. La idea tiene un papel *cohesionador* que articula los sentidos propios que destacan al sensible como *singular* respecto de la trama general de lo sensible. Por ejemplo, como pudimos apreciar en el caso del color rojo<sup>250</sup>, la expresión singular del rojo de la bandera francesa lo distingue de los otros visibles. Con ello, lo invisible del rojo nos remite al fondo profundo de expresiones ya dadas (“los fantasmas posibles”), pero distingue los sentidos que conforman su contextura propia y lo articulan como *el* rojo de la bandera de Francia que sostiene *La Libertad* en el lienzo de Delacroix<sup>251</sup>. La idea del rojo es *logos* de esta *aisthesis*, es decir, aquello por lo

---

<sup>250</sup> Véase *supra*, acápite 4.2., pp. 51-52.

<sup>251</sup> Habíamos visto que el campo perceptivo de lo visible y la matriz simbólica están entretnejidos: lo invisible se origina en lo visible y se expresa como visibilidad inminente que se inscribe y se asienta “detrás” de lo visible, un invisible *de lo* visible. Esta red invisible revierte en lo sensible, pues como matriz de expresiones dadas, organiza los sentidos y relaciones en el campo de visibilidad. Así, la visibilidad de las cosas implica como reverso la no-visibilidad de sus

cual ese rojo se nos muestra de cierta manera y no como el rojo de la toga de los magistrados<sup>252</sup>. Más adelante en el texto Merleau-Ponty destaca otras experiencias de la carne cuya articulación interna se da por su rigurosa idealidad:

Il y a une idéalité rigoureuse dans des expériences qui sont expériences de la chair : les moments de la sonate, les fragments du champ lumineux, adhèrent l'un à l'autre par une cohésion sans concept, qui est du même type que la cohésion des parties de mon corps, ou celle de mon corps et du monde. Mon corps est-il chose, est-il idée ? Il n'est ni l'un ni l'autre, étant le mesurant des choses. Nous aurons donc à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions<sup>253</sup>.

El vivenciar la cohesión de los fragmentos de un campo luminoso, los momentos al oír una sonata y la articulación de mi cuerpo, son distintos ejemplos que brinda el francés en donde el presunto dualismo sensible-idea se difumina en una convivencia originaria entre lo dado y sus dimensiones inactuales de sentido. Nuestra vida encarnada nos hace no solo testigos, sino también testimonios del sistema de intercambios entre sensible e idea: experimentamos la cohesión de nuestro cuerpo y cómo este se encuentra *entre* lo sensible y la idea sin conflicto alguno<sup>254</sup>. En tanto somos participantes del tejido de lo sensible accedemos también a la universalidad del pensamiento *desde* nuestra propia carne, pero “[...] c'est seulement en vertu de cette évidence incontestée qu'il faut voir ou sentir de quelque façon pour penser, que toute pensée de nous connue advient à une chair”<sup>255</sup>. Vivimos el sentir y el pensar desde la carne como unidad de lo diverso, sin que ello signifique una duplicación de órdenes: “[...] Le sentir qu'on sent, le voir qu'on voit, n'est pas pensée de voir ou de sentir, mais vision, sentir, expérience muette d'un sens muet”<sup>256</sup>.

---

dimensiones de sentido, un invisible que es marco de lo que vemos, imaginamos, pensamos, decimos, etc. y que forma un sistema de equivalencias de fondos y figuras.

<sup>252</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 172-173.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

<sup>254</sup> Habíamos comentado anteriormente cómo la carne brinda cohesión tanto a los momentos de escucha de una pieza musical como al cuerpo. Nos decía Merleau-Ponty que la idea “[...] fuse déjà aux articulations du corps esthésiologique, aux contours des choses sensibles” y continúa: “C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrerait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage” (*ibid.*, pp. 197-198).

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 189. Merleau-Ponty recusa la génesis empirista del pensamiento y precisa que la carne no es materia de la cual surge un espíritu, sino más bien, es enrollamiento de lo sintiente en lo sensible.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 298.

La convivencia entre sentir y pensar se vive también en la experiencia musical, cuando una pieza se nos ofrece a la escucha y la percibimos como una totalidad cohesionada que se distingue de otras piezas o sonidos no musicales sin necesidad de un concepto que la unifique. *Comprender* la pieza musical no consiste en realizar una operación de síntesis de los diversos momentos de la sonata o agregar una capa de significación a una frase musical. Por el contrario, decía Merleau-Ponty que, al acogerla en nuestro ser sonoro, comprendemos la frase primeramente en y desde el cuerpo, y su unicidad se percibe desde el sentido silencioso con el que se nos ofrece<sup>257</sup>.

Habiendo destacado el papel cohesionador de la idea, es preciso resaltar que dicha *cohesión* interna que la idea brinda a lo sensible se da como correlato de la relación de *diferenciación* que esta instituye. La articulación de lo sensible se da por la divergencia y profundidad que la idea trae consigo e instaura con respecto de otros sensibles al destacarlo como singularidad (como relieve en la trama de lo sensible). Las ideas se organizan por diferenciación en la red de significaciones dadas, destacando la singularidad del sentido a partir de su diferencia mutua<sup>258</sup>. Por ello, podemos decir que la articulación diacrítica de las dimensiones de sentido que la idea ofrece a lo sensible son correlato de la diferencia constitutiva que a su vez lo destaca. De este modo, al retomar el caso del color rojo, vivenciamos una comprensión “silenciosa” por la que sabemos que el rojo de la bandera es singular en tanto que es *ese rojo* y no el rojo de los vestidos –pese a que ambos compartan muchas de sus cualidades, como la tonalidad o los materiales–. Mas la razón de esta singularidad no está en el rojo mismo (la fenomenología no se interesa en buscar “ese rojo” como un *en sí*),

---

<sup>257</sup> Como habíamos señalado en el apartado 5.3., la música resuena en nuestro cuerpo por una familiaridad pre-predicativa en la Audibilidad que no implica una posesión, sino más bien una íntima resonancia e intercambio fundamental, como el que hay entre la arena y la playa, decía Merleau-Ponty en el caso de la visión (*ibid.*, p. 201). Landes nos ofrece un ejemplo análogo al de la música que resulta muy clarificador: entender el inglés no es “poseerlo” en mi mente en algún léxico mental. Más bien, hablar inglés implica tener “a la mano” gestos en inglés de modo que pueda comunicarme con otros hablantes y captar las “deformaciones coherentes”, es decir, variaciones o alteraciones en el sistema de equivalencias que se dan en la comunicación efectiva (Landes, D.A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, Londres/Nueva York: Bloomsbury, p. 134. Todas las traducciones de este texto son propias). Asimismo, comprender la música no implica “poseerla” por un conocimiento previo de teoría musical. Implica, más bien, acogerla en mi escucha y captar cómo es que esta se me presenta, qué emociones me sugiere y qué sentidos emergen en nuestro encuentro.

<sup>258</sup> Cf. Carbone, M., *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas*, Nueva York: State University of New York, 2010, p. 80.

sino en los hilos invisibles que nos llevan hacia lo profundo y nos permiten distinguir cómo este rojo singular *se nos aparece* con un sentido para nosotros.

Pues bien, tomando en cuenta el papel cohesionador y diferenciador de la idealidad nos preguntamos ¿cuál es el estatuto ontológico de la idea-sensible? Para abordar esta pregunta, Merleau-Ponty destaca la labor de Marcel Proust: “Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur”<sup>259</sup>. Proust menciona que las “[...] ideas veladas en las sombras, desconocidas, impenetrables para la mente humana, son sin embargo perfectamente distintas las unas de las otras”<sup>260</sup>. Siguiendo al escritor, la idea sensible no puede ser totalmente apresada por el pensamiento ni puede ser presentada desnuda como sensible, pues no consiste en positividad alguna. Así también, Merleau-Ponty subraya que las ideas sensibles no se encuentran en un orden distinto del sensible ni brillan “bajo otro sol” (*tópos ouranós*); el francés sostiene enfáticamente: “Il n'y a pas de monde intelligible, il y a monde sensible”<sup>261</sup>. La idea sensible, más bien, se caracteriza por su negatividad o diferencia constitutiva y ello la define como “núcleo de ausencia” o “negatividad circunscrita” de lo sensible<sup>262</sup>. ¿En qué consiste la negatividad constitutiva de la idea?

Lo invisible se caracteriza por ser aquello que trasciende la mostración de lo sensible, pero que lo sostiene “por debajo”. Así, a medida que el invisible *destaca* y *hace visible*, conlleva su propio ocultamiento y garantiza su relativa opacidad. Lo invisible solo puede hacerse presente de forma negativa, esto es, como ausencia relativa de aquello que se da (presencia). Merleau-Ponty escribe al respecto en sus notas de trabajo: “Le ‘monde invisible’ : il est donné originairement comme non-*Urpräsentierbar*, comme autrui est dans son corps donné originairement comme absent, – comme écart, comme transcendance”<sup>263</sup>. Ello quiere decir que, al ofrecerle sus dimensiones de sentido al visible, el

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>260</sup> Proust, M., *En busca del tiempo perdido*. Tomo I. Por la parte de Swann; A la sombra de las muchachas en flor, Armiño M. (trad.), 5ta edición, Madrid: Valdemar, 2005, p. 310.

<sup>261</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 263.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 196. “Les idées musicales ou sensibles, précisément parce qu'elles sont négativité ou absence circonscrite, nous ne les possédons pas, elles nous possèdent”.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 232.

invisible asegura la expresión de este (*hace ver*), pero, asimismo, compromete su propia explicitación (se mantiene invisible)<sup>264</sup>. En otras palabras, la idea emerge como un quiasmo respecto a su propia explicitación<sup>265</sup>, introduciendo una dimensión de ausencia que acompaña y nutre lo sensible que se hace presente. El filósofo aclara, a su vez, las relaciones entre visible e invisible de la siguiente manera:

Le sens est invisible, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible : le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu'en lui, il est le *Nichturpräsentierbar* qui m'est présenté comme tel dans le monde – on ne peut l'y voir et tout effort pour l'y voir, le fait disparaître, mais il est dans la ligne du visible, il en est le foyer virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane)<sup>266</sup>.

En la reversibilidad entre lo visible y lo invisible, el carácter negativo del segundo (la contraparte no-presentable de lo presente dado) cumple un rol muy importante: para que el sensible pueda inscribirse en el tejido sensible como *Präsentierbar*, la idea debe mantenerse oculta en la línea de lo visible como lo *Nichturpräsentierbar*. Ya que ambos aspectos de la carne se relacionan como reverso y anverso, lo invisible solo puede hacerse presente como ausencia relativa a lo presente. En consecuencia, los momentos del movimiento no pueden darse en absoluta presencia, sino solo como elusión del uno por el otro<sup>267</sup>; no obstante, esta dinámica de no-coincidencia entre ambos términos de la relación es la que posibilita la percepción y la expresión. Precisamente a ello apunta la siguiente metáfora que emplea Merleau-Ponty: “[...] cuando veo a través del espesor del agua el embaldosado en el fondo de la piscina, no lo veo

---

<sup>264</sup> Jessica Wiskus destaca el carácter dinámico del invisible que “[...] no se puede reducir a un fenómeno ni a una idea inteligible. Más bien, es operativo: sostiene al mundo. Ilumina los fenómenos, los hace visibles” (Wiskus, J., *The Rhythm of Thought*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, pp. 93-94). Las traducciones de este texto son propias.

<sup>265</sup> Aunque el tema de la institución en Merleau-Ponty excede el alcance de este trabajo, este nos permite comprender las relaciones reversibles de expresión más claramente. Según Merleau-Ponty, todo lo que se instituye coimplica un reverso, es decir, una trascendencia que lo impulsa, más allá de su presente dado, hacia lo profundo de lo instituido. Mas aquello que parte de lo sensible y lo traspasa para instituirse como sentido transformado nos remite al fondo indiviso del que surge (es indesligable de él). En consecuencia, la expresión o idea que emerge de lo sensible como instituyente retorna a él como significación instituida. Con ello, cada expresión será comprendida ya no a partir de una intencionalidad, sino como forma de instituir la relación con lo profundo, movimiento que se encuentra en constante despliegue.

<sup>266</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 265.

<sup>267</sup> Wiskus, J., *The Rhythm of Thought*, op. cit., p. 94.

a pesar del agua, a pesar de los reflejos; lo veo justamente *a través* de los reflejos, *por ellos*”<sup>268</sup>.

Por consiguiente, podemos decir que accedemos a lo visible solo en la medida en que este se manifiesta *a través* o *por* lo invisible que lo sostiene. El mencionado entrelazo entre visible e invisible –o, en otras palabras, el quiasmo que lo invisible instaura en lo visible– es lo que motiva el movimiento expresivo de la carne. Precisamos aquí que la carne no *se mueve*, sino que *es movimiento* que se expresa en su reversibilidad propia. La figura de la cinta de Moebius, como habíamos señalado anteriormente, es la imagen que Merleau-Ponty utiliza para ilustrar esta relación móvil de reversibilidad. A través de esta figura, el francés hace hincapié en la dualidad de aspectos de la carne que, no obstante, se mantiene como movimiento único (es decir, que no duplica los órdenes).

Ahora bien, el carácter negativo de la idea nos conduce a examinar el momento centrípeto de la relación de expresión entre sensible e idea. Si el momento primero consiste en que la idea emerge de lo sensible (este la solicita), el segundo momento es ii) el retorno por el que la trama de sentidos y expresiones de lo invisible se reinscriben en lo sensible como infraestructura. Así, la idea *revierte* en lo sensible y organiza la percepción “[...] comme système diacritique, relatif, oppositif, – l'espace primordial comme topologique (c'est-à-dire taillé dans une voluminosité totale qui m'entoure, où je suis, qui est derrière moi, aussi bien que devant moi...)”<sup>269</sup>.

La organización diacrítica de las dimensiones de sentido de lo sensible que la idealidad aporta será llamada la “matriz simbólica”. La matriz simbólica consiste en “[...] las ideas negativas alrededor de las cuales se instituye un sentido en la historia pública”<sup>270</sup>, nutrida tanto de los sentidos heredados de la tradición como

---

<sup>268</sup> Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 58.

<sup>269</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 263.

<sup>270</sup> Merleau-Ponty, M., citado en: Carbone, M., *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas*, *op. cit.*, p. 78. Asimismo, señala Landes: “El valor expresivo del habla no es ni la suma de sus elementos significantes ni la ‘idea’ en la mente del hablante. ‘Por el contrario’, escribe Merleau-Ponty, ‘estos elementos forman un sistema en sincronía en el sentido de que cada uno de ellos significa solo por su diferencia con respecto de los otros’ (OPL, 88)” (Landes, D.A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, *op. cit.*, p. 134). El texto que cita Landes corresponde a Merleau-Ponty, M., “On the Phenomenology of Language”, en: *Signs*, Richard C. McCleary (trad.), Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 88. En la edición castellana que hemos usado, esta se encuentra en Merleau-Ponty, M., *Signos*, p. 105.



de las expresiones presentes. En este sentido, siguiendo a Carbone, en vez de haber una sola idea, ley, referente o tema que le corresponde a diversos sensibles, como sostendría un esquema representacional, hay “una y múltiples ideas” que son “[...] siempre ya explotadas y [están] siempre explotando de nuevo” como matriz simbólica, expresándose de forma velada en lo sensible y solicitando constante transformación<sup>271</sup>. Con ello, podemos decir que el sentido siempre está en perpetua generación en el intercambio entre sensible e idea. La posibilidad que la idea inaugura de hacer advenir nuevos sentidos se funda en su dimensión negativa, pues lo negativo como apertura a una continua retroalimentación e institución de sentidos<sup>272</sup>. En este sentido, debemos atender al carácter negativo de la idea como apertura a la profundidad de expresiones *dadas* históricamente y *posibles* de ser retomadas y transformadas<sup>273</sup>.

Siguiendo a Carbone, identificamos aquí un segundo sentido estético de la idea: su capacidad de producción simbólica<sup>274</sup>. Lo invisible tiene un poder transformativo en su retorno a lo sensible, pues, cuando estos se reinsertan en lo sensible, pueden *trasponerse* como “niveles” o “normas” respecto de las cuales nuestras experiencias serán referidas. Merleau-Ponty explica cómo se da dicha trasposición:

Avec la première vision, le premier contact, le premier plaisir, il y a initiation, c'est-à-dire, non pas position d'un contenu, mais ouverture d'une dimension qui ne pourra plus être refermée, établissement d'un niveau par rapport auquel désormais toute autre expérience sera repérée. L'idée est ce *niveau*, cette dimension, non pas donc un invisible de fait, comme un objet caché derrière un autre, et non pas un invisible absolu, qui n'aurait rien à faire avec le visible, mais

---

<sup>271</sup> Carbone, M., *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the sensible ideas*, op. cit., p. 79.

<sup>272</sup> Cf. Wiskus, J., *The Rhythm of Thought*, op. cit., p. 97.

<sup>273</sup> “Nuestras operaciones expresivas del momento, en lugar de ahuyentar a las anteriores, de sucederlas y de anularlas sencillamente, las salvan, las conservan, las reasumen en tanto que contenían alguna verdad, y el mismo fenómeno se produce con respecto a las operaciones expresivas de los demás, ya sean antiguas o contemporáneas. Nuestro presente mantiene las promesas de nuestro pasado, nosotros mantenemos las promesas de los demás. Cada acto de expresión literaria o filosófica contribuye a cumplir el voto de recuperación del mundo que se pronunció con la aparición de una lengua, es decir, de un sistema finito de signos que se pretendía capaz en principio de captar todo ser que se presentara. Él realiza, por su parte, parte de ese proyecto y prorroga además el pacto que acaba de vencer abriendo un nuevo campo de verdades. Eso solo es posible por la misma ‘transgresión intencional’ que da a los demás, y, de la misma manera que ella, el fenómeno de la verdad, teóricamente imposible, no se conoce más que por la praxis que la hace” (Merleau-Ponty, M., “Husserl y el problema del lenguaje”, en: *Signos*, p. 114).

<sup>274</sup> Carbone, M., *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2001, p. 133.

l'invisible de ce monde, celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant<sup>275</sup>.

El filósofo resalta que, en la iniciación de la percepción, la idea emerge desde lo profundo de lo visible y se inscribe como el “invisible de este mundo”, es decir, no invisible absoluto ni invisible empírico, sino una dimensionalidad de mundo<sup>276</sup>. Esta operación es la “trasponibilidad” (*Transponierbarkeit*) de la idea sensible merleau-pontiana, por la que la idea, como expresión de lo sensible, puede ser traspuesta como nivel que re-articulará la infraestructura sensible y sus relaciones (el sistema de equivalencias). Al erigirse como nuevo nivel de experiencia, el invisible revierte en nuestras maneras de habitar lo sensible y hace advenir nuevas relaciones entre figuras y fondos<sup>277</sup>, “haciendo ver” las profundas dimensiones de sentido de lo dado y posibilitando expresiones nuevas. En el siguiente capítulo esclareceremos cómo la relación de expresión entre sensible e idea se hace explícita en la música y, con ello, trataremos de manera más profunda el tema de la transponibilidad desde los ejemplos musicales que el mismo Merleau-Ponty propone.

### 6.1. La idea musical

Al hablar de la idea sensible, Merleau-Ponty indica que “[l]a littérature, la musique, les passions, mais aussi l'expérience du monde visible, sont non moins que la science de Lavoisier et d'Ampère l'exploration d'un invisible et, aussi bien qu'elle, dévoilement d'un univers d'idées”<sup>278</sup>. Pese a que las relaciones entre sensible e idea no se restringen al ámbito del lenguaje, del pensamiento, del arte, de la ciencia o del mundo cultural en general, es en este tipo de disciplinas donde estas se hacen más explícitas. Mas, si bien Merleau-Ponty defiende el poder de la pintura y literatura para elucidar el retorno a lo profundo, el concepto de idea sensible será ilustrado en *Lo visible y lo invisible* a partir de un ejemplo musical que el filósofo toma de la obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust:

Car ce qu'il [Proust] dit des idées musicales, il le dit de tous les êtres de culture [...]. L'idée musicale, l'idée littéraire, la dialectique de l'amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d'exhibition du son et du toucher nous parlent, ont leur logique, leur cohérence, leurs recoupements, [...] le secret où

---

<sup>275</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 196, cursivas agregadas.

<sup>276</sup> Cf. *ibid.*, p. 296.

<sup>277</sup> Como adelantamos en *supra*, nota 131, nos referiremos a esto como “deformación coherente en el sistema de equivalencias”. Volveremos sobre el tema en *infra* pp. 130ss.

<sup>278</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

elles sont et d'où l'expression littéraire les tire était leur propre mode d'existence<sup>279</sup>.

En la obra de Proust, el protagonista, Charles Swann, escucha la sonata de Vinteuil y es cautivado por una “pequeña frase” de la pieza. Esta frasecilla musical es inseparable del amor que siente por Odette de Crécy. La *petite phrase* sensible que Swann escucha, los intervalos de las cinco notas que la componen y la repetición constante de dos de ellas, hacen advenir la “douceur rétractée et frileuse’ qui en fait l'essence ou le sens”, apunta Merleau-Ponty<sup>280</sup>. Sin embargo, pese a que Swann repasa en la partitura los sonidos que escuchó aquella vez que Vinteuil interpretó la sonata, no encuentra la misteriosa idea del amor en la partitura.

En efecto, tal como señalamos en el apartado anterior, la idea no se hace presente *de facto* a nuestro oído ni se instituye como entidad positiva. Por su negatividad constitutiva, la idea se mantiene inaprehensible y solo puede ser experimentada como quiasmo respecto de lo que se muestra. En el caso de Swann, la idea musical *hace audible* las cinco notas que la manifiestan, mas no se agota en ellas. Por el contrario, ella permanece en lo profundo de lo que se oye como el aspecto negativo o trascendente de lo audible, aquello que llamaremos lo inaudible. Dirá Merleau-Ponty:

[...] la “petite phrase”, la notion de la lumière, pas plus qu'une “idée de l'intelligence”, ne sont épuisées par leurs manifestations, ne sauraient comme idées nous être données que dans une expérience charnelle. Ce n'est pas seulement que nous y trouvons l'occasion de les penser : c'est qu'elles tiennent leur autorité, leur puissance fascinante, indestructible, de ceci précisément qu'elles sont en transparence derrière le sensible ou en son cœur<sup>281</sup>.

Las cinco notas retrotraen a Swann hacia lo profundo, hacia su historia personal y colectiva, hacia sus amores del pasado y sus formas habituales de sentir. Los fantasmas inaudibles se traslucen en las articulaciones de aquellas notas y, si bien no están presentes *de hecho* como sonoridades efectivas, le dan su contextura a la *pequeña frase* y la *hacen audible* en su sentido singular. Es la singularidad de la pieza lo que despierta en Swann las expresiones de su amor por Odette y que, a su vez, lo explicita.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 194.

Ahora bien, de la mano con el ejemplo musical de Proust que Merleau-Ponty toma como paradigma de la idea sensible, Mauro Carbone sostiene que los términos musicales “tema” y “variaciones” nos sugieren una oportuna analogía musical para comprender la relación de expresión entre sensible e idea<sup>282</sup>. Esto se da siempre y cuando lo abordemos de la siguiente manera: para cada tema musical pueden darse diversas modificaciones de tipo melódico, rítmico, armónico, etc., que retoman el tema y lo explicitan transformado. En cada variación, el tema se encuentra ausente *de hecho*, pero está presente como el fondo inagotable y trascendente que cohesiona y caracteriza aquella variación. Por ejemplo, tenemos el caso del famoso tema musical *Ah vous dirai-je, Maman*, del cual Mozart escribió doce variaciones en Do mayor<sup>283</sup>. Cada una de las variaciones nos sugiere el mismo tema musical, sin embargo, el tema no es la *esencia* de la pieza o el factor común que subyace a las diversas variaciones; más bien, cada variación es el tema mismo expresándose de manera transformada. Además, en el ejemplo anterior, cabe destacar que el tema de Mozart fue popularizado posteriormente como la popular “Estrellita, ¿dónde estás?”. En consecuencia, ante una interpretación de la frase melódica de *Ah vous dirai-je, Maman*, es muy probable que nosotros como oyentes la destaquemos y “reconozcamos”, pues dicha melodía nos retrotrae hacia lo profundo de los sentidos inaudibles compartidos e históricamente dados que gravitan en ella y la hacen singular y “comunicable”. Incluso, podríamos decir que, tal como la frasecilla de Swann que expresa la idea del amor, las notas de la frase melódica de *Ah vous dirai-je, Maman* están inscritas en una constelación simbólica de la que se distingue a partir de sentidos que nos retrotraen a la infancia y nos hacen percibirla de una determinada manera, con valoraciones y emociones propias de nuestra historia personal y colectiva.

En suma, a partir de los ejemplos y las afirmaciones anteriores, podemos decir que la idea musical permanece en el fondo de lo instituido, es decir, se encuentra como *tema* inaudible en el fondo de lo dado que articula las *variaciones* por las que se manifiesta. Asimismo, retomando los dos momentos de la idealidad que tratamos en el apartado anterior, señalamos que el inaudible se da como una

---

<sup>282</sup> Cf. Carbone, M., “Theme and Variations”, *op. cit.*, p. 63.

<sup>283</sup> Mozart, A., *Ah vous dirai-je, Maman*, 1781-82. Disponible en: <https://youtu.be/xyhxeo6zLAM>.

constelación de sentido que, por un lado, se trasluce en las articulaciones de lo sensible y nos permite destacarlo como unidad coherente en el tejido de la Audibilidad, y, por otro, lo reorganiza a partir de su estructura diacrítica<sup>284</sup>. Dicho carácter diacrítico convive con el segundo sentido estético de la idea, es decir, la apertura a instituir nuevas relaciones hacia lo profundo<sup>285</sup>.

Respecto de este segundo sentido estético de la idealidad en la música, Wiskus recoge el ejemplo proustiano de Merleau-Ponty y subraya cómo es que la idea musical inaudible que se expresa en la pequeña frase de Swann hace oír en un sentido transformativo. Lo inaudible siempre está dado en lo que se oye, pero persiste continuamente en los confines de la escucha como aquello que *hace oír* sin ser él mismo oído. El *hacer oír* implica no solo una transformación de nuestra percepción (en lo que oímos), sino que manifiesta un “poder de orientación” que, siguiendo a Wiskus, convoca a una transformación en la manera en la que Swann orienta su amor:

La capacidad iluminadora de la música explica por qué Swann siente un despertar tan apasionado cuando le conmueve la "pequeña frase". Su vida adquiere un aspecto completamente nuevo, como si los contornos de su alma se hubieran alterado. En efecto, para Swann, la "frasescita", como el "himno nacional" de su amor por Odette, no representa simplemente su gran afecto. Más bien podría decirse que la idea musical expresada a través de la "pequeña frase" hace existir este amor [brings this love into being]<sup>286</sup>.

Por un lado, Wiskus destaca aquí el vínculo de entretejimiento entre lo audible y lo inaudible que no pasa por la representación, sino que consiste en expresión que *hace existir* otras formas de vincularnos con lo dado. Al ser entendida como un “poder de orientación”, la idea debe comprenderse en el marco de lo la trasponibilidad que tratamos en el apartado anterior. Ella puede trasponerse como nivel de la experiencia y con ello transformar nuestras maneras de habitar lo sensible e impulsar la inscripción de nuevas expresiones. Veamos a continuación cómo la trasponibilidad se da en el campo propiamente de lo audible musical.

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, pp. 77-80.

<sup>285</sup> Podemos decir que todo tema es expresión de sus diversas variaciones, pero, pese a que lo profundo del tema es inagotable, este es retomado en múltiples direcciones. Como señala Carbone, esto sucede con el tema en *Goldberg Variations*, pues según Glenn Gould, este es irreconocible en la progenie de sus variaciones. Véase *ibid.*, pp. 78-79.

<sup>286</sup> Wiskus, J., *The Rhythm of Thought*, *op. cit.*, pp. 93-94.

La música, nos dirá Merleau-Ponty, es una vía efectiva donde se aprecia el devenir nivel de la idea que nos devuelve a lo profundo y nos hace orientar nuestra escucha de una nueva manera. El siguiente pasaje es, posiblemente, el único en el que Merleau-Ponty destaca el ejemplo de los tonos en la música para clarificar el devenir dimensional de la idea<sup>287</sup>:

Qu'une couleur puisse devenir niveau, un fait catégorie, (exactement comme en musique : décrire une note comme particulière, *i.e.* dans le champ d'un autre ton, – et “la même” devenue celle dans le ton de laquelle est écrite une musique) = la véritable marche vers l'universel. L'universel n'est pas au-dessus, il est au-dessous (Claudel), il est non devant, mais *derrière* nous – la musique atonale = l'équivalent de la philosophie de l'Être d'indivision. Comme la peinture sans choses identifiables, sans la peau des choses, mais donnant leur chair – La *Transponierbarkeit* est cas particulier d'une transposition plus générale dont la musique atonale est la thématization. Tout cela suppose l'Être d'indivision –<sup>288</sup>.

Aquí la música es presentada como el caso paradigmático donde se hace explícita la trasposición de una nota particular en un nivel general. Si hablamos de la tonalidad, es preciso señalar que esta es una relación jerárquica de alturas consonantes en base a un centro tonal, por lo que, si una pieza está “en Do”, la nota La, por ejemplo, estará instalada como parte de su sistema de consonancia. Podemos trasportar una pieza compuesta en Do a La manteniendo las proporciones entre las notas, pero en caso de traspasar una pieza compuesta en una escala mayor a una menor se modificarán todas las relaciones interválicas. Aquí la singularidad de la nota o de un acorde se traspone a un plano general de idealidad o dimensionalidad respecto de la cual esta va a ser considerada y va a relacionarse con las demás, implicando una modificación de la constelación audible. La nota particular que era elemento del conjunto se eleva como *nivel* de la sonata, como la tonalidad respecto de la cual la experiencia de esa pieza se despliega. De aquí que esta adquiera nuevos matices y aparezca con sentidos diversos; por ejemplo, al escuchar la popular “Marcha nupcial”<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Merleau-Ponty también da un ejemplo de cómo la trasponibilidad se da en el caso del color: “Il y a un *Wesen* du rouge, qui n'est pas le *Wesen* du vert; mais c'est un *Wesen* qui par principe n'est accessible qu'à travers le voir, et est accessible dès que le voir est donné, n'a dès lors plus besoin d'être pensé” (*ibid.*, pp. 295-296). Hay una especie de intuición de la idea sensible por la que no es necesario pensarla para “experimentarla” y se intuye entre nuestros modos de ver y en forma en la que los otros colores se configuran. Cuando, por ejemplo, el rojo se inscribe en la red de colores, este se puede volver neutro, como color de la iluminación. En este caso, dejamos de percibir el rojo como un color para experimentarlo como una “dimensionalidad” que reconfigura los colores y sus relaciones (figuras y fondos) que aparecen.

<sup>288</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 267-268.

<sup>289</sup> Justin Fox “Wedding March in C Minor (A Minor Experience of Wedding March)”, 2014. El compositor original es Félix Mendelssohn. Disponible en: <https://youtu.be/9nkrqOfOSWY>.

de Mendelssohn transpuesta a una escala menor esta es casi irreconocible y, en todo caso, por su tono fúnebre, muy alejado del motivo alegre y “sagrado” del matrimonio.

Respecto a esta trasponibilidad, Cabone señala que “[...] en nuestra visión, lo particular, al tiempo que se ofrece como tal, se dimensionaliza y se convierte en un universal, como ‘una nota que se convierte en tonalidad’. En otras palabras, lo particular se convierte en un ‘elemento’ al que nos iniciamos”<sup>290</sup>. De esta manera, los desplazamientos que experimentamos en las relaciones entre los sonidos y sentidos se reconfiguran: aquello que destacábamos como figura (podríamos decir, como música tonal agradable) pasa a ser parte del vasto fondo de lo audible y atendemos, quizás por primera vez, a la proliferación de *otros sonidos* no domesticados por el oído occidental como músicas posibles y a *otros sentidos* que sonidos familiares o extraños podrían tener. Ello no consiste en un mero cambio en el “foco de atención” del espectador, sino que, más bien, son transformaciones en el tejido de la matriz simbólica pre-predicativa que lo sensible mismo solicita y motiva desde su hondura invisible.

Finalmente, no podemos dejar pasar que, en el pasaje anteriormente citado, Merleau-Ponty hace referencia directa al atonalismo musical. La importancia de la música atonal para la filosofía merleau-pontiana reside precisamente en el aspecto transformativo de las relaciones entre audible e inaudible que esta explicita. El dodecafonismo schönbergiano democratiza nuevas relaciones horizontales entre las notas y las libera del imperio de la tónica, instaurando una nueva generalidad inaudible que modifica parcialmente el hegemónico sistema de equivalencias de lo musical: la jerarquía tonal. El atonalismo acoge nuevas sonoridades como expresiones de lo profundo del mundo, que es compartido, histórico y no limita lo oído a la matriz de la tonalidad occidental de doce tonos. Nos coloca, más bien, en una situación musical que carece de centro tonal y que revoluciona las relaciones entre las notas evadiendo la consonancia a la que habíamos sido habituados. Merleau-Ponty indica que, gracias a esta reconfiguración el sistema de equivalencias que el atonalismo instituye, a través de una nueva escucha podemos volver a lo que está “detrás” de nosotros, el

---

<sup>290</sup> Carbone, M., *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas*, op. cit., p. 21.

silencio del Ser de indivisión<sup>291</sup>. Asimismo, Merleau-Ponty menciona en otro pasaje que la tematización paradigmática de la reversibilidad extendida de la carne es la música atonal<sup>292</sup>, dado que esta hace un “holocausto de sonidos”, tal como la pintura y la poesía lo hacen con objetos propios de sus artes<sup>293</sup>. Estas músicas instauran nuevos niveles o generalidades que admiten nuevas sonoridades y que, a su vez, solicitan una escucha renovada que no se encuentra en un campo ideal que sobrevuela los sonidos, una intuición que oye como quien comprende un discurso, sino como el *logos de la aisthesis*, matriz que opera subterráneamente por debajo de los sonidos a los que la tradición musical académica occidental nos ha habituado. La música atonal instaura una desviación en la norma respecto de la cual las escuchas presentes y posteriores serán reinscritas. Además, nos propone una reorganización del mundo desde una lógica propia que proviene de lo profundo y que nos llama a sumergirnos en él desde la escucha, al retrotraernos a una escucha originaria y desprejuiciada<sup>294</sup>.

Resumamos, entonces, nuestro abordaje de la reversibilidad entre sensible e idea desde la escucha, en vistas a aproximarnos, en el siguiente acápite, a la filosofía del Ser. La red de relaciones expresivas que se tejen entre los cuerpos y los sonidos forman La Audibilidad. Sin embargo, lo audible tiene una textura inaudible, que comprende los comportamientos y expresiones de la escucha y de la música dados en el pasado. Ellos invaden nuestros cuerpos presentes de forma pre-predicativa y anónima, pues son sentidos instituidos históricamente e “in-corporados” en nuestra escucha. El tejido entre lo audible y sus dimensiones de sentido, lo inaudible, forma el nosotros-carne, o la Audibilidad, y el movimiento entre ambos es una continua retroalimentación. Lo inaudible revierte en lo sensible y reorganiza el tejido de lo sensible de forma diacrítica, otorgando coherencia a lo sensible pero a partir de relaciones de diferenciación. Asimismo, la relación expresiva entre ambos implica un movimiento reversible por el que la idea es expresión de lo sensible y, al mismo tiempo, se expresa a través de él

---

<sup>291</sup> Abordaremos el tema del Ser en el siguiente acápite.

<sup>292</sup> Merleau-Ponty, M., citado en: Dousson, L., “L’ambiguïté sans système. La musique dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty”, en: Jdey, A. y E. Alloa (dir.), *Du sensible à l’œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty, op. cit.*, p. 219.

<sup>293</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 105.

<sup>294</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 268.



de manera velada. Ello reafirma la imposibilidad de aprehender la idea como una positividad, pero, por su carácter negativo, admite la posibilidad de “comprenderla” de forma pre-predicativa. Propiamente, cuando esta se traspone como nivel de la experiencia, por ejemplo, en el caso de una obra de arte lograda, instaura una transformación en nuestra “orientación” y reorganiza el sistema de equivalencias que motivará nuevas maneras de habitar el mundo.

## 7. El Ser bruto como fuente y reencuentro con el silencio

El misterio de las cosas, ¿dónde está?  
Si apareciese, al menos, para mostrarnos que es misterio.  
¿Qué sabe de esto el río?, ¿qué sabe el árbol?  
Y yo, que no soy más que ellos, ¿qué sé yo?  
Siempre que veo las cosas y pienso en lo que los hombres piensan de ellas,  
río con el fresco sonido del río sobre la piedra.

El único sentido de las cosas es no tener sentido oculto,  
es más raro que todas las rarezas  
y que los sueños de todos los poetas  
y que los pensamientos de todos los filósofos,  
que las cosas sean realmente lo que parecen ser  
y que no haya nada que comprender.

Sí, eso es lo único que aprendieron solos mis sentidos:  
las cosas no tienen significación, tienen existencia.  
Las cosas son el único sentido oculto de las cosas.

Poesía I. Los poemas de Alberto Caeiro 1, XXXIX<sup>295</sup>.

La interrogación por el misterio de las cosas es el corazón de toda ontología. Fernando Pessoa aborda este misterio desde la poesía. El poeta nos convoca a resituar el misterio en la experiencia misma, en aquello que se encuentra más acá de los grandes pensamientos y que descubren “solo mis sentidos”. Sugiere que el enigma no está en el orden de la significación, de la esencia o de la razón *detrás* de las cosas, como sostendría el intelectualismo o racionalismo. En contraste con una aproximación objetiva, las cosas no están dadas para ser pensadas y desentrañadas para dar con su sentido oculto. Por el contrario, son mis manos, mis oídos, mis ojos, mis movimientos, los que las retoman según cómo estas se me ofrecen. Es en este encuentro donde su sentido naciente emerge desde lo sensible.

---

<sup>295</sup> Pessoa, F., *Poesía I. Los poemas de Alberto Caeiro 1*, Madrid: Visor, 1984, pp. 131-132.

Pessoa nos invita a retornar al mundo percibido, pues allí es donde las cosas tienen una existencia misteriosa para nosotros. Sin embargo, con la expresión “las cosas” no refiere a una consideración de las cosas en tanto objetividades empíricas; las dicotomías del intelectualismo y el empirismo –criticadas por Merleau-Ponty a lo largo de su trabajo filosófico– no se corresponden con el poema de Pessoa. Consideramos, más bien, que el poeta hace un llamado a “volver a *las cosas mismas*”, lo que nos remite a la motivación fenomenológica de retornar a la experiencia originaria por medio de la cual los fenómenos se *manifiestan*.

La aproximación poética de Pessoa al misterio de *que las cosas sean* contrasta con la manera en la que diversas filosofías de la tradición han afrontado este enigma. La ontología ha buscado explicar el “ser de las cosas” o desentrañar *por qué hay lo que hay* en múltiples formulaciones a lo largo de la historia. Mientras algunos filósofos han propuesto ontologías de forma explícita, otros han edificado sistemas filosóficos asumiendo presupuestos ontológicos heredados. La tradición filosófica, denunciaba Heidegger, ha cargado con la confusión ontológica entre el Ser y los entes, colocando al Ser en extremos antinómicos, ya sea de la trascendencia o de la inmanencia<sup>296</sup>. Asimismo, destaca Dastur, se construyó un culto alrededor de la figura del Ser de presencia, que reestablecía la relación objetiva con un *en-sí*, mientras que la ausencia fue abordada como afección o *para-sí*, que escondía un subjetivismo desenfrenado<sup>297</sup>. Estas elaboraciones conservaron la antinomia entre el empirismo y el intelectualismo y las dos alternativas que nos ofrecen: o bien optamos por la negación de nuestro contacto con el Ser o bien, por la identificación total con él. En palabras de Merleau-Ponty: “Or, distance infinie ou proximité absolue, négation ou identification, notre rapport à l'Être est ignoré de la même façon dans les deux

---

<sup>296</sup> Cf. Heidegger, M., *Ser y tiempo*, Jorge Eduardo Rivera (trad.), edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, § 6, pp. 35-36. Disponible en: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl). Confrontado con la versión original: Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tubinga: Max Niemeyer Verlag, 1979, pp. 25-26.

<sup>297</sup> Dastur, F., “World, Flesh, Vision”, en: Evans, F. y L. Lawlord (eds.), *Chiasms: Merleau-Ponty Notion of Flesh*, Albania: State University of New York Press, 2000, p. 33.

cas”<sup>298</sup>. Contra dicha antinomia, la novedad que la filosofía merleau-pontiana trae consigo es la reconsideración del Ser bajo la figura de la carne<sup>299</sup>.

El “problema” del Ser es abordado por Merleau-Ponty como *misterio* o *enigma* central de su filosofía tardía. Inspirado por Gabriel Marcel<sup>300</sup>, el filósofo apuntaba que “[...] el mundo y la razón no constituyen un problema; digamos, si se quiere, que son misteriosos, pero este misterio los define; en modo alguno cabría disipar este misterio con alguna ‘solución’, está más acá de las soluciones”<sup>301</sup>. Un problema solicita una “resolución” –sea esta en el orden del intelecto (intelectualismo) o a partir de la identificación de sus causas empíricas (fiscalismo)–; en contraste, lo que caracteriza al misterio es que este no precisa solución, sino que requiere de un compromiso. La filosofía merleau-pontiana nos llama a habitar el misterio y participar en él, pues, por un lado, pretender explicar un Ser de presencia nos dejaría un mundo sin misterio y, por otro, un Ser de ausencia anularía toda participación al misterio y lo desvanecería. La pregunta

---

<sup>298</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 167. Merleau-Ponty vuelve a la crítica del dualismo entre intelectualismo y empirismo que acompaña toda su obra. Esta antinomia no nos ofrece más alternativas: “La philosophie est rabattue sur le plan unique de l'idéalité ou sur celui de l'existence. Des deux côtés on veut que quelque chose – adéquation interne de l'idée ou identité à soi de la chose –, vienne obturer le regard, et l'on exclut ou l'on subordonne la pensée des lointains, la pensée d'horizon [...] Que tout être se présente dans une distance qui n'est pas un empêchement pour le savoir, qui en est au contraire la garantie, c'est ce qu'on n'examine pas” (*ibid.*). Como hemos señalado anteriormente, estas perspectivas pasan de largo el examen del Ser y no consideran la distancia o negatividad que lo caracteriza precisamente como un Ser que se encuentra *más acá* de los polos de esta antinomia, *entre* presencia y ausencia, (*ibid.*).

<sup>299</sup> Para Merleau-Ponty, la filosofía no consiste en un cambio de mundo, un mundo más allá o más acá de las cosas, sino en interrogar nuestro vínculo silencioso con ellas (nuevamente: “la verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo” (Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 20)). Mas los esfuerzos del filósofo, nos dice Smith, se ven dificultados por el peso de la tradición filosófica en la que ha prevalecido una noción del Ser de presencia y de la verdad como adecuación o coincidencia (Smith, M., “Merleau-Ponty's Aesthetics”, en: Johnson, G.A. (ed.), *Merleau-Ponty Aesthetic Reader*, Northwestern University Press, 1993, p. 192). El ideal de verdad como identidad (A=A) reduce “[...] el modelo epistemológico a un silencio coincidente, mente presionada contra objeto” (*ibid.*). La filosofía reflexiva, por ejemplo, pretende erradicar el misterio para coincidir con el fondo irreflejo de la experiencia por medio del pensamiento y traducir el encuentro mudo con las cosas desde la palabra hablada, disponible, sedimentada. Para atender a la negatividad inherente a toda relación, es preciso volver a la fe perceptiva, pues “[...] le monde perçu est en deçà ou au-delà de l'antinomie” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 40).

<sup>300</sup> Gabriel Marcel fue un dramaturgo y filósofo francés considerado parte de la tradición existencialista. Este hace una distinción entre el problema y el misterio que Merleau-Ponty retoma en la introducción de su *Fenomenología*. Señala Marcel: “El problema es algo que se encuentra, que obstaculiza el camino. Se halla enteramente ante mí. En cambio, el misterio es algo en lo que me hallo comprometido, a cuya esencia pertenece, por consiguiente, el no estar enteramente ante mí. Es como si en esta zona la distinción entre en mí y ante mí perdiera su significación” (Marcel, G., *Diario metafísico (1928-1933)*, Félix del Hoyo (trad.), Madrid: Guadarrama, 1969, p. 124).

<sup>301</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 20.

que se exige a continuación es la siguiente: ¿cómo aproximarnos al Ser sin traicionar su misterio?

El Ser es principio ontológico, abarca la totalidad de lo que hay y es condición de posibilidad de lo dado. Merleau-Ponty nos dice que el Ser es lo que funda el acontecimiento "[...] par lequel il y a quelque chose. Quelque chose plutôt que rien et ceci plutôt qu'autre chose". No obstante, el aspecto novedoso de la ontología merleau-pontiana es que el Ser restaura la relación íntima entre lo sensible y el sentido, desplegándose como ontogénesis del sentido<sup>302</sup>. El Ser es inseparable de la experiencia silenciosa, pre-reflexiva, general y anónima, pues es el mundo percibido: "L'Être brut ou sauvage (= monde perçu)"<sup>303</sup>. Por los motivos anteriores, el francés lo denomina "bruto", "salvaje" o "silencioso" y pone sus esfuerzos en rehabilitar el mundo percibido como lugar originario del sentido.

Así, retomando el poema de Pessoa, observamos que, instalado en el mundo percibido, clama el poeta: "si [el misterio de las cosas] apareciese, al menos, para mostrarnos que es misterio [...]". En este verso, Pessoa invoca a que el misterio se haga manifiesto, pero el conjunto del poema parece "replicar" a esta invocación al apuntar que dicho misterio *ya está ahí*, en el aparecer propio de las cosas. Se descarta la posibilidad de que haya un sentido oculto, una esencia velada *detrás* de las cosas, el río, del árbol, la piedra, y se descubre, más bien, un sentido naciente que se da en el encuentro vivo con ellas. *No hay más que* río, árbol y piedra, expresándose en el encuentro perceptivo. Diremos entonces que nuestra experiencia originaria de percepción es contacto con el Ser en tanto que funda el vínculo expresivo entre sensible y sentido. En consecuencia, las nociones de fenómeno y su pregnancia representarán para el francés una "[...] prise de contact avec l'être comme il y a pur"<sup>304</sup>.

Pues bien, dado que la carne es la figura o elemento del Ser, nuestra experiencia encarnada nos permite experimentar el Ser bruto como movimiento en nuestras diversas prácticas expresivas. En todas estas praxis –y en la percepción en

---

<sup>302</sup> Propiamente, señala Barbaras que "[...] la ontología de Merleau-Ponty es, en su totalidad, un intento de acceder a una idea del Ser que nos permitirá restaurar una articulación originaria de lo sensible y del sentido" (Barbaras, R., *The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty's Ontology*, *op. cit.*, p. xxxiv).

<sup>303</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 221.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 256.

especial, pues las funda y nutre—, los dos aspectos o momentos constitutivos del movimiento de la carne (y del Ser) conviven: presencia y ausencia, reverso y anverso son condición de posibilidad de la manifestación. De aquí que Merleau-Ponty se plantee la siguiente pregunta retórica sobre la visión como develamiento de la dinámica expresiva del Ser: “D'où vient que, les enveloppant, mon regard ne les cache pas, et, enfin, que, les voilant, il les dévoile?”<sup>305</sup>. La interrogante del francés sugiere que mi visión envuelve a las cosas y, si bien no las descubre desnudas, es justamente esa incompletitud la distancia de la trascendencia que se admite como inherente a su condición de manifestación. Landes recoge la anterior cita y afirma que “el mundo percibido nos provee el modelo del Ser mismo, como la estructura metaestable que solo existe siempre y cuando haya cuerpos que son tanto videntes como visibles, y que, sin embargo, desborda toda visión con una ‘riqueza insuperable’ que se expone en cada mirada real”<sup>306</sup>. En adición, Jacques Taminiaux hace hincapié en que el Ser se manifiesta en un juego de presencia y ausencia en las relaciones quiasmáticas por las cuales se expresa<sup>307</sup>. Barbaras, por su parte, señala que comprender esta dinámica de expresión nos obliga a resituar la trascendencia como inherente al Ser, pues “[...] la trascendencia no es una negación sino una condición de manifestación. En otras palabras, la trascendencia o la distancia ontológica es la forma de la presencia sensible: aparecer significa aparecer a distancia”<sup>308</sup>. Apoyados en las anteriores afirmaciones, podemos decir que la consideración del Ser merleau-pontiano reintegra la trascendencia como propia de la fenomenalidad de los fenómenos (es decir, admite el hecho de que la manifestación de “las cosas” implique siempre un descentramiento por el que estas no están dadas ni pueden darse por completo<sup>309</sup>).

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>306</sup> Landes, D.A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>307</sup> Taminiaux, J., “The Thinker and the Painter”, en: *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*, Johnson, G.A. (ed.), Evanston: Northwestern University Press, 1994, p. 285, traducción propia.

<sup>308</sup> *Ibid.* Traducción propia.

<sup>309</sup> Al respecto, dice Barbaras: “Transcendence does not qualify a relation to the subject but, indeed, the way of being of the perceived thing. Consequently, we should say that it is because the perceived thing is intrinsically distant—that is, exists as transcendence—that it makes possible a relation with a perceiving subject: this relation and, thus, the terms of the subject/object relation, arise from transcendence as the perceived world’s way of existing. In other words, it is a ‘pure transcendence, without an ontic mask’ (VI 283/229), namely, a transcendence that does not refer to a transcendent thing. It is no longer the synonym of spatial exteriority but the very element

Lo señalado anteriormente es una “paradoja de expresión” que la filosofía merleau-pontiana trae consigo. Dicha “paradoja” nos motiva a convenir con Pessoa en que “las cosas mismas” conservan el misterio, y que este “se devela” en nuestra participación silenciosa con ellas. Desde una lectura merleau-pontiana, podemos decir que esto se da de la siguiente manera: en el encuentro perceptivo, “las cosas”, sin serme dadas por completo, me solicitan retomarlas y expresarlas como continuación de su sentido naciente; al ser fenómenos por los que el Ser se expresa, ellas continúan la forma de despliegue del Ser (aquella que, recordemos, es también definitoria de la carne, la reversibilidad). Por consiguiente, el misterio no está oculto *tras* las cosas o *sobre ellas*, sino que es el misterio propio *de* que las cosas mismas sean y que se nos presenten conservando su trascendencia.

Para clarificar dicha “paradoja de la expresión”, Landes se sirve de las nociones de inscripción y excripción en la filosofía de Jean-Luc Nancy<sup>310</sup>. Señalará que “toda inscripción escribe todo este contenido latente, todo lo que se hace presente como ausente, como el gesto inscriptor y los sistemas de significación que lo sustentan”<sup>311</sup>. Desde esta lectura, todo aquello que tiene lugar en la carne debe entenderse simultáneamente como una expresión que nace de lo sensible y se manifiesta a sí misma (se inscribe), pero que, en su acto de manifestación, remueve y expresa indirectamente sus fibras (excribe lo profundo). Esto implica que cada expresión será comprendida ya no desde un esquema intencional del cuerpo propio, sino como forma de instituir la relación con lo profundo en la que el cuerpo continúa del movimiento de expresión del Ser en sus praxis expresivas. De este modo, toda expresión que se *inscribe* en el tejido de lo sensible es también una *excripción* indirecta de lo profundo<sup>312</sup>, pues al inscribirse un sentido (hacerse presente como “lo que emerge”), esta inscripción trae a la superficie las expresiones profundas de sentido (“desde donde” emerge) las “presenta” como

---

of the perceived world, its own way of appearing: ‘we have to pass from the thing [...] as identity, to the thing [...] as difference, *i.e.* as transcendence, *i.e.* as always ‘behind,’ beyond, far-off’ (VI 249/195)” (Barbaras, R., “Perception and Movement: The End of the Metaphysical Approach”, en: Evans, F. y L. Lawlord (eds.), *Chiasms: Merleau-Ponty Notion of Flesh, op. cit.*, p. 82).

<sup>310</sup> No ahondaremos en estos conceptos en el marco de la filosofía de Nancy, pero consideramos que la lectura de Landes que hace uso de ellos resulta esclarecedora (*cf.* Landes, D.A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression, op. cit.*).

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>312</sup> Landes, D.A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression, op. cit.*, pp. 173 y 182.

ausencia relativa de lo dado. En suma, el Ser se muestra velado, pues se expresa en toda inscripción de sentido *tanto como* la exscripción de lo profundo, manteniéndose oculto como exceso o trascendencia de lo inscrito<sup>313</sup>. Engloba, por tanto, el despliegue de la expresión como “continuación” de su despliegue fenomenalizante e “impone” su dinámica reversible en todo lo que hay, tal como resume Landes: “es el discurso el que expone el silencio, lo visible el que expone lo invisible, la superficie el que expone la profundidad, y el espacio de cada gesto expresivo el que expone el propio Ser”<sup>314</sup>.

Ahora bien, el considerar el Ser como ontogénesis del sentido desde el silencio del mundo percibido llama a una urgente renovación de la empresa filosófica. Merleau-Ponty destaca que esta filosofía renovada deberá rehabilitar lo sensible, pues “[l]e sensible est précisément ce médium où il peut y avoir l'être sans qu'il ait à être posé ; l'apparence sensible du sensible, la persuasion silencieuse du sensible est le seul moyen pour l'Être de se manifester sans devenir positivité, sans cesser d'être ambigu et transcendant”<sup>315</sup>. De este modo, observamos que el sentido de develamiento que la ontología merleau-pontiana plantea como tarea de una filosofía que retorna a lo sensible se corresponde con la noción de misterio del encuentro perceptivo del poema de Pessoa. Esta manera de comprender el develamiento no pretende una resolución, sino, más bien, lograr una participación que preserve la profundidad de la vida (la generalidad de horizonte y la verticalidad de la historia)<sup>316</sup> y motive la continua creación como continuación de su despliegue fenomenalizante.

---

<sup>313</sup> Lo que se manifiesta se hunde en lo dado y lo retoma para inscribirse en el tejido visible, escribe también toda la red profunda de sentidos dados de la que se destaca, es decir, su reverso invisible. Dice Landes: “In the event of inscribing a meaning, an entire network of relations is excribed, including the language of the inscription, the projects and desires of the inscribing body, the world and situations that gave rise to the inscription, the deflections of the meaning by the bodies and lives of the inscription’s audience, and so on. Every inscription, then, excribes a massive network of relations [...]” (*ibid.*, p. 186, nota 9).

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 263-264.

<sup>316</sup> Este doble aspecto del movimiento único de la carne es lo que lo distingue como, dirá Merleau-Ponty, un “tourbillon spatialisant-temporalisant” (*ibid.*, p. 293) de Ser, cuyas dimensiones horizontal y vertical se organizan a modo de cruz (véase *supra*, acápite 4.2, p. 54). Recordemos que, por un lado, se encuentra el eje horizontal de la intercorporeidad, que hace el quiasmo entre el cuerpo-nosotros y el mundo. Esta horizontalidad hace que las expresiones de los cuerpos formen una infraestructura significativa compartida como horizonte de nuestro mundo común. Por otro lado, tenemos el eje vertical del despliegue temporalizante de la carne, que conforma el espesor de la carne a partir de expresiones pasadas que podrán ser retomadas. El movimiento de la carne se da como enrollamiento o bucle, donde esta vuelve sobre sí. Con ello, esta instaura

Sin embargo, nos detenemos aquí para enfrentarnos a las siguientes preguntas: ¿qué formas de creación logran serle fiel a la profundidad de la vida?, ¿qué prácticas nos permiten retornar a lo profundo y “develarlo” sin traicionar su misterio? Dado que “[...] la science et la réflexion laissent finalement intacte l'énigme du monde brut, nous sommes invités à l'interroger sans rien présupposer”<sup>317</sup>, nos dice Merleau-Ponty, y esta interrogación es dable en disciplinas que puedan “[...] retrouver à l'état sauvage les répondants de nos essences et de nos significations”<sup>318</sup>. Una de estas disciplinas especiales, señalará, es la filosofía; una filosofía, no obstante, que transforma el modelo metafísico tradicional de un Ser de presencia para descubrir una ontología “que ya estaba hecha ahí”, en el aparecer silencioso de lo sensible<sup>319</sup>. Por ello, nuestro filósofo se instala en el silencio de la percepción y, retomando la pregunta husserliana, afirma que “[c]e sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu'elle [la filosofía] veut conduire à l'expression”<sup>320</sup>. Justamente, la filosofía debe enfrentarse a la paradoja de la expresión, es decir, al hecho de que el Ser es movimiento y, precisamente por este motivo, no puede nunca ser “puesto” por completo: el Ser [...] n'est pas posé, parce qu'il n'a pas besoin de l'être, parce qu'il est silencieusement derrière toutes nos affirmations, négations, et même derrière toutes questions formulées”<sup>321</sup>. Dado que su movimiento comprende una relación subrepticia de presencia/ausencia, todo intento de plantearlo es eludido por su propia naturaleza. De allí que no se pueda expresar el contacto con él de forma directa y que, como dice el propio Merleau-Ponty, el esfuerzo del filósofo

---

el quiasmo entre presente y pasado, entre los cuerpos y sus expresiones. Ambos ejes forman “[...] cet Être qui est *entre* ma perspective et celle d'autrui, mon passé et mon présent” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 268). Entonces, *lo que hay*, todo aquello que se inscribe en esta matriz, se inscribe como un punto de cruce entre estos ejes como *Ineinander*. Este concepto apunta a una relación de explicitación entre uno y el otro, que comprende la articulación con diferenciación o la reversibilidad entre ambos términos. Así, por ejemplo, Merleau-Ponty nos habla del entrecruce del eje temporal vertical y el intersubjetivo horizontal como *Ineinander*: En el eje vertical, “[a]lors passé et présent sont *Ineinander*, chacun enveloppé-enveloppant, – et cela même est la chair” (*ibid.*, p. 315); en su eje horizontal, se despliega como *Urgemeinschaftung*, el estado originario de formación de la intercorporeidad/comunidad, la “*Urgemeinschaftung* de notre vie intentionnelle, l'*Ineinander* des autres en nous et de nous en eux” (*ibid.*, p. 231). Mansilla sostiene respecto de este entrelazo: “[...] la experiencia simbólica se realiza en un intercambio interhumano, una historia horizontal que se entrecruza y que, a su vez, recibe su sentido de una historia vertical y anónima, que es la génesis del significado del mundo” (Mansilla, K., “Expresión y contingencia en el pensamiento político de Maurice Merleau-Ponty”, *op. cit.*, p. 250).

<sup>317</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 205.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>319</sup> Cf. *ibid.*, p. 222.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 169.



sea, a primera vista, absurdo, pues “[i]l écrivait pour dire son contact avec l'Être ; il ne l'a pas dit, et ne saurait le dire, puisque c'est du silence. Alors, il recommence...”<sup>322</sup>. Esta dificultad no conduce, sin embargo, a un abandono de la empresa filosófica: la filosofía debe no debe “resolver” la paradoja de la expresión, sino más bien, develarla por participación, sin caer en la falsa antinomia de callar en coincidencia con el silencio o hablar, traicionándolo al traducirlo en palabra. Según Merleau-Ponty:

Le philosophe parle, mais c'est une faiblesse en lui, et une faiblesse inexplicable : il devrait se taire, coïncider en silence, et rejoindre dans l'Être une philosophie qui y est déjà faite. Tout se passe au contraire comme s'il voulait mettre en mots un certain silence en lui qu'il écoute<sup>323</sup>.

Pues bien, en contraste con la filosofía que insiste en *traducir* el silencio a la palabra, el filósofo merleauPontiano se instala en la percepción, se hunde en lo profundo sin pretender agotarlo y *se encuentra a la escucha* del silencio del Ser que late en la vida pre-predicativa. Si la filosofía está *ya dada* en nuestro contacto silencioso con las cosas y es “[...] comme [la] science de la pré-science, comme expression de ce qui est avant l'expression et qui la soutient par derrière”<sup>324</sup>, llama a incorporar la negatividad en el movimiento del Ser y participar con él en nuestra vida silenciosa. De este modo, no es que haya que olvidar las cosas en su silencio, ni apresar a este último en nuestras palabras<sup>325</sup>, sino que podemos salir de esta falsa antinomia con una filosofía que es la reconversión del silencio y de la palabra uno en la otra: “C'est l'expérience [...] muette encore qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens [...]”<sup>326</sup>. La filosofía no conserva

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>325</sup> *Ibid.*, pp. 227-228. Palabra y silencio se entrelazan en una relación dialéctica, en el sentido de que la palabra no anula el silencio, sino, más bien, ella se funda en él como una explicitación. Por ello, el silencio no requiere de ser “traducido” en palabra, pues entre el lenguaje como expresión de la experiencia y la experiencia del lenguaje hay una relación dialéctica: “[...] le langage réalise en brisant le silence ce que le silence voulait et n'obtenait pas. Le silence continue d'envelopper le langage : silence du langage absolu, du langage pensant” (*ibid.*, p. 165). Silencio y palabra son parte de un movimiento único de devenir del sentido salvaje, donde el lenguaje “[...] ne vit que du silence” (*ibid.*). El lenguaje no oculta al Ser porque no se pone como palabra que cubre el silencio, sino que es su testigo más valioso. Merleau-Ponty señala que “le langage n'est pas un masque sur l'Être, mais, si l'on sait le ressaisir avec toutes ses racines et toute sa frondaison, le plus valable témoin de l'Être” (*ibid.*, p. 165). Así también, en *La prosa*, nos dice que “[...] la palabra antes de que sea pronunciada, [se encuentra] sobre el fondo de silencio que la precede, que no cesa nunca de acompañarla y sin el cual no diría nada” (Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 81).

<sup>326</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 169 y Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 15). Esta es una cita de Husserl, E., *Meditaciones*, §16, p. 84.v

o destruye el silencio<sup>327</sup>; más bien, agrega Merleau-Ponty –cerrando así el capítulo “El quiasmo”–, que la filosofía debe comprenderse como la convivencia de dos propósitos. Por un lado, el de “restituer une puissance de signifier, une naissance du sens ou un sens sauvage, une expression de l'expérience par l'expérience qui éclaire notamment le domaine spécial du langage”<sup>328</sup>, que es el que propósito que destaca Husserl. Por otro, el sentido que señala Valéry, por el que “le langage est tout, puisqu'il n'est la voix de personne, qu'il est la voix même des choses, des ondes et des bois”<sup>329</sup>. Entre estas dos vías, concluye nuestro filósofo, “il n'y a pas renversement dialectique, nous n'avons pas à les rassembler dans une synthèse : elles sont deux aspects de la réversibilité qui est vérité ultime”<sup>330</sup>.

Mientras que la óptica husserliana apunta hacia una génesis del sentido y explora las formas de expresar la experiencia, la óptica valeriana –más cercana a la poética de Pessoa– nos señala que lo que hay es ya expresión silenciosa de un sentido profundo del Ser<sup>331</sup>. La visión fenomenológica del primero remarca la dimensión genética del lenguaje y la visión estética del segundo subraya el carácter pre-personal y silencioso de la expresión. Merleau-Ponty identifica las dos perspectivas anteriormente señaladas como reverso y anverso de una misma *praxis* interrogante que se instala en el mundo percibido como origen del despliegue expresivo del Ser.

La filosofía que reintegra lo negativo y presta su oído al silencio es una filosofía que, desde nuestra lectura, se encuentra *a la escucha* y encuentra ahí la estructura de reversibilidad como “verdad última”. El sistema de la escucha, como vimos en el apartado 5.4., nos hace experimentar la reversibilidad como rebote y resonancia del sonido que precisa de un “hueco” en el centro para hacerse posible. Su propia estructura deja de lado la coincidencia de la intuición

---

<sup>327</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 200.

<sup>328</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 201.

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> De este modo, la aparente encrucijada por la que todo intento de expresar el silencio conlleva su destrucción (y por tanto fracasa), será asumida como una empresa filosófica renovada que se instala en el silencio para expresarlo acorde a su demanda de expresión. Dicha demanda implica mantener la dimensión de apertura y trascendencia del Ser en la inmanencia de lo dado. Nuestro autor retomará, por un lado, la pregunta husserliana por la génesis del sentido y, por otro, la óptica cosmo-fánica de Valéry por la que el Ser se expresa en lo sensible.

para presentar, más bien, un tipo de movimiento distinto de ida y retorno o vuelta sobre sí, como el eco o la reverberación. Este movimiento es solo posible por un hiato o espaciamento que permite que se dé la vibración y que hace que el sonido se despliegue. Kaushik subraya las afinidades entre la dinámica de lo sonoro y la reversibilidad merleau-pontiana:

[...] las cosas realmente tienen una profundidad o un hueco al que el sonido resonante actual se refiere de manera oblicua. Esta referencia a los huecos de la cosa es una especie de re-eco de lo sonoro que continúa por un camino, reverberando hasta el fondo de lo figurativo y retrocediendo. Aquí lo sonoro transmite la estructura misma del trascender, correr por debajo del mismo y de lo otro, para seguir un circuito [...] que se da entre los dos y los uno<sup>332</sup>.

El autor señala que la profundidad que la escucha nos ofrece es especial porque el movimiento de lo sonoro incorpora la trascendencia en un circuito de rebote o bucle que nos “retrotrae” (nos hace “retroceder”), hasta el fondo profundo de la experiencia, su estructura misma. No es casual que Merleau-Ponty proponga justamente las nociones de auscultación o palpación como modelo de movimiento por el que el Ser resuena con y en nosotros<sup>333</sup>: un modelo de “[...] proximité par distance, de l'intuition comme auscultation ou palpation en épaisseur, d'une vue qui est une vue de soi, torsion de soi sur soi, et qui met en question la ‘coïncidence’”<sup>334</sup>.

Encontrarse a la escucha es, por un lado, “atender” al cantar silencioso del mundo y, por otro, emprender la tarea de expresar este silencio en diversas praxis expresivas. Explicitar nuestro contacto con el Ser silencioso siendo fiel a su propia manera de darse es la tarea que nos propone la filosofía merleau-pontiana, mas, como veremos a continuación, Merleau-Ponty nos sugiere que el arte se nos ofrece como otra vía ejemplar para llevar a cabo esta tarea.

### **7.1. La creación artística y el Ser**

Ante la interrogante de cómo expresar el misterio de las cosas sin traicionarlo, Pessoa propone que una buena forma de aproximarse a él es reír: “siempre que

---

<sup>332</sup> Kaushik, R., *Art and Institution Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*, Nueva York/Londres: Continuum, 2011, p. 130.

<sup>333</sup> La auscultación consiste en la exploración de los sonidos que se producen al interior de un organismo y que la palpación es la vibración involuntaria y repetida.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.168.

veo las cosas/ y pienso en lo que los hombres piensan de ellas, / río con el fresco sonido del río sobre la piedra”. El poeta nos invita a participar del espíritu lúdico de la creación literaria, de la rima y de los sonidos como una forma de develar el misterio por participación<sup>335</sup>. Esta actitud es afín a lo que propone Merleau-Ponty, quien, en contraste con la ciencia y la reflexión, identifica la filosofía y el arte como vías que, a su propio modo nos reconectan con el mundo percibido, nos permiten descubrir una ontología que ya estaba ahí y son un camino fértil para expresar la dinámica propia de la expresión siendo fiel a su carácter elusivo.

Pues bien, a lo largo de su obra filosófica, Merleau-Ponty retoma la obra de Proust, Mallarmé, Valéry, Cezánne, Van Gogh, Klee, entre otros, como paradigmas artísticos. Sin embargo, es en sus últimas obras, *Lo visible y lo invisible*, *El ojo y el espíritu* y *La prosa del mundo*, donde el francés explora las dimensiones más profundas del arte como expresión del contacto con el Ser<sup>336</sup>. Si bien Merleau-Ponty habla de la filosofía como arte supremo, afirma también que este último es una forma de entrar en contacto con el Ser en tanto que es creación:

La philosophie, précisément comme “Être parlant en nous”, expression de l'expérience muette par soi, est création. Création qui est en même temps réintégration de l'Être : [...] Ceci approfondit considérablement les vues de Souriau sur la philosophie comme art suprême [...]: car l'art et la philosophie ensemble sont justement, non pas fabrications arbitraires dans l'univers du “spirituel” (de la “culture”), mais contact avec l'Être justement en tant que créations. L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience<sup>337</sup>.

A partir de la anterior cita, observamos la relación íntima entre el Ser y la creación, pues crear implica hundirse en lo profundo, volver al silencio de nuestra vida perceptiva que se encuentra como *Lebenswelt* no tematizado y *prestarle voz* sin traicionar su silencio<sup>338</sup>. En este sentido, destacamos el carácter

---

<sup>335</sup> En una de sus entrevistas, Cage dice: “[...] hay dos cosas que no tienen que significar nada. Una es la música y la otra es la risa [...] \*ríe\*” (Cage, J. “Cage on Silence”, en: *Ecoute, op. cit.* [3'18’’]).

<sup>336</sup> Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 54.

<sup>337</sup> *Ibid.*, pp. 247-248.

<sup>338</sup> “Itération du *Lebenswelt*: nous faisons une philosophie du *Lebenswelt*, notre construction (dans le mode de la ‘logique’) nous fait retrouver ce monde du silence. Retrouver en quel sens ? Était-il déjà là ? Comment dire qu'il était là puisque personne ne le savait avant que le philosophe l'eût dit ? – Mais il est vrai qu'il était là : tout ce que nous disions et disons l'impliquait et l'implique. Il était là précisément comme *Lebenswelt* non thématisé. En un sens il est encore impliqué comme non thématisé par les énoncés mêmes qui le décrivent : car les énoncés comme tels vont être à leur tour sédimentés, ‘repris’ par le *Lebenswelt*, seront compris en lui plutôt qu'ils ne le

ontológico de la creación por el que esta es contacto indirecto con lo profundo que responde a la exigencia creativa del Ser: el Ser *nos* solicita crear para que podamos tener experiencia de él.

El caso del artista se presenta como paradigma de la operación de expresión al ser creador y continuador del despliegue fenomenalizante del Ser. En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty sostiene que el artista es parte *del* mundo y se dirige a él, pues, como todo cuerpo, es sensible y sintiente (su cuerpo está adherido a lo visible y sumergido en lo visible emerge su visión<sup>339</sup>). Mas lo que destaca al caso del artista –y, en este caso, al pintor– es que él se encuentra embebido por el mundo y los otros, mira a los árboles, pero estos también le miran y le hablan; “entre él [el pintor, hablando de Paul Klee] y lo visible los papeles inevitablemente se invierten”<sup>340</sup>, señala Merleau-Ponty. Es interesante señalar que Cage se refiere a una idea similar a partir de una anécdota de Rainer Maria Rilke, quien, al mirar un árbol, se preguntaba si es que uno era uno mismo o era el árbol<sup>341</sup>. Podemos notar que, en ambos casos, se revela una confusión fundamental por la que el artista *está* inmerso en las cosas y dispuesto a ellas, de manera que estas “le hablan” desde el silencio de la percepción y la mirada del artista las retoma y transforma en pintura.

¿De qué manera se da esta dinámica expresiva entre el mundo y el artista? Bobant lo expresa de la siguiente forma: el mundo solicita al artista hacerse pintura y se responde a sí mismo con la obra<sup>342</sup>, es decir, el artista encuentra lo

---

comprennent, – sont déjà compris en lui en tant qu'ils sous-entendent toute une *Selbstverständlichkeit*” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 222).

<sup>339</sup> Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 26. “El pintor ‘aporta su cuerpo’, dice Valéry, y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura” (*ibid.*, p. 15).

<sup>340</sup> Merleau-Ponty cita a André Marchand, quien, a su vez, sigue a Klee: “En un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien miraba el bosque. Ciertos días he sentido que eran los árboles los que me miraban, que me hablaban [...] Yo estaba allí, escuchando [...] Quizá pinto para surgir” (Marchand, A., citado en: Charbonnier, G., *Le monologue du peintre*, París, 1959, pp. 143-145, nota, en: Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 25). El francés continúa: “Lo que se llama ‘inspiración’ debería ser tomado al pie de la letra: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quien ve y quien es visto, quien pinta y quien es pintado” (*ibid.*).

<sup>341</sup> Cage dice: “[...] tal como Rilke mirando a un árbol y preguntándose si uno es uno mismo o es el árbol [...] Suzuki dijo que eso es lo que el Zen quería que hiciéramos, en lugar de utilizar el ego para separarse de la propia experiencia” (Cage, J., entrevistado por Richard Kostelanetz *et al.* en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 52).

<sup>342</sup> Bobant, C., “Séminaire Phénoménologie et Art”. Sesión 2 (19 de marzo de 2020), 6’, 38’ y 47’. Disponible en: <https://bit.ly/39UmpqB>). Según Bobant, el poder de la pintura radica en “hacer visible lo invisible”. En especial, la pintura moderna, aquella sobre la cual el propio Merleau-Ponty

expresado en el espectáculo de mundo y continúa la manifestación del mundo al transformarlo en pintura<sup>343</sup>. Mas esta demanda proviene del Ser, quien exige al artista como sintiente devolverle al mundo su poder expresivo por medio de su obra. Por ello, cabe destacar que el pintor no pinta un cuadro solo, como si fuese autor absoluto de aquella mirada sobre el mundo; más bien, dado que su mirada es carne, es también historicidad que emerge “[...] en el contacto entre el pintor y el mundo, en lo profundo de su percepción de pintor y como una exigencia brotada de ella”<sup>344</sup>. Así, la *praxis* artística ya no es una operación centrada en el pintor, que va de la presupuesta interioridad subjetiva del sujeto creador a la exterioridad del objeto percibido y representado en la obra. Bobant identifica, más bien, una estructura cosmofánica en la ontología de la expresión del francés, por la que el arte se destaca como expresión privilegiada para continuar el movimiento de expresión del mundo, es decir, su despliegue fenomenalizante (con su profundidad histórica y compartida)<sup>345</sup>. En consecuencia, no es el artista quien *decide* revelar al Ser, sino el Ser quien se revela *a través* del artista.

Identificamos, retomando lo señalado en el apartado anterior, una exigencia de creación de carácter ontológico que el artista retoma y hace suya y que va de la mano con las siguientes palabras del francés: “Le monde perceptif ‘amorphe’ dont je parlais à propos de la peinture [...] ne contient aucun mode d’expression et [...] pourtant les appelle et les exige tous et re-suscite avec chaque peintre un nouvel effort d’expression [...]”<sup>346</sup>. El Ser, por tanto, es lo que (se) expresa a través de lo expresado tanto como lo expresado mismo y esta es la “paradoja de la expresión” que le es propia. El Ser “empuja” la expresión, pero la sobrepasa y lo expresado retrocede ante lo que se expresa, es decir, las múltiples formas de fenomenalización en que el Ser se expresa son cortes en su despliegue. En

---

reflexiona, transforma las cosas que son vistas en las cosas que no son vistas pero que hacen ver, es decir, resalta todo aquello que es exigido por la cosa (visible) pero que no es cosa. Ella introduce un nuevo nivel de fondo por medio de nuevos medios de expresión que logran tematizar aquello que era organizador de todo el paradigma de representación pero que permanecía oculto para poder mostrar (*ibid.*, 47’).

<sup>343</sup> *Ibid.* Merleau-Ponty identifica este esfuerzo en el caso de la pintura moderna, el cual ha consistido “[...] en multiplicar los sistemas de equivalencias, romper su adherencia a la envoltura de las cosas, lo que puede exigir que se creen nuevos materiales o nuevos medios de expresión, pero alguna vez se hace por nuevo examen y nuevo empleo de los que ya existían” (Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 54).

<sup>344</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 99.

<sup>345</sup> “L’artiste sera c’est que le monde s’est fait pour prolonger son œuvre phenoménalisante” (Bobant, C., *op. cit.*, 28’31”).

<sup>346</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 221.

suma, es *lo que se expresa*, es decir, el fenómeno que se inscribe, pero, a su vez, es lo profundo que se escribe, como decía Landes. Esta dinámica en su totalidad es la *expresión*, el Ser como fuerza fenomenalizante que *hace que haya todo lo que hay*. Por ello, no debemos entender el Ser como *algo* que es, sino, más bien:

[...como] expresión, manifestación, acto. No es lo que está detrás, el significado puro de las expresiones. Es 'lo que se expresa', lo que puede expresarse. Por esto, la Ontología de Merleau-Ponty se prolonga en filosofía del lenguaje y ésta, a su vez, en una reflexión múltiple y general sobre la praxis humana, sobre las diversas maneras en que el ser humano puede, expresándose a sí mismo, expresar al ser<sup>347</sup>.

Y siguiendo la lectura de Bobant, a través de la obra de arte el Ser busca preservar su trascendencia en lo sensible, es decir, hacer visible la profundidad invisible del mundo. Esto subraya el poder *fenomenalizante* del Ser, que, a través de la creación, logra expresarse de forma velada, pero, a su vez, es lo que *hace ver*<sup>348</sup>. Entonces, por un lado, emerge el artista y la obra de arte en un esfuerzo de expresión que configura sentido desde el fondo de la tradición; por otro, se reconoce un esfuerzo de expresión que transforma lo dado. Aquí retomamos el segundo estético de la idea y el momento de retorno de la dinámica expresiva, por la que el artista abre la posibilidad de inscribir una norma que transforme el sistema de equivalencias dado<sup>349</sup>. Esta *instauración* o *transposición* del artista deforma el sistema de equivalencias dado y hace existir a través de su obra nuevas posibilidades de significación:

El estilo es en cada pintor el sistema de equivalencias que él mismo se construye para esta tarea de manifestación, el indicio general y concreto de la "deformación coherente" mediante la cual el pintor concentra la significación todavía dispersa en su percepción, y la hace existir expresamente<sup>350</sup>.

Con el estilo que manifiesta en su obra, el artista instituye una desviación en el sistema de equivalencias; no obstante, esta desviación no es adrede ni una

---

<sup>347</sup> Ramírez, M.T., *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, México: FCE, 2013, p. 207.

<sup>348</sup> Bobant, C., *op. cit.*, 40'.

<sup>349</sup> El misterio del Ser se da como una constante explicitación que continúa el despliegue de mundo, pero que lo mantiene velado como fuerza de fenomenalización (o, podríamos decir, como *el hay* de lo dado). De este modo, quien vivencia a la obra de arte logrado se hunde en lo profundo y este retrotraerse o retorno hacia el Ser motiva una transfiguración de lo sensible y del despliegue del sentido de manera parcial al introducir una desviación en el sistema de equivalencias. Cf. Mansilla, K., "Expresión y contingencia en el pensamiento político de Maurice Merleau-Ponty", *op. cit.*, p. 259.

<sup>350</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 101.

elección caprichosa. sino una instauración de modos de ver a partir de una deformación coherente<sup>351</sup>: la articulación entre la estructura y la deformación configura la dinámica por la que la primera “[...] se descentra, se abre a una interrogación y se reorganiza según un nuevo sentido que, sin embargo, es el sentido de la misma estructura”<sup>352</sup>. En la operación de reconfiguración, el pintor instaura su estilo y hace hablar a las articulaciones del mundo sin entrar en contradicción. Así también, la deformación coherente, señala el francés en “El lenguaje indirecto”, se da como una reorganización del campo por la que “[...] el pintor reordena el mundo prosaico –y hace, por decirlo así, un holocausto de objetos, como la poesía hace arder el lenguaje ordinario”<sup>353</sup>.

Mas estos logros creativos no son exclusivos del pintor y del literato. Aunque escasos, Merleau-Ponty nos brinda algunos ejemplos de la labor del músico y describe, usando analogías musicales, de qué manera es posible expresar el contacto con el Ser. Para el filósofo, sin embargo, la pintura aparentemente goza de un privilegio respecto de la música para expresar este contacto, pues, nos dice, esta última “[...] está en demasía de este lado del mundo y de lo designable para figurar otra cosa que las depuraciones del Ser, su flujo y reflujo, su crecimiento, sus rupturas, sus torbellinos”<sup>354</sup>. En este fragmento, Merleau-Ponty parece señalar que la proximidad de la música al Ser y su afinidad con el silencio está más acá de lo designable. Sin embargo, en sus notas, el francés subraya que la intimidad con el silencio es el potencial expresivo de la música, pues, “la musique, qui, n’étant pas parole, dit tout”<sup>355</sup>. Ella nos permite exponer “[...] ses tâtonnements, ses hésitations, ses brusqueries, ses accentuations, ses

---

<sup>351</sup> Ralón de Walton, G., “Symbolic Matrices and the Institution of Meaning”, en: *Chiasmi*, IX (2007), pp. 113-127. Pues bien, en *El ojo y el espíritu* Merleau-Ponty toma el caso de la pintura y la institución de la perspectiva como forma cultural de interpretar lo que vemos. Por ello, señalaba el francés que la técnica renacentista de la perspectiva impulsó a los pintores a producir experiencias de profundidad que presentaban al Ser (Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 37): “Donc tout tableau, toute action, toute entreprise humaine est une cristallisation du temps, un chiffre de la transcendance – Si du moins on les comprend comme un certain écart de l’être et du néant, une certaine proportion de blanc et de noir, un certain prélèvement sur l’Être d’indivision, une certaine manière de moduler le temps et l’espace” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 258).

<sup>352</sup> Waldenfels, B., *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt del Meno: Suhrkamp, 1990, p. 178, citado en: Ralón, G., “La racionalidad”, en: *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*, Actas del VII Congreso Nacional de Filosofía, Giusti, M. (ed.), Lima: Fondo Editorial PUCP, 2000, p. 296.

<sup>353</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 105.

<sup>354</sup> Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 12.

<sup>355</sup> Merleau-Ponty, M., *Notes des cours au Collège de France: 1958-1959 et 1960-1961*, Paris: Galimard, 1966, p. 62. En adelante, este texto será referido como *Notes des cours CF*.



brouillons, ses reprises, ses retours en arrière que les autres arts tiennent soigneusement cachés”<sup>356</sup>. Consideramos, en suma, que esta cercanía entre el Ser silencioso y la música, lejos de ser una desventaja, nos motiva a reivindicar el potencial expresivo de este arte.

Si el francés apuesta por una renovación de la filosofía que logre interrogar radicalmente el silencio y subraya que el arte tiene una voz fecunda para expresar este movimiento y reinstaurar el contacto con lo profundo, debemos preguntarnos si no es *también* el arte del sonido, la música, una vía que, a su propio modo, nos permite prestar oído al silencio profundo del Ser. Consideramos, por ello, *4’33”*, como pieza musical radical nos ofrece una experiencia de la música que debemos explorar desde una perspectiva merleauPontiana, para atender a cómo en ella experimentamos las reversibilidades.

Para finalizar nuestra exposición de la filosofía merleauPontiana y su correspondiente análisis en el campo de la Audibilidad, anunciaremos los diversos tipos de escucha y los tipos de silencio que cada una de ellas descubre. Estas distinciones han sido sugeridas a lo largo del trabajo, mas, para la lectura de *4’33”* que realizaremos en el siguiente capítulo, debemos destacarlas y nombrarlas para mayor claridad. Las diversas escuchas serán señaladas con caracteres griegos y los silencios que cada una de estas nos ofrece serán identificados con números romanos. Tendremos, por tanto, ( $\alpha$ ) la escucha cotidiana y el silencio-empírico (I), ( $\beta$ ) la escucha fenomenológica y el silencio-sonoro (II)<sup>357</sup>, ( $\gamma$ ) la escucha que se da como inscripción en lo Audibilidad, sus reversibilidades estesiológicas y el silencio-carne (III)<sup>358</sup>, ( $\delta$ ) la “escucha” del tejido inaudible de la Audibilidad y el silencio-inaudible (IV)<sup>359</sup>, y, finalmente, ( $\epsilon$ ) la “escucha profunda” como contacto con el Ser silencioso (V) que nos devuelve al silencio del mundo percibido y nos permite renovar nuestras formas de habitar el mundo audible<sup>360</sup>. Volveremos sobre estas distinciones en el siguiente capítulo y las desarrollaremos detenidamente en nuestra lectura de *4’33”*.

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>357</sup> Véase *supra*, acápite 4.3.

<sup>358</sup> Véase *supra*, acápite 5.3.

<sup>359</sup> Véase *supra*, acápite 5.4 y 6.1.

<sup>360</sup> Véase *supra*, acápite 7 y 7.1.

## CAPÍTULO TERCERO

### UNA ESCUCHA MERLEAUPONTIANA DE 4'33”:

#### UN DIÁLOGO RESONANTE EN SILENCIO

¿Qué nos ofrece 4'33”? ¿Por qué esta pieza es tan especial en la historia de la música? En el presente capítulo, analizaremos la propuesta de Cage en 4'33” para examinar por qué esta obra es elocuente respecto de la ontología merleau-pontiana de la expresión y cómo, a su vez, esta última se expresa en la primera. La reversibilidad merleau-pontiana desarrollada en el capítulo segundo será la clave de lectura que nos permitirá interrogar las distintas relaciones perceptivas que se tejen en la pieza y cómo estas hacen experimentable distintos tipos de silencio que, en última instancia, nos devuelven al silencio del Ser. Ninguna de estas relaciones debe comprenderse, sin embargo, como una capa o plano de análisis lineal e independiente de las otras, sino más bien, como un movimiento reversible de expresión cuyo despliegue en bucle o espiral nos reconduce hacia lo profundo<sup>361</sup>.

Llevaremos a cabo nuestra interpretación desarrollando los siguientes pasos: en primer lugar, describiremos las consideraciones tradicionales sobre el silencio, que corresponden a la escucha cotidiana de ( $\alpha$ ) y que descubren un (I) silencio-empírico, un silencio que se opone al sonido. En segundo lugar, realizaremos una descripción fenomenológica de la organización del campo perceptivo de la

---

<sup>361</sup> Recordemos que el tipo de relación que la filosofía merleau-pontiana propone es la del bucle o entrelazo, pues “Le rapport entre des circularités (mon corps - le sensible) n'offre pas les difficultés qu'offre le rapport entre des ‘couches’ ou ordres linéaires” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 316).

escucha que descubre el (II) silencio-sonoro. Al experimentar la pieza desde una “escucha fenomenológica” ( $\beta$ ), tomamos en cuenta el proceso de “puesta en forma” de lo sensible que se da en la escucha, mostrándose más bien como un silencio que se encuentra en el horizonte de la escucha y que no se distingue del ruido. Este segundo silencio implica una escucha más amplia que el primero, pues da cuenta de que el aparente silencio de  $\alpha$  es en el murmullo de sonidos que mece nuestra existencia encarnada, que, a su vez, se sugiere como trasfondo existencial de la vida de los cuerpos inscritos en un mundo sonoro al que se orientan, percibiendo los sonidos y expresándolos al ponerlos en forma.

Al reinterpretar el silencio-sonoro de base como silencio de la percepción y siguiendo el desplazamiento que hace Merleau-Ponty hacia una *ontología* de la carne, comprendemos el silencio-sonoro en sentido más amplio. Un análisis de las reversibilidades en los sistemas de la escucha y escucha-vociferación que “4’33” enmarca nos presentará un silencio pre-predicativo y pre-yóico del que somos partícipes en la carne del mundo. Este (III) silencio-carne es la carne que se vive desde la escucha, lo que hemos llamado la Audibilidad ( $\gamma$ ). Ya instalados en la Audibilidad en general, llevaremos a cabo el examen de las relaciones entre audible e inaudible ( $\delta$ ), lo cual nos lleva a explorar en qué consiste lo inaudible del mundo audible, que llamaremos el (IV) silencio-inaudible. Este es el silencio de las ideas musicales, la trama de inaudibles dadas como expresiones pasadas que brindan las articulaciones a lo audible, las expresiones presentes. Dicho silencio se encuentra como horizonte de nuestra vida expresiva, pues es el retrotraerse, hundirse en lo profundo que nos permite destacar, explicitar y poner en forma expresiones nuevas. Si el silencio-empírico (I) se entiende en la actitud cotidiana como un nodo o mero *acontecer* en la trama de sonidos de la carne audible, el silencio-inaudible (IV), como horizonte de nuestras *praxis* expresivas, no es una entidad que puede ser captada, sino que conforma las dimensiones bajo las cuales lo audible es dable.

Hacia el final de nuestra exposición nos aproximaremos al movimiento reversible del Ser silencioso ( $\epsilon$ ). Aquí descubriremos un quinto tipo de silencio que es (V) el silencio-profundo o el Ser silencioso, es decir, la totalidad de la carne como movimiento expresivo que abarca tanto lo audible como las profundidades inaudibles. Siendo aquello que posibilita la totalidad de lo que hay, es transversal

a todo movimiento expresivo, desde donde se despliega lo sensible y el sentido en todas sus múltiples expresiones. Sin embargo, no podemos acceder directamente a él porque es lo profundo mismo, y dado que es misterio, no es posible verlo sin velo.

A continuación, desarrollaremos los distintos niveles reversibles de experiencia de 4'33" y los silencios que cada uno de ellos nos ofrece desde una escucha merleauPontiana y defenderemos el carácter idóneo de la pieza de Cage como invitación a participar en el movimiento expresivo del Ser en sus múltiples relaciones reversibles para responder a la siguiente pregunta guía: ¿cómo experimentamos el silencio de 4'33" y en qué medida nos hace participar de la reversibilidad de la expresión?

## 8. La escucha cotidiana

La manera cotidiana de prestar oído a 4'33" es la actitud natural. Esta aproximación se orienta a la música de forma objetiva, es decir, asume un objeto musical dado que percibimos a través de nuestros oídos. Esta orientación carga con modos habituales de escuchar el fenómeno musical y, a su vez, con preconcepciones de qué es lo que lo caracteriza propiamente como "musical" a partir de nuestra historia colectiva y personal.

Si bien elaborar una definición de lo que es la música es una tarea siempre abierta y no corresponde al interés fenomenológico, convenimos, siguiendo la popular definición de Edgard Varèse, compositor *avant-garde* francés (1883-1965), y que dicta que la música es "el arte de organizar los sonidos"<sup>362</sup> –en vistas, podríamos agregar, a generar una experiencia estética–. Dicha definición apunta al principio de organización y determinación de los elementos sonoros como fundamentos de lo que es una pieza musical. Sin embargo, dado que la música se inscribe como *praxis* artística espaciotemporal con un horizonte de pasado, las diversas formas de "organización" de los sonidos que tienen lugar en las variadas músicas no son arbitrarias, sino que están circunscritas a una comunidad de oyentes y a una historicidad. Las maneras de hacer música, de oír, organizar y producir sonoridades se gestan y transforman en una comunidad

---

<sup>362</sup> Varèse, E., citado en: Cage, J., *Silencio*, p. 83. Cf. Varèse, E., "The liberation of sound", en: Cox, C. y D. Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, op. cit., p. 5 y pp. 17-22.

de sentido y motivan las diversas formas de los oyentes de habitar y participar del mundo sonoro<sup>363</sup>. Ello nos permite comprender por qué los cuerpos oyentes convienen los unos con los otros en destacar ciertos patrones rítmicos de un mero barullo o en prestar atención al discurso sobre un fondo de cuchicheos. También nos permite comprender por qué gozamos al oír la melodía de la pieza musical y no oímos de la misma manera la lluvia de aplausos que le siguen<sup>364</sup>.

Precisamente, una de las transformaciones radicales en las maneras habituales de oír, de organizar y “producir” música fue dada a inicios del siglo XX en la tradición académica europea. Como vimos en el primer capítulo, la escuela de Viena y el sistema dodecafónico, el serialismo y el atonalismo fueron vanguardias musicales que reformularon la organización de los doce tonos que hasta entonces había imperado, en vistas de crear música acorde a la era postindustrial y de entre-guerras. A su vez, otros compositores, un poco más desligados de la tradición clásica y motivados por la experimentación, propusieron la exploración de nuevas tecnologías y la creación de nuevos medios para producir y oír música. Tal es el caso de los futuristas italianos (con la creación de instrumentos ruidosos o *intonarumori*), de Pierre Schaffer (con el uso de la cinta magnética y la creación de la música concreta en los estudios de

---

<sup>363</sup> Hay multiplicidad de músicas debido a las diversas tradiciones y las variadas formas compartidas de oír, organizar y producir sonoridades de una comunidad histórica de oyentes. Por ejemplo, los polirritmos percutivos de la música de Ghana son muy distintos a los cantos gregorianos del siglo X; así también las sonatas de Mozart del siglo XIX difieren de la música ceremonial de los gamelanes en la isla de Java o Bali. Para nuestros oídos habituados a ciertas formas de musicalidad, “otras” formas de organizar los sonidos serán consideradas interesantes, agradables, fastidiosas o incluso extrañas e *incomprensibles*, pues la música se encuentra sujeta a transformaciones históricas y sociales que ejercen una metamorfosis en las maneras de oír y considerar la experiencia estética. Véase los polirritmos percutivos de la música de Ghana (<https://youtu.be/yK42w0H8rSU>), los cantos gregorianos del siglo X ([https://youtu.be/r0jl8\\_oRm-A](https://youtu.be/r0jl8_oRm-A)), las sonatas de Mozart del siglo XVIII (<https://youtu.be/BfcXoB9y4rc>) y la música ceremonial de gamelanes (<https://youtu.be/abQY9W7fCl8>).

<sup>364</sup> Un ejemplo concreto de esta comunidad de sentido silenciosa que la vivencia de la música hace explícita podría ser cualquier concierto de *rock* donde los oyentes estamos envueltos por una atmósfera y sensibilidad en un acto de comunión. Puedo moverme al ritmo de la música o golpetear mis pies contra el suelo de la misma manera que lo hace el otro sin un acuerdo previo, puedo sincronizar con el otro mis movimientos, hacer *headbanging*, bailar con él o a su lado en una mutua coordinación que antecede cualquier comunicación expresa. No nos asustaremos con el sonar de una guitarra estridente y, nos encontramos, más bien, a la expectativa del solo de guitarra. Así, también comulgo con los demás al oír un *Allegro* en un anfiteatro. Al estar sumidos a la escucha de los conjuntos de cuerdas, nuestros cuerpos están relajados, mis movimientos y mi respiración son sutiles y son opacados por el cello. Sin acuerdo previo, nos mantenemos en silencio al finalizar un movimiento esperando el siguiente y aplaudimos juntos al finalizar la pieza.

radiodifusión francesa), y posteriormente, de Karlheinz Stockhausen (con los laboratorios de música electrónica en Colonia), entre otros.

Las innovaciones de este amplio y diverso grupo de compositores “vanguardistas” de inicios y mediados del siglo XX no solo se plasmaron en grandes producciones materiales (obras musicales, instrumentos y mecanismos técnicos de producción y reproducción musical) y culturales (conferencias, textos, propuestas teóricas), sino que *también* fueron incorporadas en nuestros modos de percibir, de vivir la experiencia estética y de “comprender” la música. Si bien esto no quiere decir que hoy en día exista la costumbre de disfrutar de una pieza atonal en la radio o que consideremos musical los ruidos del televisor que no sintoniza un canal, es verdad que nuestras formas de oír en la actitud cotidiana han sufrido una radical transformación. Y parte sustancial de esta transformación fue el aporte de las vanguardias con la progresiva apertura a nuevas formas de pensar, escuchar y producir musicalmente *otros sonidos o maneras de organizar la sonoridad* que habían sido relegadas como lo “no-musical”.

No obstante, la distinción entre lo que es considerado musical y lo “no-musical” persiste y todo evento audible que no forma parte del acontecer sonoro voluntario del músico o del intérprete que abarca todas las sonoridades no determinables, organizadas ni previstas, caen bajo el concepto negativo de “no-música”. En consecuencia, los paradigmas de lo “no-musical” por excelencia siguen siendo el ruido y su aparente opuesto, el silencio. Así, por un lado, se suele convenir en que el ruido consiste en sonidos caóticos, de alto volumen e indeterminados en su forma e intención<sup>365</sup>; y por otro, el silencio es comprendido como la ausencia de sonidos o la interrupción del habla. En ciertos casos este último ha sido incluido como principio de organización del discurso (pensemos, por ejemplo, en diversas poesías) o de la composición musical, en la que el silencio es una figura rítmica a la que le corresponde un símbolo específico en el pentagrama que indica una duración determinada (silencio de negra, corchea, blanca, etc.).

---

<sup>365</sup> “El ruido es precisamente aquello que escapa al control [...] nosotros no podemos, al menos en lo inmediato, dominarlo. Hay en él alguna cosa de salvaje, de indomable en el estruendo del trueno o en el estrépito de las olas, él es como la señal de una violencia [...] la sola defensa es taparse los oídos, como Ulises le ordena a sus marineros. El sonido, por el contrario, es lo sonoro domesticado y disponible producido a medida de un instrumento y él mismo medible y modulable” (Dufrenne, M. *L’œil et l’oreille*, op. cit., p. 85).

También se puede encontrar una indicación de silencio en una partitura bajo el término *Tacet*, lo cual marca al intérprete no intervenir durante un periodo relativamente prolongado de tiempo. En todo caso, el silencio juega un papel importante en la organización de una composición musical, pues es aquello que impide que esta sea meramente una sucesión de notas tenidas *ad infinitum*<sup>366</sup>, y a su vez, distingue y organiza los momentos en los que ciertos sonidos acontecen y otros se repliegan, establece dinámicas, tensiones y texturas en el despliegue de la pieza que le dan su carácter –y atractivo estético– propio. Ahora bien, ¿qué sucede cuando la partitura de la pieza indica en su totalidad un silencio? Este es el caso de *4'33"*, cuya partitura inicia con el señalamiento “For any instrument of combination of instruments” y cuya única notación para cada movimiento dicta: “*Tacet*”<sup>367</sup>.

Volvamos entonces a la perspectiva de quien, en la actitud natural, se “enfrenta” a *4'33"*: estamos ante una pieza “silenciosa”. Percibimos un silencio musical prolongado, de 4 minutos y 33 segundos de duración organizados en tres movimientos. El intérprete sentado frente al piano no presiona tecla alguna y, en consecuencia, no oímos ningún sonido que parezca tener intención musical voluntaria. Considerando los modos de escucha de un público habituado a música de cámara, no resulta sorprendente que *4'33"* haya resultado un escándalo musical al momento de su estreno, en Woodstock en 1952. Como señalamos en el acápite 1.3., los oyentes estaban irritados y, al caer en cuenta de que “nada sucedería en la pieza”, muchos se retiraron del auditorio, comentaba el propio Cage<sup>368</sup>. Esta reacción era la antesala a todas las críticas que *4'33"* recibiría y que, en su mayoría, considerarían el gesto de Cage como

---

<sup>366</sup> Diversas articulaciones instrumentales viven sobre la base del silencio (por ejemplo, el atacar la nota y silenciarla es un *staccato*; puntear las cuerdas o pellizcarlas con la punta de los dedos es un *pizzicato*; el *legato* implica evitar el silencio entre nota y nota). Asimismo, en cuestiones rítmicas y compositivas, el lugar del silencio en la composición genera efectos muy distintos (el poner un silencio de corchea y una corchea [contratiempo] despoja al sonido de su altura determinada y, por otro lado, poner una corchea y luego un silencio [apagar la nota] genera efectos completamente distintos).

<sup>367</sup> Véase el anexo 1, *infra* p. 195.

<sup>368</sup> “La gente empezó a susurrar entre sí y algunos empezaron a marcharse. No se rieron, estaban irritados y se dieron cuenta de que no iba a pasar nada, y no lo han olvidado 30 años después: siguen enfadados” (Cage, J., entrevistado por Michael John White, en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 65).

una pieza simplista, sarcástica o como burla a la tradición académica de música “seria”.

A partir de estas impresiones y anécdotas, notamos que una escucha en la actitud natural ( $\alpha$ ) experimenta “4’33” como un sostenido silencio-empírico (I), es decir, como lo opuesto del sonido (y de la música). Esta escucha cotidiana que hemos llamado ( $\alpha$ ) se orienta objetivamente al mundo y que nos presenta nociones opositivas y recíprocamente excluyentes: aquí el silencio es privación de sonido, el silencio-empírico (I). Ella carga con los prejuicios propios de la actitud natural por los que sonido y silencio se excluyen mutuamente, es decir, donde hay silencio se extingue el sonido y donde hay sonido se interrumpe un silencio.

No obstante, si examinamos la pieza agudizando nuestra escucha, descubrimos que esta es más compleja de lo que parece. Cage describe cómo históricamente el silencio ha sido considerado un elemento musical utilizado para diversos fines en la organización del sonido y destaca que, cuando estos fines no se encuentran presentes, este se descubre como sonidos del ambiente:

Antes, el silencio era el lapso de tiempo entre sonidos, útil para una serie de fines, entre ellos la disposición de buen gusto, donde al separar dos sonidos o dos grupos de sonidos sus diferencias o parentescos pueden recibir énfasis; o en la expresividad, donde los silencios de un discurso musical pueden proporcionar pausa o puntuación; o, de nuevo, en la arquitectura, donde la introducción o interrupción del silencio puede dar definición tanto a una estructura predeterminada como a una que evoluciona orgánicamente. Donde no están presentes ninguno de estos u otros objetivos, el silencio se convierte en otra cosa –no es en absoluto silencio, sino sonidos, los sonidos del ambiente<sup>369</sup>.

Ahora bien, al acoger la pieza desde la disposición corpórea que esta solicita (y que destaca Cage en el pasaje anterior), experimentamos una transformación de nuestra escucha. Si bien el pianista no presiona tecla alguna en el piano, escuchamos en la sala diversos ruidos del ambiente como tosidos, pisadas, movimientos de los cuerpos sobre las sillas, las gotas de lluvia golpeando el tejado, etc. El silencio empírico que parecía reinar en ella se revela, más bien, como una proliferación de ruidos o “sonidos del ambiente”. Esto parece conducirnos a una paradoja de la escucha, en la que el silencio, considerado

---

<sup>369</sup> Cage, J., “Composición como proceso” (1958), en: *Silencio*, p. 22.



tradicionalmente como la ausencia de sonidos, se descubre como la multiplicidad de sonidos indeterminados.

Con ello, el oyente atento se hará las mismas preguntas que Dufrenne propone de forma retórica: “¿Es el silencio más que la ausencia de ruido?, ¿es el ruido solo aquello que rompe el silencio como una burbuja que estalla en la superficie?”<sup>370</sup>. Este silencio *especial* de 4’33” nos susurra otras formas de aproximarnos a él que exploraremos enseguida.

## 9. La escucha fenomenológica

El silencio que se expresa en 4’33” nos plantea una situación ambigua de escucha, que nos sugiere adoptar una forma distinta de disponernos ante esta pieza. Consideramos que la vía que nos ofrece la fenomenología es idónea para explorar y describir las relaciones perceptivas que este silencio inaugura. El principio fenomenológico de “volver a las cosas mismas” resuena con las demandas de retornar a la experiencia perceptiva como base de toda comprensión y valoración del mundo que tanto Merleau-Ponty como Cage proponen, aunque cada uno lo haga a su manera.

Por un lado, como habíamos señalado anteriormente, Merleau-Ponty interpreta el llamado fenomenológico como un “[...] reaprender a ver [o, en este caso, a oír] el mundo”<sup>371</sup>. Con ello busca erradicar los vicios de los dualismos heredados de la Modernidad y volver a la fe perceptiva, es decir, *más acá* de la antinomia entre sujeto y objeto. Cage, por su parte, critica la pretensión de conceptualizar y separar en pares opuestos aquello que en la experiencia concreta se da en conjunto:

Es nuestra manera de pensar la que es tan simple, mientras que nuestra experiencia es siempre y en todos los casos extremadamente compleja. Cuando pensamos, volvemos continuamente a esos pares opuestos, sonido y silencio, Ser y Nada. Lo hacemos para simplificar la experiencia que está mucho más allá de esa simplicidad. Ultracomplificada y en absoluto reducible al número dos<sup>372</sup>.

Asimismo, en otro de sus textos, Cage invoca a renunciar a las oposiciones duales por medio de una renovación de la escucha, pues señala que “[...] la

---

<sup>370</sup> Dufrenne, M., *L’oeil et l’oreille*, op. cit., pp. 88-89.

<sup>371</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 20.

<sup>372</sup> Cage, J., *For the Birds*, s/c: Marion Boyars Publishers, 1981, pp. 93.

separación de mente y oído había echado a perder los sonidos [...] era necesario hacer borrón y cuenta nueva”<sup>373</sup>. Notamos aquí cómo Merleau-Ponty y Cage exigen un retorno al campo de la percepción previo a las oposiciones modernas que dislocan lo que en la experiencia se vive junto y que se sedimentan como prejuicios que permean la escucha cotidiana. Un ejemplo de ello es el que señalamos en  $\alpha$ , donde sonido y silencio, oyente y oído, público y compositor, compositor y oyente, e incluso música y ruido se encuentran confrontados como pares opuestos.

Ahora bien, la actitud de disposición desprejuiciada al aparecer de los sonidos que Cage nos propone nos invita a situarnos en una especie de *epojé* estética. Recordemos que, pese a que la fenomenología es una ciencia compleja con su propio lenguaje y metodología descriptiva, no es otra cosa que el “retorno a las cosas mismas”<sup>374</sup>, que no necesariamente implica la actitud trascendental. Es posible mantenerse en la *epojé*, es decir, en la desconexión de nuestra actitud cotidiana que nos solicita un acontecimiento, objeto o suceso estético. A partir de esta desconexión de la tesis del mundo dado, podemos aproximarnos a los fenómenos en su darse, es decir, podemos atender a cómo los sonidos se presentan, son retomados y puestos en forma por los cuerpos. Siguiendo a Merleau-Ponty, la *epojé* nos permite “[...] toma[r] sus distancias para ver surgir las trascendencias, [distender] los hilos intencionales que nos vinculan al mundo para ponerlos de manifiesto”<sup>375</sup>.

Por un lado, apunta Casey que en ciertas experiencias estéticas puede acontecer una *epojé* espontánea para la que no se necesita estar familiarizado con la fenomenología<sup>376</sup>, mientras que Josep Quetglas, por su parte, escribe que

---

<sup>373</sup> Cage, J., “Conferencia sobre nada” (1959), en: *Silencio*, pp. 116-117.

<sup>374</sup> Husserl, E., *Ideas I*, § 24. Véase *supra*, nota 62.

<sup>375</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 13.

<sup>376</sup> “In experiencing works of art [...] the spectator spontaneously withholds credence in the content of this experience as actually present or taking place – in brief, there is (in Coleridge’s phrase) a ‘willing suspension of disbelief’. The experience of art, then, can be likened to a spontaneous reduction” (Casey, E., “Translation Foreword”, en: Dufrenne, M., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. xviii, traducción propia). Por su parte, Casallo nos dice que “[...] en ambas [la actitud estética y la actitud fenomenológica] se trata de dejar aparecer al objeto, al mundo o al hombre sin imponerle la constricción de nuestros conceptos y teorías” (Casallo, V., “Cultivar éticamente lo estético. Un camino fenomenológico”, en: *La racionalidad ampliada*, p. 233). Estas lecturas tienen como base la Carta de Edmund Husserl a von Hofmannsthal en la que el filósofo hace un paralelo entre la actitud fenomenológica y la actitud estética. Citamos aquí el siguiente pasaje: “La intuición de una obra de arte puramente estética se lleva a cabo en estricta desconexión [*streng*”

en ciertas experiencias musicales, la escucha que vivenciamos como ambigua motiva una desconexión de nuestra orientación cotidiana al sonido e impulsa a dar “un paso atrás” para ser solicitados por él en su aparecer. Quetglas subraya que la pieza 4’33” de Cage nos invita a suspender el juicio y a preguntar por la posibilidad de descripción de la percepción del silencio<sup>377</sup>. La *epojé* estética a la que 4’33” convoca implicaría la “puesta entre paréntesis” de la actitud habitual de  $\alpha$  sobre la música, permeada por las oposiciones duales anteriormente señaladas y para *atender* al aparecer de los fenómenos sonoros. Esta operación destacará que la pieza de Cage no es meramente una objetividad ya terminada que el oyente capta o un conjunto de fenómenos acústicos estimulan una respuesta corpórea. Más bien, la experiencia estética de la pieza nos ofrece la posibilidad de retomar el acontecer sonoro e interrogar pre-temáticamente cómo es que escuchamos, cómo se nos aparecen los sonidos. Los 4 minutos y 33 segundos demarcan una “situación estética” que motiva una especie de suspensión de la creencia habitual en el mundo dado, operación que hace posible una aproximación desprejuiciada y pre-predicativa a la pieza que nos revela que la aparente oposición de  $\alpha$  entre sonido y silencio se disuelve. Llamaremos  $\beta$  a la escucha que, afín a la fenomenología, se sitúa en la *epojé* y atiende al aparecer de los fenómenos sonoros de forma desprejuiciada y descubre el entrelazo perceptivo entre sonido y silencio, un silencio-sonoro (II).

Ahora bien, habíamos señalado en el acápite 4 que la fenomenología merleau-pontiana se interesa por la relación sinérgica de intercambio del cuerpo que forma parte de lo sensible y que dibuja una circularidad entre la sollicitación y la puesta en forma, como sistema cuerpo-mundo. Señala Dousson que “[l]a perception suppose, elle aussi, une différenciation d’elements dans un champ, une individuation de choses en rapport à un fond dont ceux-ci se détachent”<sup>378</sup>; del mismo modo, en la escucha musical acontece este intercambio entre figuras

---

*Ausschaltung*] de cualquier toma de posición existencial del intelecto y de cualquier toma de posición del sentimiento y de la voluntad que presuponga una toma de posición existencial. O mejor: la obra de arte nos traslada (nos fuerza casi) al estado de la intuición puramente estética, que excluye aquellas tomas de posición” (Husserl, E., “Carta de Edmund Husserl a von Hofmannsthal, 12.01.1907”, en: *Areté*, XXIX, 2 (2017), pp. 428).

<sup>377</sup> Quetglas, J., citado en : Pardo, C., *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, op. cit., pp. 64-65.

<sup>378</sup> Dousson, L., “L’ambiguïté sans système”, op. cit., p. 23. Véase también Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible...*, p. 47.

y fondos en el que la sonoridad circundante le solicita al oyente prestar oído. El “[...] oído distingue un sonido en medio de ruidos”, dice Merleau-Ponty <sup>379</sup>, pues se hunde en lo dado, lo retoma y destaca una “figura musical”, acogida por la escucha como portadora de una musicalidad (se nos aparece con un sentido musical). De esta manera, la música “[...] crea ella misma su público”<sup>380</sup> al emerger en el encuentro perceptivo con el oyente y la puesta en forma que ella misma solicita.

Sin embargo, en *4’33”* no resulta tan claro para el espectador desprevenido qué es lo que “debe” –o, en tanto público en general, “debemos”– destacar. Nuestra escucha habitual se encuentra desconcertada, pues ni el sonido ni el silencio parecen estar presentes de forma transparente, total o pura. Lo que la escucha de  $\alpha$  consideraba silencio “puro” –ausencia de sonido (I)– se encuentra ausente; de hecho, el silencio-empírico se “anula” como un negativo absoluto. El propio Cage señalaba que “[e]l silencio como tal no existe”<sup>381</sup>, lo que quiere decir que no podemos tener experiencia del silencio puro. En el horizonte de la escucha, prolifera, más bien, un sinnúmero de ruidos que no deja de apelar a los oídos. Dado que aquello que en la actitud cotidiana destacamos y valoramos como “música” (la figura) no se encuentra en *4’33”*, esta “carencia” nos conduce ahora a destacar el fondo de la escucha que antes ignorábamos como ruido. Así, en la escucha fenomenológica ( $\beta$ ) el silencio se manifiesta como silencio-sonoro (II), la capa de ruido que cotidianamente se encuentra como un trasfondo de nuestra vida que se convierte ahora en una figura que experimentamos explícitamente (y quizás también musicalmente). La escucha fenomenológica de *4’33”* capta cómo esta enmarca el *aparecer* de los sonidos que preñan lo que concebíamos como silencio en nuestra actitud cotidiana.

---

<sup>379</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 330. Asimismo, considérese lo que dice Dufrenne: “No es lo mismo el oído que nosotros le prestamos a la música para que nos encante, al ruido de un motor para apreciar su funcionamiento o a las palabras para captar lo que nos dice: nuestra actitud está en función del mensaje que estamos buscando recibir [y al que estamos habituados a recibir...] Mientras que en la escucha ordinaria yo estoy sobre todo atento a la espacialidad del campo y a la localización de la fuente, en la escucha de la música, yo me dejo sumergir extáticamente en el sonido” (Dufrenne, M., *L’oeil et l’oreille*, *op. cit.*, p. 86).

<sup>380</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 205.

<sup>381</sup> Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 65. El texto original dice: “There’s no such thing as silence”.

Don Ihde destaca la labor de Cage cuando sostiene que los artistas y fenomenólogos comparten una práctica común de exploración de relaciones entre figuras y fondos y sus estructuras. El autor nos dice: “[John Cage] invierte lo habitual, lo esperado y la multiestabilidad que ocurre puede centrarse en el silencio mismo o en los sonidos incidentales que ocurren y ahora se convierten en la 'música’”<sup>382</sup>. El inicial desconcierto podría motivar que el cuerpo oyente retome la sollicitación del paisaje sonoro que le invita a destacar como figura lo que cotidianamente era fondo de la escucha.

J.C.: Sí, me he dado cuenta de que soy muy sensible a toda esa gente que tose... (risas.) Es cierto. / D.C.: Tomar en serio el silencio, no dar preferencia al sonido musical, es también ampliar el propio sonido. / J.C.: Es negarse a verlo subordinado a lo que comúnmente se califica de "musical". / D.C.: Usted integra los sonidos de la gente que tose con los sonidos de su música [...] / J.C.: Eso es lo que otros llaman "silencio". Puedo intercambiar los sonidos y los silencios<sup>383</sup>.

El fragmento de esta entrevista hace explícito que Cage amplía la noción del silencio-empírico (I) a una noción de silencio como intercambio, lo que hemos llamado silencio-sonoro (II). Consideramos, sin embargo, que el término “intercambio” o “inversión” puede resultar engañoso para comprender la ambigüedad perceptiva de 4’33”. Sonido y silencio no son dos objetividades que se excluyen: tal como la figura y el fondo no se invierten en sentido estricto, tampoco sonido y lo silencio lo hacen. La pieza apunta menos al juego perceptivo entre dos “objetualidades de escucha” (sonidos y silencios) que se suceden, que a sus relaciones de entrelazo.

Lamentablemente, como ya anticipamos en el acápite 1.3, cuando la pieza fue estrenada en Woodstock, Nueva York<sup>384</sup>, el público no comprendió lo que sucedía. Retomamos aquí otra versión que Cage cuenta de lo que sucedió en el estreno de la pieza:

[...] Lo que ellos creían que era silencio, porque no sabían escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales. Durante el primer movimiento se oía el viento que se agitaba en el exterior. Durante el segundo, las gotas de lluvia empezaron a

---

<sup>382</sup> Ihde, D., *Listening and Voice. Phenomenology of Sound*, Albania: State University of New York, 2007, p. 189.

<sup>383</sup> Cage, J., *For the Birds*, p. 39.

<sup>384</sup> “When the piece made its New York City debut, *The New York Times* called it ‘hollow, sham, pretentious Greenwich Village exhibitionism’ (Reilly, L., “The Story Behind John Cage’s 4’33”, en: *Mental floss*, publicado el 6 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://www.mentalfloss.com/article/59902/101-masterpieces-john-cages-433>).

golpear el tejado, y durante el tercero la gente hizo todo tipo de sonidos interesantes al hablar o salir<sup>385</sup>.

Cage narra que el espectáculo de sonidos del ambiente fue ignorado por la mayoría de los asistentes, quienes creían que el compositor les estaba tomando el pelo al presentarles una pieza silenciosa. Podríamos decir que la escucha de  $\alpha$  fue la que predominó en los asistentes, y que, más bien, la aproximación de  $\beta$  a la pieza abre la posibilidad de vivir esta pieza de maneras diferentes, donde el silencio no se someta al sonido. Precisamente, Dufrenne señala que el aporte de Cage consiste en apuntar al vínculo por el que sonido y silencio se interpenetran:

Que no haya un silencio absoluto nos invita a decir que el silencio no es lo contrario del sonido. El uso que de él hacen los músicos lo comprueba. Ciertamente, ellos oponen el silencio al sonido, pero esto no es posible a menos que se ponga al servicio del sonido: por ejemplo, para enmarcarlo, como se hace el marco para el lienzo o una banda negra para un cartel de duelo, o de nuevo, en el despliegue mismo de la obra, para organizar aquello que Boulez llama “un contrapunto de sonido y silencio”. Además, la música moderna va más lejos: Francis Bayer observa que, si “en Webern el silencio y el sonido se contraponen, en Cage estos se intercambian”. “El sonido, dice Cage, no es ya obstáculo para silencio, el silencio no es más una pantalla respecto del sonido”, en las músicas silenciosas, es incluso el ruido de fondo del ambiente sonoro –que a veces incluye las manifestaciones de impaciencia o de cansancio del auditorio– que es reintegrado en la obra<sup>386</sup>.

El silencio-sonoro que la pieza enmarca es la organización compleja del sistema cuerpo-mundo en la que el oyente destaca los sonidos que acontecen de un fondo sonoro, haciendo advenir una configuración entre sonidos musicales, ruidos molestos y silencios. En  $\beta$  se subraya la manera pre-temática por la que el cuerpo hace advenir la música en su intercambio perceptivo con el mundo. *4'33"* nos invita a realizar “nosotros mismos” este ejercicio (o, más bien, a destacar que ya “nos encontrábamos” siendo partícipes del silencio que compartimos con el mundo, por el sistema cuerpo-mundo).

Si bien la aproximación fenomenológica de  $\beta$  pone en suspenso cualquier tesis de existencia (no afirma ni niega el silencio), la escucha de *4'33"* nos solicita tomar el silencio-sonoro de manera más profunda y hundirnos en un silencio de orden distinto. Hablamos aquí del silencio de la percepción comprendido desde la carne merleau-pontiana. Este silencio, como descubrimos a medida que

---

<sup>385</sup> Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 65.

<sup>386</sup> Dufrenne, M., *L'oeil et l'oreille*, op. cit., p. 90.

agudizamos nuestra escucha, no es una “nada acústica” ni un juego perceptivo, sino que, más bien, es la ampliación de la noción del silencio perceptivo como condición existencial de nuestra orientación al mundo audible para pensar el silencio como carne, origen de nuestra existencia encarnada y expresiva.

## 10. La Audibilidad

El paso de la escucha cotidiana del silencio-empírico de  $\alpha$  al reconocimiento del sistema cuerpo-mundo y el silencio-sonoro de  $\beta$  son punto de partida para un análisis más profundo de 4'33". Hasta aquí, contamos con que esta pieza nos invita a destacar como figura los sonidos indeterminados que se encuentran en el fondo de la escucha, lo que nos conduce a considerar que el silencio-empírico no es el centro de la pieza ni es propiamente una positividad que escuchamos en ella; más bien, la pieza enmarca nuestra condición de pre-pertenencia a un mundo audible en donde siempre hay algo que oír.

Ahora bien, originariamente, mi cuerpo está en una sinergia con el sonido que es “silenciosa” porque obedece a la fe perceptiva, es decir, a la confianza de sentirnos parte de un mundo audible del que participamos al ponerlo en forma. Merleau-Ponty señalaba tempranamente en su *Fenomenología* que habitamos un mundo sonoro con el que establecemos una comunicación silenciosa y pre-predicativa, por lo que no es necesario oír todos los sonidos que nos circundan para dar fe de nuestra pertenencia a este mundo compartido. El filósofo afirma lo siguiente:

Se dice que los sonidos o los colores pertenecen a un campo sensorial, porque unos sonidos una vez percibidos no pueden ser seguidos sino por otros sonidos, o por el silencio, que no es una nada acústica, sino la ausencia de sonidos, y que, pues, mantiene *nuestra comunicación con el ser sonoro*. Si reflexiono y, durante este tiempo, dejo de oír, en el momento en que vuelvo a tomar contacto con los sonidos, se me aparecen como ya ahí, encuentro un hilo que había soltado y que no está roto. El campo es un montaje que tengo para un cierto tipo de experiencias, y que, una vez establecido, no puede ser anulado [...] Igualmente, en el sujeto que oye, la ausencia de sonidos no rompe la comunicación con el mundo sonoro<sup>387</sup>.

En la cita, notamos que, incluso ante la aparente “ausencia” de sonidos (e silencio-empírico (I) que la escucha de  $\alpha$  percibe), el silencio del mundo percibido permanece, pues es la alianza que mantiene nuestra comunicación con el ser

---

<sup>387</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 341.

sonoro que no depende de los sonidos *de hecho*. Merleau-Ponty subraya que este silencio es una forma de relación existencial entre cuerpo y mundo, cuya comunicación y familiaridad fundan el despliegue de nuestra vida audible. Este silencio no forma parte del “mundo que oímos”, es decir, no es el correlato objetivo de nuestra vivencia, más bien, el silencio merleaupontiano es inicialmente aquello que “[...] permanece en el horizonte de mi vida como el rumor de una gran ciudad sirve de fondo a cuanto en ella hacemos”<sup>388</sup>. Esta afirmación de Merleau-Ponty refleja una afinidad con la profunda fascinación de Cage por los ruidos del tráfico que oía diariamente desde su ventana en Nueva York. Estos ruidos, comenta el compositor, resultaban para él más interesantes que una sinfonía de Mozart debido a su carácter novedoso y asemántico:

“No podría estar más feliz de lo que estoy en este apartamento, con los sonidos de la Sexta Avenida sorprendiéndome constantemente, sin repetirse ni una sola vez”, dijo Cage en sus últimos años de vida, en una entrevista con el cineasta Elliot Caplan. “Conoces la historia del príncipe africano que fue a Londres y le tocaron todo un programa de música, música de orquesta, y dijo: ‘¿Por qué siempre tocan la misma pieza una y otra vez?’”. Cage se rió, con los ojos brillantes y la cabeza inclinada hacia la ventana. “Nunca hacen eso en la Sexta Avenida”<sup>389</sup>.

[...] la experiencia sonora que prefiero a todas las demás es la experiencia del silencio. Y este silencio, en casi todo el mundo, es el tráfico. Si escuchas a Beethoven o a Mozart ves que siempre es lo mismo, pero si escuchas el tráfico dirás que siempre es diferente”<sup>390</sup>.

Las afirmaciones de Cage dejan ver, más que una exhaltación por la novedad, una fascinación por la inscripción de nuestros cuerpos oyentes en el mundo audible. Esta condición propia de ser encarnados es la constante que subyace a todas las sonoridades diversas y cambiantes que nos solicitan prestar oído. Cage estaba convencido de que, en tanto oyentes, *dependemos* de la proliferación de sonidos del ambiente –con o sin intención musical– para existir, pues “[...] el mundo está lleno de ellos [los sonidos] y, de hecho, en ningún momento está libre de ellos”<sup>391</sup>. Los sonidos del ambiente son expresión irrefutable de la inscripción existencial del cuerpo en un mundo sonoro y en ese sentido son, para

---

<sup>388</sup> *Ibid.*

<sup>389</sup> Cage, J., citado en: Ross, A., “Searching for Silence”, en: *New Yorker*, *op. cit.*

<sup>390</sup> Cage, J. “Cage on Silence”, en: *Ecoute*, *op. cit.* (3’43”–4’17”).

<sup>391</sup> Cage, J., “Composition as a Process” (1958), en: *Silence: Lectures and Writings*, pp. 22-23. Se ha optado aquí por realizar una traducción propia del texto. El original dice: “These sounds (which are called silence only because they do not form part of any musical intention) may be depended upon to exist. The world teems with them, and is, in fact, at no point free of them”.



Cage, silencio –mencionaba en la cita anterior que “la experiencia sónica del silencio” se aprecia en el ruido del tráfico–. Esta concepción disuelve la pretendida dualidad –propia de la escucha ingenua de  $\alpha$ – entre un fondo silencioso, por un lado, y una pieza musical que irrumpe como expresión lograda, por el otro. Es por ello que aquí, retomando la noción merleau-pontiana de silencio, identificamos que el silencio del que Cage habla no se experimenta como un silencio-empírico o “musical” (I), sino que apunta más allá –o más acá– de las contraposiciones heredadas de la tradición. Se vive, más bien, como el mundo sonoro mismo que motiva el “[...] surgir silencioso de nuestro ser-del-mundo”<sup>392</sup>.

De acuerdo con lo señalado en el acápite 5, el silencio es entendido en la filosofía merleau-pontiana como nuestro entrelazo originario con el mundo y, siguiendo a Mansilla, como “[...] la capa que yace como subsuelo de toda expresión”<sup>393</sup>. Con ello, el reequilibrio de las relaciones cuerpo-mundo comprendidas como carne ya no nos permite abordar el silencio de *4’33”* como un silencio de orden concretamente perceptivo, sino, más bien, en un sentido ontológico. Desde una lectura merleau-pontiana, el silencio será entonces la dimensión naciente de la carne que gesta la vida expresiva de los cuerpos y que acompaña y nutre sus expresiones, el silencio-carne (III).

Ahora bien, como vimos en el acápite 5.3, la carne tiene múltiples vías de acceso y una de ellas es el sistema de la escucha. La carne que hemos explorado es la carne de lo audible, la Audibilidad, que nos ofrece una nueva manera de comprender nuestra vida audible, el fenómeno musical y, en especial, nuestro lazo profundo con el silencio. Dufrenne nos anima a examinar la carne de lo audible desde la música, pues ella, nos dice, “[...] da fe de la intimidad de mi carne con lo sonoro”<sup>394</sup>. Es por ello que consideramos que *4’33”*, como una pieza musical que, en su radicalidad, nos permite experimentar las relaciones reversibles de la Audibilidad ( $\gamma$ ). La pieza enmarca nuestras formas de percibir y poner en forma el sonido, “confirma” la alianza entre mi carne y la carne del

---

<sup>392</sup> Merleau-Ponty, M., *Fenomenología*, p. 446.

<sup>393</sup> Mansilla, K., “Del silencio a la palabra en la fenomenología de la Percepción de Merleau-Ponty: una reorientación a la problemática lingüística de inicios del siglo XX”, tesis de Licenciatura, Lima: PUCP, 2003, p. 47. Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1375>).

<sup>394</sup> Dufrenne, M., *L’oeil et l’oreille*, op. cit., p. 92.

mundo audible en un marco de aparecer que tematiza nuestra pertenencia a la Audibilidad al solicitarnos vivenciar las relaciones reversibles que en ella acontecen y que cotidianamente asumimos como dadas. En suma, 4'33" "reafirma" nuestra pertenencia al mundo audible y, asimismo, enmarca la emergencia conjunta del oyente, lo oído, y la vivencia musical integral.

La primera reversibilidad de la carne que se explicita en 4'33" desde la lectura merleauPontiana es la relación de familiaridad entre cuerpo y mundo en términos audibles (lo que Merleau-Ponty llama la "pre-pertenencia"). La pieza es una celebración de nuestra participación en lo sensible por afinidad y de nuestra distinción de lo sensible por nuestro poder de ponerlo en forma y explicitarlo transformado. Cage consideraba que "[...] la acción o existencia musical puede ocurrir en cualquier punto, o a lo largo de cualquier línea o curva, o de lo que sea, en el espacio sonoro total"<sup>395</sup>, porque, en efecto, todo suena por doquier y estamos sumergidos en un mar de sonido (que se designa como "panauralidad"). Así, el compositor reconoce un *continuum* sonoro con la naturaleza que es "previo" o condición de posibilidad para que todas nuestras expresiones sonoras puedan advenir. Al respecto, Voegelin sostiene que la pieza "4'33" [...] explora el silencio como una condición sónica que involucra mi escucha en el sonido [...] y que me implica en mi escucha a través de su demanda silenciosa de ser oído"<sup>396</sup>. Más que una demanda de "hacer silencio" y atender a la música con la habitual solemnidad de la música académica, 4'33" es un llamado a atender al silencio que habitamos y al que ya pre-pertenemos en una alianza pre-temática. No hay una distinción sustancial entre "oír" 4'33" en un bosque y en una avenida principal, pues la pieza releva una misma y originaria condición de comunicación pre-predicativa que es nuestra inscripción en la Audibilidad y nuestra comunión en el silencio-carne.

Consideramos, por ello, que 4'33" Cage nos plantea una situación estética que hace nacer mi ser oyente y el ser sonoro, pues, dada mi inscripción en este campo, la solicitud que el sonido me hace al acogerlo y ponerlo en forma en mi escucha es ineludible. Como señala Dufrenne: "Más allá de aquello que

---

<sup>395</sup> Cage, J., "Música experimental" (1957), en: *Silencio*, p. 9.

<sup>396</sup> Voegelin, S., *Listening to Noise and Silence*, Nueva York: Continuum, 2010, p. 117. Todas las traducciones de este texto son propias.

escucho, lo sonoro es una posibilidad que no deja de apelar a los oídos”<sup>397</sup>. Estamos inmersos en lo sonoro y “condenados” a la escucha y es por eso que Cage apuesta por reconocer el silencio como comunidad pre-dada con el mundo sonoro y explorarlo estéticamente. En su renuncia del propósito programático o “expresivo” de la música –a partir de su acercamiento a la filosofía oriental–<sup>398</sup> señala: “Silencio: puesto que ya todo nos comunica, ¿por qué querer comunicar?”<sup>399</sup>. El compositor reconoce que hay una comunicación pre-dada entre los cuerpos oyentes que funda los demás tipos de comunicación, por lo que, en este sentido, el silencio está *ya dado* antes de toda comunicación expresa y no debe *ser puesto*. La pieza es un marco que nos permite destacar el lazo silencioso de los cuerpos con el mundo audible, que hace explícito aquello que *ya sabíamos* y, sin embargo, ignoramos en la actitud natural: estamos siempre *a la escucha*, los sonidos circundantes que mecen mi existencia corpórea son carne de mi carne: me reconozco como oyente inmerso en un mar de sonido que *siempre ha estado ahí, rodeándome*, como la respiración, el ritmo cardíaco, el rumor que acompaña mi vida y la de los demás y que cotidianamente ignoramos.

Como sensible y sintiente, somos diferenciaciones de la misma carne, pero esta carne la comparto con otros: la pre-pertenencia a lo audible es compartida e intercorporal, pues el sonido que producimos y oímos nos envuelve a todos y nos hace partícipes de la totalidad audible. De esta manera, la pieza de Cage establece un marco en el que se prepara la emergencia de las múltiples sonoridades que pueden acontecer. Además, debemos agregar, dicha emergencia de las sonoridades oídas se da conjuntamente al surgimiento de nuestros cuerpos como oyentes, pues, el surgir de la totalidad audible al poner en forma los sonidos dados, inaugura la relación de expresión de carácter reversible: el cuerpo oyente se distingue del sensible al retomar lo dado, ponerlo en forma y explicitarlo transformado en su escucha (escucha que podría *devenir* experiencia estética o escucha “musical”). Así pues, *4'33* nos ofrece una

---

<sup>397</sup> Dufrenne, M., *L'oeil et l'oreille*, op. cit., p. 94.

<sup>398</sup> Cf. *supra*, p. 16.

<sup>399</sup> Cage, J., *For the Birds*, p. 103. El pasaje completo en el inglés original dice así: “When I discovered India, what I was saying started to change. And when I discovered China and Japan, I changed the very fact of saying anything. I said nothing anymore. Silence: since everything already communicates, why wish to communicate?”.

situación en la que somos testigos y testimonios del doble nacimiento que hace advenir lo oyente y lo oído.

Dufrenne apunta a la mencionada reversibilidad cuando señala que “[...] dejar ser lo sonoro es dejar hacerse por él”<sup>400</sup>. En efecto, “4’33” nos provee de este espaciotemporal en donde podemos, en palabras de Cage, “[...] permitir que los sonidos sean ellos mismos”<sup>401</sup> y, agregamos –desde nuestra lectura merleau-pontiana–, hacernos también oyentes. En este sentido, el silencio no se entiende como un objeto de percepción, sino que se revela como nacimiento de la escucha: “[...] el silencio no es la ausencia de sonido sino más bien es el *inicio* de la escucha”<sup>402</sup>, y, con ello, es también el inicio de las reversibilidades estesiológicas de la misma.

### **10.1. Oírse oyendo: la reversibilidad de la escucha**

Las relaciones reversibles al interior del sistema de la escucha se dan como prolongación de la reversibilidad fundamental, la pre-pertenencia del cuerpo a la carne audible. Como señalamos en el apartado 5.3, al escuchar, el cuerpo experimenta relaciones dobles que lo descubren como oyente y sonoro para sí mismo. Así también, siendo sonoro para sí, lo es también para los otros oyentes, quienes participan en la misma carne de la escucha. Llamaremos a este conjunto de relaciones dobles la reversibilidad estesiológica de lo audible.

Ahora bien, si bien Merleau-Ponty destaca las relaciones estesiológicas que se dan en los sistemas del tacto y la visión y describe brevemente aquellas que se dan en el sistema de la escucha (o de lo audible), existe una particularidad en el sistema de lo audible que Dufrenne identifica y que lo diferencia de los otros sistemas: mientras el vidente no produce aquello visto, el oyente produce lo audible <sup>403</sup>, esto es, el carácter peculiar de la audición radica en que uno puede oír y oírse a sí mismo al ser productor de sus propios sonidos. Ello reafirma nuestra pre-pertenencia en lo audible a modo de involucramiento mutuo y difumina los pares opuestos entre una escucha “externa” e “interna” o “activa” y “pasiva”. Dar cuenta de nuestra pre-pertenencia la Audibilidad implica reconocer que

---

<sup>400</sup> Dufrenne, M., *L’œil et l’oreille*, op. cit., p. 91.

<sup>401</sup> Cage, J., “Música experimental” (1957), en: *Silencio*, p. 10.

<sup>402</sup> Voegelin, S., *Listening to Noise and Silence*, op. cit., p. 83.

<sup>403</sup> Dufrenne, M., *L’œil et l’oreille*, op. cit., p. 96.

estamos siempre orientados a la escucha y experimentamos sus reversibilidades de modo tácito. Incluso al taparnos los oídos, no solo no oiremos silencio “puro”, –esto es, ausencia absoluta de sonidos de  $\alpha$ –, sino, más bien, oímos con mayor intensidad los sonidos que produce nuestro propio cuerpo como cavidad sonora<sup>404</sup>.

Ahora bien, el carácter doble y reversible del sistema de la escucha que Merleau-Ponty exploraba no es ignorado por Cage. Por el contrario, como mencionamos en el acápite primero, el compositor queda maravillado por su experiencia de 1951 en la cámara anecoica, que le reveló la posibilidad del cuerpo de ser sonoro para sí mismo incluso en condiciones de extremo aislamiento acústico. Retomamos lo que Cage señala respecto de su experiencia en Harvard, ahí donde descubre que hay una relación de cruce muy sutil por la que el cuerpo oye y es, a su vez, sonoro:

Quien haya penetrado en una cámara sorda, una habitación tan silenciosa como la tecnología lo permite, ha escuchado allí dos sonidos, uno agudo, uno grave – el agudo es el sistema nervioso del oyente en funcionamiento; el grave, su sangre circulando–. Hay, puede demostrarse, sonidos que oír y los hay siempre, si hay oídos para oírlos<sup>405</sup>.

Cage descubre que siempre hay ruidos por oír y que, incluso en el caso de un absoluto aislamiento, el cuerpo produce sonidos que forman parte de mi paisaje sonoro y del paisaje del mundo, sean estos voluntarios o involuntarios, sean “ruidosos” o imperceptibles bajo el umbral de la escucha. Oímos (y sentimos) vibraciones sutiles que al encontrarse *tan próximas* a nosotros ignoramos con facilidad en el rumor del mundo circundante: mi tímpano vibra, mi pecho retumba ante frecuencias muy graves, siento escalofríos cuando escucho un chirrido, mi tripa ruge, escucho los sonidos de mi masticación, el zumbido del viento cuando corro o voy a velocidad en bicicleta o automóvil, el sonido de mis articulaciones al estirarme, mis movimientos al contacto con otras superficies, el sonido de nuestras palmadas y del propio tocarse. Incluso experimentamos una situación cercana a la de la cámara anecoica de Harvard cuando sentimos el pitido agudo y penetrante en el oído minutos antes de dormir o al sentir la vibración y el grave

---

<sup>404</sup> “Hay tapones para los oídos, pero si me los pongo oigo solamente el sonido de mi propia carcasa” (Toop, D., *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambiente y mundos imaginarios*, Tadeo Lima (trad.), Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 18).

<sup>405</sup> Cage, J., “Composición como proceso” (1958), en: *Silencio*, p. 23.

sonido de los latidos cardiacos cuando nos recostamos boca-abajo. Estos sonidos que nos acompañan siempre son opacados en la cotidianidad cuando nos dirigimos al sonido como indicador de algo *más* o como poseedor intrínseco de una carga semántica y no nos dejamos mecer por él.

En *4'33"*, destaca Voegelin, "[...] el paisaje sonoro exterior amortiguado se transforma con mis sonidos internos. Me convierto en el paisaje sonoro en mí y desde mí"<sup>406</sup>. Acogemos los sonidos del mundo y, al conformar estos una continuidad de mi cuerpo, nos hacen resonar con ellos. Sin embargo, la práctica de escucha no se da en solitario: todos compartimos la misma carne audible y participamos de *4'33"*, pues somos audibles para los otros y oídos por ellos, así como también en y por nosotros mismos. Me reconozco como quien aporta al espectáculo de lo audible y a su vez soy consciente de la posibilidad de transformar la escucha de los otros con alguno de mis ruidos. ¿No es este el caso también de quienes, en el momento de la ovación final, quieren dar el último aplauso?

Con ello, dice Pritchett, *4'33"* nos brinda una especie de "oportunidad" de experimentar el quiasmo estesiológico del cuerpo y los cuerpos tal como lo hizo Cage en Harvard, pues como el compositor nota, en *4'33"* los ruidos de fondo que se oyen como excedentes del cuerpo propio y del de los otros se destacan como figura. Cage subraya algunos casos que acontecen en la pieza, en donde uno puede darse cuenta:

[...], por ejemplo, del hombre de atrás que tenía problemas de digestión. Y yo oía muchos tipos de tos y estoy seguro de que la gente los oía como sonidos, más que como interrupciones. Tengo la esperanza, y la tengo desde hace treinta años, que cuando haga música, esta no interrumpa el silencio que ya existe. Y ese silencio incluye las toses. Me pareció que el público se comportó/interpretó maravillosamente, porque no tenía intención de toser -se vio obligado a toser; la tos tenía su propio sonido- y no emitió ningún sonido contrario. Todos los sonidos, me pareció, se compenetraban -nada obstruía lo demás-<sup>407</sup>.

---

<sup>406</sup> Voegelin, S., *Listening to Noise and Silence*, op. cit., p. 83. La cita completa en el inglés original es la siguiente: "This is not John Cage's anechoic chamber, where the vacuum denies external sounds a path to the ear and the sound of blood pumping through the body and the tingling of the nervous system starts to be audible. Instead here the external sounds are so small, embalmed in the white silence of snow that they come to play with my body, close up and intimate. The rumbling of my stomach becomes the gurgling of the water pipes, my breathing relates to the humming of the house, inside and out take on equivalence. The muffled outside soundscape morphs with my inner soundings. I become the soundscape in me and from me".

<sup>407</sup> Cage, J., entrevistado por Michael Kirby y Richard Schechner, en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 127.

Que la pieza sea radical en su aparecer al no presentar ningún sonido voluntario en el piano permite que los sonidos que acontecen en ese marco de escucha se interpenetren y formen un espectáculo único en cada “interpretación”<sup>408</sup>. Por ello la escucha de y vivencia la pieza como un proceso que revela los cruces entre silencio, ruido y sonido que se dan en un *melange* sonoro donde somos oyentes, sonoros y oídos por los demás y nosotros mismos. En este sentido, podríamos decir que *4’33”* es un ejercicio silencioso de escucha, en el que el público que tose, se mueve, dobla el papel o incluso se retira de la sala “interpreta [*4’33”*] maravillosamente”<sup>409</sup>. Esta pieza, además, brinda la oportunidad de hacernos audibles para nosotros mismos y sentir la simultánea proximidad y distancia respecto a los demás en una escucha común. Si bien todos convenimos en ciertas “formas habituales” de entender lo musical y nos dirigimos a la música con cierta expectativa, cada cuerpo destaca “su propia pieza”. Quizás yo destaco el *tic tac* regular del reloj, un hombre escucha las gotas de lluvia en el techo, una mujer podría salir de la sala dando pasos acelerados, perturbada por la pieza y buscando renunciar a ella, sin saber que, precisamente, con el ruido de sus botas está siendo una protagonista de la misma. Los sonidos que oigo y los que produzco se mezclan en la carne sonora que comparto con los demás, aunque ellos no me oigan como yo me oigo a mí mismo. El silencio de *4’33”*, señala Voegelin, “[...] desplaza la responsabilidad de la producción de las convenciones de la composición/obra de arte al oyente, que se vuelve audible para sí mismo en el contexto contingente de su práctica auditiva”<sup>410</sup>. En síntesis, formamos una

---

<sup>408</sup> Cage resalta el potencial que tiene *4’33”* por su carácter situacional. Nos dice: “J.C.: Pero lo que realmente me gusta de esa pieza silenciosa es que puede ser interpretada en cualquier momento, pero solo cobra vida cuando la interpretas. Y cada vez que lo haces, es una experiencia de estar muy, muy vivo” (Cage, J., *For the Birds*, p. 153). Asimismo, cabe resaltar que abundan en Youtube diversos *covers* o versiones de *4’33”*. Estos, a modo de broma, remarcan el hecho de que esta pieza puede darse *para cualquier instrumento*, y tampoco precisa de formación “musical” de los intérpretes, pues en cualquier situación esta puede llevarse a cabo si es que existe una disposición estética hacia los sonidos circundantes.

<sup>409</sup> La adhesión a la carne de lo audible es intercorporal, un tejido conjuntivo de cuerpos envueltos por un ambiente sonoro en que el participamos como oyentes que producen sonidos: “no solamente nosotros nos escuchamos, sino que nos escuchamos juntos como nos vemos juntos. Lo que hace la profundidad de audible es que mi audición no es nunca subjetiva; dado que yo no soy el único que escucha, participo en una escucha común, y no dudo, a menos que esté indispuesto, que el otro no puede recibir sino lo que se me da también; la fe perceptiva es la fe en la intercorporalidad, confianza espontáneamente hecha a un cuerpo en general del cual el mío, más que un espécimen es un elemento; el *se [on]*, en el sentido de anonimato] no es la marca de lo inauténtico, es el primer sujeto del verbo percibir” (Dufrenne, M., *L’oeil et l’oreille*, *op. cit.*, p. 93).

<sup>410</sup> Voegelin, S., *Listening to Noise and Silence*, *op. cit.*, p. 117.

comunidad de escucha con los otros y con todo: cada uno pone en forma los sonidos que se le presentan y aporta con su propia escucha y sonoridad al campo de los otros.

En resumen, en la pieza se enmarca una ocasión de escucha para experimentar las reversibilidades estesiológicas de la Audibilidad. Hay una reafirmación tácita de la inscripción en la Audibilidad de los oyentes en tanto que estos son testigos y testimonios de los cruces reversibles que acontecen al interior del sistema audible. Oigo los sonidos que aparecen, algunos parten de mis propios movimientos y sonidos, reconozco que estos resuenan en mí y que esta sonoridad invade mi paisaje sonoro y el de los demás y que, a su vez, los otros también experimentan estos cruces audibles en sus cuerpos. De esta manera, la pieza y marco de escucha que ella crea nos brinda una oportunidad para retornar a la relación pre-predicativa con lo sensible. Sin embargo, como veremos a continuación, ello nos demanda abordar la carne de lo audible de forma comprensiva, es decir, en sus dimensiones inaudibles.

### **11. Lo inaudible de 4'33"**

Haremos a continuación un breve resumen de lo examinado hasta ahora para contextualizar nuestra exploración del inaudible de 4'33". En una inicial aproximación a la pieza, nuestro "bagaje musical" y las habitualidades históricas, compartidas y personales de la escucha motivan nuestra disposición al sonido y a la música como sonido organizado. Sin embargo, nuestras expectativas no se cumplen: nos percatamos de que el intérprete no toca tecla alguna en el piano y que la pieza no nos ofrece el sonido "musical" que esperábamos oír en la sala. En ese momento, percibimos un silencio-empírico ( $I$ ), es decir, lo opuesto a la música y apresuradamente consideramos que estamos frente a una pieza silenciosa. Para esta escucha cotidiana ( $\alpha$ ) los ruidos involuntarios circundantes que acontecen en el marco espaciotemporal de la pieza son "externos" a la pieza musical, es decir, contingencias que no forman parte del "objeto sonoro" o situación sonora de 4'33". Así, la pieza se presenta como obvia, estéticamente estéril o incluso como una broma de mal gusto.

Una escucha fenomenológica ( $\beta$ ), más bien, se deja convocar por esta situación de escucha en la que el cuerpo oyente es solicitado por los ruidos circundantes



a prestar oído a las relaciones perceptivas que se dan como trasfondo de su vida y los destaca como figuras sonoras. El silencio como absoluta negatividad de sonido se revela en ese momento como un concepto vacío y ello nos obliga a considerar un silencio de orden distinto, el silencio de la percepción o silencio-sonoro (II). Este silencio designa la condición propia del oyente que, inmerso en el mundo sonoro, se dirige continuamente a él para destacar “figuras sonoras” del barullo de ruidos de fondo.

Ahora bien, la profundidad de la pieza de Cage no se agota en un juego perceptivo. Precisamente, la situación “ambigua” que 4’33” presenta enmarca las estructuras propias por las que lo sensible se organiza: descubrimos que existen múltiples relaciones que se tejen en lo sensible y en las que estamos por principio corporalmente implicados. Este tejido, desde nuestra lectura merleau-pontiana, es comprendido como la carne del mundo. Pre-pertenecemos a esta matriz al ser oídos y oyentes y por la vía que nos ofrece nuestro sistema de escucha, podemos explorar sus profundidades ontológicas. En el acápite anterior, sostuvimos que la pieza de Cage explicita el entrelazo pre-predicativo de nuestros cuerpos en y con la carne de lo audible, la Audibilidad ( $\gamma$ ). Dicho entrelazo es el silencio-carne (III) que nos hace testigos y testimonios de los sistemas de intercambios que definen y tejen la Audibilidad en general y que, como apreciamos, se dan en la estesiología.

No obstante, nuestro compromiso tácito con la carne implica tanto nuestra adherencia a lo audible como a sus fibras profundas. Como señalamos en el acápite 6.1, las relaciones reversibles de la Audibilidad de las que participamos implican también la reversibilidad extendida de la carne que trasciende lo audible hacia lo inaudible ( $\delta$ ). Reiteramos que, cuando hablamos de lo inaudible, no referimos a “algo” que se percibe, sino de lo que posibilita el percibir de ese “algo”. Es por ello que llamaremos silencio-inaudible (IV) al reverso de lo audible que se descubre indirectamente en las articulaciones de la escucha de  $\delta$ .

Si bien hemos decidido distinguir el silencio-carne (III) y el silencio-inaudible (IV) con el propósito de lograr mayor claridad al momento de exponer los diversos niveles de experiencia de 4’33”, ambos son reverso y anverso de la totalidad del movimiento de la carne, y, por tanto, son condición de posibilidad de toda praxis

expresiva. Al respecto, resulta esclarecedor lo que precisa Dousson en la siguiente cita:

[...] le silence est cette dimension de négativité immanente qui structure le monde du sens auditif, et qui me fait dire aussi “qu’une chose est là” : sa profondeur. Non pas, donc, un silence de fait, le silence empirique qui n’existe jamais véritablement et qui constituerait le fond sur lequel évolue la musique, mais le silence immanent à la musique qui articule une note à une autre, et donne à la musique sa voluminosité<sup>411</sup>.

Siguiendo a Dousson, podemos señalar que, en contraste con el silencio-empírico (I) que se opone a lo que *se oye de hecho*, el sentido de silencio-inaudible (IV) que aquí presentamos debe entenderse como el negativo immanente a *lo audible*, la carne del mundo de manera integral. La escucha de  $\delta$  a la que 4’33” invita es la prolongación de la escucha de  $\gamma$  en el sentido de que nos hace participar de las relaciones expresivas de la carne de manera comprensiva. Por ello, señala Dousson, el silencio inaudible es immanente a la música y conforma sus dimensiones profundas que hacen posible su aparecer, su destacarse en el tejido de lo audible.

En los acápites siguientes, examinaremos de qué manera la experiencia de 4’33” nos permite recusar el dualismo entre sensible e idea al presentar una dialéctica entre sonido y silencio como movimiento expresivo único (11.1); asimismo, sostendremos cómo es que la pieza es transformativa al motivar un cambio en nuestras maneras de oír (11.2).

### **11.1. 4’33” como dialéctica entre sonido y silencio**

En el acápite 6.1, habíamos señalado que la idea musical de Merleau-Ponty recusa el dualismo en favor de una comprensión de la carne como movimiento dialéctico entre audible e inaudible. Dicho movimiento se da a modo de un enroscamiento sobre sí, por lo que, en su repliegue, lo audible forma su espesor inaudible. Así, audible e inaudible son reverso y anverso del movimiento de la carne y la relación que ambos forman es de no-coincidencia. Esto quiere decir que, pese que audible e inaudible son parte de un mismo y único movimiento de expresión, la mostración de uno de los términos de la relación implica el eclipsamiento del otro (ambos no pueden hacerse presentes simultáneamente

---

<sup>411</sup> Dousson, L., “L’ambiguïté sans système”, *op. cit.*, p. 229.

*de la misma manera*). Esta no-coincidencia no es un problema, sino más bien, es condición de posibilidad del aparecer: siempre que una sonoridad se explicita como una configuración sonora particular (musical, discursiva, gestual, etc.), esta solo puede hacerse presente con y *por* sus dimensiones inaudibles, aquellas que la destacan de otros audibles y le ofrecen su singularidad. Como articulaciones silenciosas de nuestros cuerpos, nuestra historia compartida y nuestras formas habituales de oír, las dimensiones inaudibles se *retiran* ante el aparecer de lo audible porque son, precisamente, las que lo distinguen en su singularidad y persisten nutriéndolo por debajo.

Tomando como base estas precisiones, en el presente acápite exploraremos cómo es que la pieza de Cage, en su radicalidad, hace explícito el fracaso del dualismo y de qué manera nos convoca a participar del movimiento dialéctico entre lo audible e inaudible. Retomaremos, para ello, el caso de la idea musical, colocada al centro de la exposición merleauPontiana de la idealidad.

Pues bien, la música nos brinda una ocasión propicia para reexaminar las relaciones entre audible e inaudible y la atención que le brinda Merleau-Ponty al tratamiento que hace Proust de la idea musical a través de la experiencia de Swann nos invita a explorarla. Sin embargo, el caso de la experiencia de la pieza de Cage que proponemos investigar es muy distinto de la vivencia del personaje de *En busca del tiempo perdido*. El ejemplo de Swann está inscrito en un contexto literario y difiere de la experiencia de escucha musical en primera persona; así también, hay una gran distancia entre la *pequeña frase* en una sonata y en una pieza de “música absoluta”, como es el caso de *4'33"*. Lo que queremos subrayar, sin embargo, es que pese a estas diferencias, las relaciones de entrelazo entre idea musical y sensible son las mismas: idea y sensible, inaudible y audible son términos de la estructura expresiva que no pertenece a una pieza u otra, sino que constituye la estructura ontológica de la expresión<sup>412</sup>. En otras palabras, la multiplicidad de expresiones dadas y emergentes solo son posibles por esta dinámica que no es más que la propia carne moviéndose. Por

---

<sup>412</sup> Recordemos que lo que dice Merleau-Ponty sobre las ideas y todos los *êtres* de cultura : “Car ce qu'il [Proust] dit des idées musicales, il le dit de tous les êtres de culture, [...] La littérature, la musique, les passions, mais aussi l'expérience du monde visible, sont non moins que la science de Lavoisier et d'Ampère l'exploration d'un invisible et, aussi bien qu'elle, dévoilement d'un univers d'idées” (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, pp. 193-194).

ello, la reinscripción de la idealidad en lo sensible –en el movimiento de emergencia de y retorno a lo sensible– que propone Merleau-Ponty, nos permite entender la idealidad no como algo estático, sino como la trama de ideas que están “[...] siempre ya explotadas y siempre explotando de nuevo”<sup>413</sup> y que conforman el espesor de la carne.

Tanto Swann al oír la *petite phrase* como el oyente de 4’33” vivencian, de distintas maneras, una suerte de “revelación estética” que confronta la comprensión dualista de la idea en favor de una dinámica reversible de expresión. Mientras que el dualismo comprende la relación entre audible e inaudible como una mera representación o correspondencia uno a uno, donde a todo audible le correspondería un inaudible (es decir, al sensible “a” le corresponde la idea “a<sup>1</sup>”, al sensible “b”, “b<sup>1</sup>”, y así sucesivamente), la filosofía merleau-pontiana propone una lógica de articulación reversible que integra el carácter inaudible o invisible de la idea como condición de posibilidad del aparecer sensible y, a su vez, como invitación a retomar lo transformado. El caso de Swann es, en este respecto, muy ilustrativo. Cautivado por la pequeña frase, Proust cuenta que Swann buscaba “desentrañar” las relaciones entre las cinco notas que la componían por medio de la partitura, intentando aprehender la idea del amor a la que la pieza lo había retrotraído. Sin embargo, estos intentos eran en vano, pues la notación musical no *corresponde* a la idea: “[...] il n'a plus la 'petite phrase' elle-même, il n'a que 'de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue”<sup>414</sup>. La referencia de Merleau-Ponty destaca que las idealidades que la notación musical nos ofrece son simples valores que pretender sustituir la entidad misteriosa que se capta perceptivamente; mas la idea no puede ser sino sensible. Esta aparece “bajo un disfraz” y “velada de tinieblas”, como el invisible *de* lo visible o, como en este caso, lo inaudible *de* lo audible y, retomando la metáfora merleau-pontiana citada anteriormente, es *por* esta profundidad o espesor “del agua”, que podemos ver “el embaldosado en el fondo de la piscina”<sup>415</sup>. Esto quiere decir que el entramado simbólico (histórico, compartido y profundo) es lo que *hace*

---

<sup>413</sup> Carbone, M., *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas*, op. cit., p. 79.

<sup>414</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 195.

<sup>415</sup> Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, p. 58.

vivir una experiencia *de una cierta manera*, es decir, con un horizonte de sentido singular *que convoca a una cierta orientación* (perceptiva, afectiva, emotiva, etc.) y que llama a renovar las relaciones entre las figuras y fondos. Como destacaba Wiskus, este es el caso de la idea del amor por Odette que la pequeña frase “hace existir” en Swann<sup>416</sup>.

La pieza de Cage, por su parte, tampoco nos promete la idea musical como “razón” tras los sonidos o como un concepto aprehensible por el intelecto. En contraste con la sonata de Vinteuil, 4’33” no nos provee de un conjunto de notas; su partitura contiene solo indicaciones de silencio que el intérprete deberá “procurar mantener”, pues es una pieza de música absoluta que renuncia radicalmente a la organización de sonido. Estudiar las relaciones entre las notas en búsqueda del “misterio” de la idea es en vano, pues esta singular pieza solicita abrir un marco temporal de escucha de los sonidos involuntarios y disponerse estéticamente a su aparecer. El espíritu antiintelectualista de Cage recusa todo aquello que constriñe nuestra escucha y defiende la escucha desprejuiciada y abierta. Nos dice que la experiencia concreta es “[u]ltracomplificada y en absoluto reducible al número dos”, por lo que la simplificación que se pretende introduciendo contraposiciones duales no hace más que ignorar su propia naturaleza. A continuación, el entrevistador Daniel Charles le pregunta a Cage si considera que es preciso pensar la presencia y la ausencia juntos, a lo que el compositor responde: “Al menos a rechazar las exclusiones, las alternativas radicales entre los opuestos”<sup>417</sup>. La respuesta Cage reafirma su crítica a oponer radicalmente aquello que se da junto en la experiencia, y, con ello, sugiere la no-exclusión –e incluso, podríamos decir, la convivencia– entre ausencia y presencia.

El fracaso de la correspondencia lineal y del representacionalismo que 4’33” propone conduce a considerar formas distintas de expresión que incluyan modos de presentación que admiten la ausencia (es decir, dinámicas de presentación negativa). Si bien este cambio de perspectiva es afín y contemporáneo al interés de Cage en la filosofía oriental, no pretendemos ahondar en esta filosofía, sino,

---

<sup>416</sup> Cf. Wiskus, J., *The Rhythm of Thought*, op. cit., pp. 93-94. Véase *supra*, nota 285.

<sup>417</sup> Cage, J., *For the Birds*, pp. 94. Esta cita resalta la crítica de Cage al dualismo y a su apertura a concebir relaciones de entrelazo entre presencia y ausencia.

más bien, investigar cómo la filosofía de Merleau-Ponty propone un tipo de expresión que admite este aparente contrasentido como propio del movimiento ontológico. Así, todas las praxis expresivas que tienen lugar, como el lenguaje y la música, son posibles solo por la estructura de quiasmo que le es propia a la carne. Esto quiere decir, recordemos, que hay siempre “[...] desgarramiento (*déchirure*) entre aquello que se logra expresar y aquello que no se puede decir (silencio) pero que hace posible la expresión”<sup>418</sup>. En este sentido, toda expresión se hace presente por el silencio que la sostiene y que, sin embargo, solo se muestra de forma negativa. Asimismo, Merleau-Ponty dice que el carácter abierto de una obra de arte “[...] puede ser también el reconocimiento de una manera de comunicar [de la obra] que no pasa por la evidencia objetiva, de una significación que no se refiere a un objeto ya dado, sino que lo constituye y lo inaugura, y que no es prosaica”<sup>419</sup>. La obra abierta, como es *4’33”*, no solo escapa al dualismo, sino que reafirma la complejidad de las relaciones expresivas al brindar un marco abierto de aparecer, que posibilita que las múltiples relaciones expresivas tengan lugar e incluso puedan ser destacadas.

Ahora bien, la música, nos dice Merleau-Ponty, nos ofrece un modelo de significación que destaca el silencio del que “está hecho” también el lenguaje y que funda la elocuencia de toda percepción<sup>420</sup>. En sus “Deux notes inédites sur la musique”, destaca una particularidad de este arte que descubre una íntima relación con el silencio:

1. Concert. 15 novembre 1959 [Léonore] N. 2. Jouée par [A. Bender]. La musique comme modèle de la signification – de ce silence dont le langage est fait. Cette musique qui déroule des [volutes] des motifs, enroulés autour d’un Etwas – s’inversant, faisant du fond figure et de figure fond.

Interpréter toute la perception, toute son éloquence dans ce silence. En tout cas la musique comme la peinture est au monde sensible ce qu’est la philosophie au monde entier<sup>421</sup>.

---

<sup>418</sup> Mansilla, K., “Expresión y contingencia en el pensamiento político de Maurice Merleau-Ponty”, *op. cit.*, p. 260.

<sup>419</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 95.

<sup>420</sup> No obstante, pese a que lenguaje y música forman parte de la misma estructura móvil de expresión, también se encuentran distanciados según sus formas propias de desplegarse o instituirse y su propia historia en el desarrollo de las producciones culturales humanas. Si bien toda música es una invitación a poner en forma la sonoridad, la música absoluta en particular se aleja del lenguaje y se acerca al silencio, pues no tiene una intención extramusical (como sí la tiene la música de programa, que cuenta una historia o expresa un concepto) (*cf. supra*, nota 152).

<sup>421</sup> Merleau-Ponty, M., “Deux notes inédites sur la musique”, en: *Chiasmi*, III (2001), p. 17.

¿Por qué este silencio que funda la elocuencia de la expresión puede ser destacado de manera especial por la música? Luego de asistir a un concierto de A. Bender, el filósofo anota que la música, en su manera propia de desplegarse, desenrolla sus diversos motivos, los cuales estaban enrollados en un “algo” (*Etwas*). Este “algo”, identifica Dousson, es la idealidad<sup>422</sup>, el inaudible en el corazón de lo audible, que presupone (*sous-(en)tend*) el movimiento de la música<sup>423</sup>. El juego de palabras que el término *sous-entendre* introduce es el siguiente: sugiere, por un lado, que el inaudible se “tiende u ofrece “por debajo” de los motivos y se “escucha”; por otro, retomando la dimensión doble del término *entendre*, el inaudible se percibe y, podemos decir, se “comprende” sin necesidad de pasar por el concepto. Este “desenrollamiento” de los motivos de la música que se organizaban en torno a la idealidad expresa las dinámicas reversibles en las que figura y fondo se entrelazan.

Haciendo un parangón con el vínculo que tiene la filosofía con el “mundo entero”, el francés destaca la relación íntima de la música con el mundo sensible. Por ello, este arte se propone como modelo de significación que puede dar fe de una forma de expresar especial que no pasa por el concepto y que, sin embargo, es fiel a la elocuencia del silencio de toda percepción<sup>424</sup>. Consideramos que es propiamente esta singular convivencia entre aparentes opuestos, sonido y silencio, audible e inaudible, aquello que particularmente una pieza radical como *4'33"* explicita de forma indirecta, reconduciéndonos al silencio de lo sensible. Ella nos hace atender al repliegue del sonido musical para destacar, de manera

---

<sup>422</sup> Dousson, L., “L’ambiguïté sans système”, *op. cit.*, pp. 227-228.

<sup>423</sup> “L’*Etwas*’ en effet est l’idéalité, cet invisible au cœur de l’audible, qui sous-(en)tend le mouvement des motifs et des ‘volutés’ de la musique dans lesquels elle est enfoncée comme en son moule sensible, auditif, dans un chiasme qui entrelace ‘fond’ et ‘figure’, puisque ces volutes indiquent, expriment, et nous mettent ‘en communication’ avec l’idéalité ‘des êtres et [de] l’être enveloppés dans la ‘nuit’ de la musique” (*ibid.*, p. 228).

<sup>424</sup> Por ello, Cage remarca la diferencia entre lo que llamamos música –que suele ser programática, es decir, descriptiva o evocativa de una emoción, situación, texto o narración– y lo que él considera música –que no obedece a ninguna intención semántica y cuyo sentido se ofrece en su propio aparecer sonoro–. Como dice Cage, no es “[...] un intento de entender algo que se dice, porque, si se dijera algo, los sonidos tendrían forma de palabras. Solo [es] la atención a la actividad de los sonidos” (Cage, *Silencio*, p. 10). *4'33"* no tiene un contenido sonoro premeditado ni una intención comunicativa, pues no está compuesta por sonidos organizados. Si el propósito fuese representar el silencio empírico, todos los sonidos que se resaltan en el marco de los *4'33"* tendrían que representar el silencio, lo cual, bajo la misma lógica representacional, conlleva un contrasentido. Para Cage, el sentido de la música no se encuentra en un contenido que esta expresa, sino en el propio acto de desplegarse. Véase también *supra*, nota 17.

indirecta (por medio de su ausencia expresa o, en otros términos, por medio de su presencia indirecta), la trama de hilos inaudibles que sostienen nuestra escucha habitual. El hundimiento en las dimensiones inaudibles de lo audible que toda percepción implica (de forma más o menos indirecta), introduce un cambio de orientación en nuestras maneras de oír el silencio en el presente que implican una transformación respecto de nuestro pasado y una orientación abierta hacia el futuro. En la proliferación de ruidos del ambiente que solicitan ser retomados, el silencio-inaudible no se pone como “algo por oír”, sino que, a través de su propio repliegue como presencia expresa, el oyente experimenta que su sistema de equivalencias está sufriendo una alteración. Así, el silencio-inaudible como reverso de lo audible introduce una desviación coherente –como veremos en el siguiente apartado– al presentarse por medio de su ausencia, como lo que se escribe (la trama inaudible de sentido) cuando el sonido se inscribe.

Cuando, como sucede en la pieza, las articulaciones que sostienen nuestra escucha musical son indirectamente “destacadas” por la disonancia que se da entre nuestras expectativas y lo que se nos ofrece, el silencio se escribe como condición de posibilidad de toda nueva configuración sonora que se inscribe. Esta operación expresiva compleja nos convoca, en su totalidad, a volver al silencio y prestarle oído de una manera distinta, que no pretenda ponerlo al descubierto como un silencio empírico, mas vivenciarlo en su propia manera de desplegarse y en las expresiones sonoras a las que da lugar. Así, retomando el motivo central del cuento de Borges, podemos decir que tanto Cage como Merleau-Ponty hacen una crítica a la pretensión cientificista de separar las ideas y la vida en un dualismo que subsume a esta última (equivalente al territorio del cuento) a aquellas (un mundo de idealidades, equivalente al mapa del cuento). Sin embargo, frente al motivo geográfico del cuento borgeano confrontamos con ánimo lúdico la pregunta de Cage: “Digamos esto en la vida: No se permiten los terremotos. ¿Qué ocurre entonces?”<sup>425</sup>. La pregunta retórica del compositor remarca la imposibilidad de eliminar la contingencia de la vida, todo aquello que

---

<sup>425</sup> Cage, J., *Silence: Lectures and Writings*, p. 133, traducción propia. En este pasaje se ha optado por realizar una traducción propia del texto de Cage, dado que la traducción española ignora que Cage señala “Let us say *in life*” y no meramente “Digamos”. El fraseo del compositor denota un carácter comprometido con una forma de “ver la vida” y no un mero dicho.



pueda remover y desconfigurar la precisión de cualquier mapa, *transformando el suelo de lo dado*. Esta es la condición móvil y viva del territorio que se habita y transforma y, en este sentido, 4'33" vendría a ser el "temblor" que transforma el territorio musical de maneras insospechadas por el ojo del científico. ¿Qué formas de retorno al suelo de la escucha conlleva la experiencia de 4'33"? ¿De qué manera este retorno a lo profundo es transformativo y remueve aquel suelo?

## 11.2. El silencio transformativo

Ahora bien, para abordar las preguntas señaladas al final del acápite anterior debemos repasar los momentos retrospectivo y prospectivo del movimiento de expresión. La distinción trazada es metodológica, dado que ambos se implican mutuamente como movimiento general de la carne. Examinaremos en qué consisten estos en el marco de la pieza de Cage, en qué sentido se da la transformación de nuestra escucha y, en última instancia, cómo nos devuelve al contacto originario con el mundo, rehabilitando el silencio-profundo.

Pues bien, en primer lugar, retomemos lo que Merleau-Ponty sugiere en sus *Notes de cours*. Empezar "un análisis" de la música, nos dice, consistirá en realizar un examen retrospectivo de las formas que se instauran y se validan como nivel de la experiencia común:

On pourrait [...] faire même analyse avec la musique. Généralisation de la musique (et 'purification') comme de la peinture : il y a avait formes privilégiées de la tonalité, –avec définition des écarts, intervalles, combinaisons simultanées et successives 'valables' sur ce 'sol' assurant la communication musicale– sur ce *selbstverständlich*. Tout cela [est] non pas supprimé physiquement, mais réintégré à [une] possibilité musicale plus large où les structures privilégiées ne son que quelques variantes de la série dodécaphonique<sup>426</sup>.

En la cita el francés se muestra familiarizado con las vanguardias musicales de inicios de siglo. Si, como señala Merleau-Ponty, en el campo de la pintura, la perspectiva clásica, lejos de ser una copia neutral del mundo, expresa y "excribe" una manera de tomar el mundo y de organizar sus figuras y fondos<sup>427</sup>, la analogía en el arte musical se da con el sistema tonal que ha imperado a lo largo de la tradición académica occidental y que en la actitud cotidiana asumimos como dado. En esta actitud nos dirigimos hacia lo musical como algo objetivamente

---

<sup>426</sup> Merleau-Ponty, M., *Notes des cours CF*, pp. 61-62.

<sup>427</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, p. 88 y p. 92.

dado y evidente y “nos movemos” sobre aquel suelo de evidencia (*selbstverständlich*), destacando sonidos habituales que comparten formas privilegiadas de la tonalidad. Así, la “comunicación musical” que este suelo hace posible nos hace reconocernos en las emociones de tristeza que nos provocan los tonos menores, en la alegría de los tonos mayores, en el suspenso de las sétimas, etc., pero también en el excluir los ruidos de la estática de la radio de la música que escuchamos al sintonizar. La comunión profunda que experimentamos en la música no se encuentra en oír las mismas notas, sino en estar sostenidos por la misma red de silencio que hace posible nuestro oír *de esta manera*.

Con ello, destacamos que el sistema tonal se sedimenta como *el marco de referencia* de nuestras maneras presentes de habitar la Audibilidad. Son estas “distancias, intervalos, combinaciones simultáneas y sucesivas ‘válidas’” lo que podemos llamar nuestro “sistema de armonía”<sup>428</sup>, la red de relaciones inaudibles que son las maneras comunes de destacar ciertas sonoridades de un fondo, organizarlas y valorarlas que forman el suelo de nuestra comunidad de escucha. Estas formas de oír son la vegetación de fantasmas de nuestra escucha, el inaudible de lo audible que, habiendo tenido su origen en el silencio perceptivo y la comunión antepredicativa cuerpo-mundo, han olvidado su suelo. Así como el mapa del cuento de Borges calca la ciudad sobre la base de criterios matemáticos que son fruto de una comunidad de científicos de carne y hueso, las vanguardias musicales de inicios de siglo echan luces sobre cómo las reglas del sistema de la música académica occidental son también producto de preferencias y entramados de sentido histórico-culturales, tal como afirmaba Merleau-Ponty al decir que “Le ‘sol’ s’avère formation historique ou culturelle contingente”<sup>429</sup>.

Retomamos aquí el papel revolucionario del dodecafonismo schönbergiano que Merleau-Ponty trae a colación: el compositor vienés inscribe las relaciones tonales y sus reglas dadas en un campo más amplio que admite nuevas relaciones entre los tonos y que incorpora la disonancia como elemento expresivo. El dodecafonismo, dice Merleau-Ponty, nos hunde en las dimensiones

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>429</sup> Merleau-Ponty, M., *Notes des cours CF*, p. 62.

de sentido con las que lo dado se nos ofrece y permite “rescatar” de este fondo el sensible transformado, continuando el despliegue fenomenalizante de la carne. Justamente, en otros de sus textos, Merleau-Ponty destaca que la expresión lograda del artista (en este caso, de la palabra) aquella que toca en el espectador significaciones compartidas por ambos como suelo silencioso común, pero que, *no obstante*, les hace dar “sones extraños”:

Mientras el lenguaje funciona de verdad, no es una simple invitación, para quien escucha o lee, a descubrir en sí mismo significaciones que ya están en él. Sino que es el ardid mediante el cual el escritor o el orador, tocando en nosotros aquellas significaciones les hace dar sonos extraños, que al principio parecen desafinados o disonantes, pero luego nos vincula tan bien con su sistema de armonía que en adelante le tomamos por nuestro<sup>430</sup>.

La expresión artística lograda que Merleau-Ponty destaca con el ejemplo del orador, es aquella que instaura una cierta desviación respecto de nuestro “sistema de armonía” habitual. Esta desviación brinda el espacio para que nuevas transformaciones puedan acontecer, es decir, nos invita a redirigir nuestra mirada –o, en este caso, nuestra escucha– según la deformación coherente que instaura respecto a nuestros modos habituales de percibir. Con ello, conservando la metáfora musical, podríamos decir que, si teníamos un “sistema de armonía” o sistema de equivalencias como suelo en el que se daba la comunicación musical, la disonancia que el dodecafonismo introduce marca un quiebre o una deformación coherente y demanda renovar las relaciones entre figuras y fondos, incorporando nuevas sonoridades y, paralelamente, solicitando una escucha más abierta. A medida que estos nuevos sonos –inicialmente extraños– sean in-corporados en nuestro sistema de armonía, ellos formarán parte de las articulaciones de nuestra escucha.

Así pues, el dodecafonismo abre el campo del sonido al democratizar las relaciones entre los tonos y re-integra estas estructuras privilegiadas al campo *general* del sonido como suelo donde la tonalidad no impera. Este sistema explicita la formación cultural histórica contingente del *suelo* de lo musical, lo cual nos sugiere que la tonalidad no es *necesaria* y, por ello, apunta a su poder transformativo al invertir o generar un desorden en nuestra manera habitual de organizar los sonidos. En su renuncia a apoyarse en el suelo de la tonalidad

---

<sup>430</sup> Merleau-Ponty, M., *La prosa*, pp. 38-39.

imperante en la tradición musical occidental, el dodecafonismo propone una forma de organización no jerárquica y relacional (entre los tonos) que, más que un “[...] simple precipitado de una libertad creativa extrema [...]”, nos dice Frangi, es “[...] la expresión de una profunda investigación ontológica sobre la naturaleza de lo musical”<sup>431</sup>. No obstante, señala MacMillan en referencia a Schönberg que “[...] lo que para el compositor era visionario, para los espectadores era cacofonía”<sup>432</sup>. En efecto, la revolución dodecafónica no fue sencilla de digerir para los oyentes acostumbrados a la música de cámara de los salones vieneses. La “emancipación de la disonancia” sería un proyecto de largo plazo al que se sumarían varios músicos de vanguardia en sus diversas propuestas. De ellos, fue John Cage quien llevaría esta revolución a la radicalidad.

Exalumno de Schönberg, Cage abandonó rápidamente el método dodecafónico de su maestro, pues “nunca fue dado para la armonía”. Asimismo, consideraba que la emancipación de la música no solo debía radicar en la rehabilitación de la disonancia. Para Cage, era imperativo también romper las distinciones duales que separaban sonido y tono, ruido y sonido para lograr una verdadera música “nueva”. Cage siempre defendió el carácter contingente de estas distinciones (decía “no hay una línea recta que trazar entre notas y sonidos”<sup>433</sup>) y abogó por una “música del futuro” que abriría el campo infinito del sonido tanto para el compositor como para el oyente<sup>434</sup>. Si bien la música dodecafónica instauraba desviaciones en nuestras formas de oír y desordenaba el sistema de equivalencias al democratizar las relaciones entre los tonos, este sistema no subvertía el concepto fundamental de “tono”; por ello, para Cage, admitir la disonancia era solamente el primer paso hacia una revolución radical a nivel de la totalidad de lo audible. Con ello, señalaba que: “Mientras que, en el pasado, la discrepancia estaba entre disonancia y consonancia, en el futuro inmediato estará entre ruido y los así llamados sonidos musicales”<sup>435</sup>.

---

<sup>431</sup> Frangi, S., “Tra atonalismo musicale e atonalismo filosofico: il ‘manoscritto in una bottiglia’, Filosofia della natura e filosofia della musica in nuce nell’ultimo Merleau-Ponty”, *op. cit.*, p. 292.

<sup>432</sup> MacMillan, I., *The Sound and the Fury*, *op. cit.*, 17’27”-17’33”.

<sup>433</sup> Cage, J., “45’ para un orador” (1954), en: *Silencio*, p. 172.

<sup>434</sup> “El compositor (organizador de sonido) tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo” (Cage, J., “El futuro de la música: Credo” (1937), en: *Silencio*, p. 5).

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 4.

El desarrollo compositivo de Cage lo condujo a encontrar una afinidad especial entre ruido y silencio<sup>436</sup>, en particular, en su experiencia en la cámara anecóica, donde el ruido y el silencio aparecen entrelazados. Si bien Pritchett señala que la intención de *4'33"* es hacer experimentable la situación que Cage vivenció ahí, sabemos que el propósito de la pieza no radica en hacer oír *exactamente* lo que Cage oyó en aquella cámara sino en brindar el marco espaciotemporal para que los oyentes puedan hacer advenir una situación sonora compartida y singular en el presente. Así, para Cage, la música *contemporánea* no tiene que ver con comunicar conceptos, sino con formas de percibir: “Distinguir entre esa ‘vieja’ música de la que se habla, que tiene que ver con concepciones y comunicación, y esta nueva música, que tiene que ver con la percepción y el despertar de esta en nosotros”<sup>437</sup>. Y la percepción implica un hundirse en lo profundo que nos hace oír aquello que no destacábamos para, quizás, redescubrir los sonidos a los que estábamos ya habituados, pero a los que nunca les habíamos prestado oído. Al respecto, resulta esclarecedor retomar el siguiente fragmento de Cage, citado anteriormente, para comentarlo en conjunto con otra de sus afirmaciones:

Empecé a ver que la separación de mente y oído había echado a perder los sonidos —, era necesario hacer borrón y cuenta nueva [...] empiezo a oír los viejos

---

<sup>436</sup> A lo largo de su desarrollo compositivo, Cage explora distintos medios tecnológicos disponibles o inexplorados en la música académica: su inicial interés por la percusión lo impulsó a incorporar los ruidos en su música, la cinta magnética le ofrecía la posibilidad de grabar sonidos “concretos” y continuos, sus trabajos en la radio le permitieron explorar las frecuencias y la contingencia. Todas estas exploraciones lo condujeron finalmente hacia lo que sería el motivo central de su investigación: el silencio (Pritchett, J., “Lo que el silencio...”, p. 169). Además, durante sus estudios radiofónicos, Cage conoce a Pierre Schaffer, padre de la *musique concrète* y lector de Husserl. La música concreta era una “[...] música que se privaba de los símbolos del solfeo y [que] trabaja en el propio sonido vivo [...] ahora se hace ‘concreta’, ‘figurativa’ podríamos decir, cuando utiliza ‘objetos sonoros’ extraídos directamente del ‘mundo exterior’ de los sonidos naturales y de los ruidos” (Schaeffer, P., *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., p. 23). Si bien no hay evidencia de una influencia fenomenológica en Cage de parte de Schaffer, la propia metodología y perspectiva musical de Schaffer era profundamente fenomenológica y no resulta extraño que haya habido intercambio entre ambos. Schaffer retorna al carácter concreto de los sonidos, como una rebelión no solo contra las escalas y el sistema tonal, sino contra el concepto base de “nota”. El propio Cage rescató las ventajas del uso de cinta magnética y de la aproximación “concreta” a la música. Dice Cage: “Los hábitos musicales incluyen escalas, modos, teorías de contrapunto y armonía, y el estudio de los timbres, solos y en combinación con un número limitado de mecanismos productores de sonido. En términos matemáticos todos ellos se ocupan de intervalos discretos. Se asemeja a caminar —en el caso de las notas— sobre doce piedras para bañar un río. Este cuidadoso caminar paso a paso no es característico de las posibilidades de la cinta magnética, que nos deja ver que la acción o existencia musical puede ocurrir en cualquier punto, o a lo largo de cualquier línea o curva, o de lo que sea, en el espacio sonoro total; que estamos, de hecho, técnicamente equipados para transformar en arte nuestra idea contemporánea de cómo opera la naturaleza” (Cage, J., “Música experimental” (1957), en: *Silencio*, p. 9).

<sup>437</sup> Cage citado en: Nyman, M., *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 218.

sonidos –los que creía gastados, gastados por la intelectualización– empiezo a oír los viejos sonidos como si no estuvieran gastados. Obviamente, no están gastados. Son tan audibles como los nuevos sonidos. Pensar los había gastado. Y si dejamos de pensar en ellos, de repente son frescos y nuevos<sup>438</sup>.

De nuevo se separan los caminos. Tenemos elección. Si no queremos abandonar nuestros intentos de controlar el sonido, podemos complicar nuestra técnica musical buscando una aproximación a las nuevas posibilidades y conciencias [*awareness*]. (Uso la palabra ‘aproximación’ porque una mente calculadora nunca puede medir la naturaleza). O, como antes, podemos abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar de música nuestra mente, y dedicarnos al descubrimiento de medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos<sup>439</sup>.

Los pasajes anteriormente citados son elocuentes, pues, como habíamos visto en la sección anterior, el compositor critica la separación dualista entre mente y oído y, más bien, apunta a volver al fondo de la escucha para re-escuchar los sonidos que incluso se consideran “gastados” por la intelectualización. Mas, para lograr esta reconducción de la escucha, Cage nos ofrece dos posibilidades: si se insiste en organizar los sonidos a través de la técnica musical, se podrá conducir a los oyentes hacia nuevas posibilidades sonoras que estas nos brindan e impulsarlos a tomar conciencia de este despliegue sonoro; si se libera el control del sonido, podemos rendirnos ante la escucha y descubrir las formas por las que los sonidos se nos aparecen. Estas opciones son similares a las situaciones musicales que nos sugiere Dufrenne para “la conversión de la escucha” en el marco de su interpretación merleauPontiana:

[...] por un lado, el ruido puede elevarse a la dignidad del sonido [...]. Por otro lado, el sonido puede ser devuelto a su naturaleza de ruido, en la medida en que se desestructura, se desgarrá del sistema que lo determinó y le impuso una medida [...] una nube de sonidos es escuchada como ruido. Y se hace posible, entonces, escuchar un ruido como nube de sonidos [...] el ruido en general se encuentra rehabilitado<sup>440</sup>.

La segunda aproximación que Dufrenne destaca es más afín a la lógica de 4’33’’: una nube de sonidos es escuchada como ruido y, viceversa, un ruido como nube de sonidos. La vuelta a la vida que propone Cage, desde una lectura merleauPontiana, es un llamado a retornar al origen de esta distinción entre ruidos y sonidos, a los “gérmenes de las cosas” o “lo originario de la expresión”

---

<sup>438</sup> Cage, J., “Conferencia sobre nada” (1959), en: *Silencio*, pp. 116-117. Cf. *supra*, nota 370.

<sup>439</sup> Cage, J., “Música experimental” (1957), en: *Silencio*, pp. 9-10.

<sup>440</sup> Dufrenne, M., *L’oeil et l’oreille*, op. cit., p. 99.

que es el silencio<sup>441</sup>. Cage propone un retorno a los orígenes de la música y, con ello, apunta a su nacimiento en el silencio, ámbito previo a estas distinciones y separaciones. El silencio de lo inaudible es el estado germinal en el que la expresión musical puede desarrollarse o desenrollarse y toda expresión musical es carne.

En este momento debemos subrayar que, si bien nuestra investigación nos ofrece una aproximación a 4'33" desde la figura de la carne, la escucha de  $\delta$  (esto es, el entrelazo entre audible y silencio-inaudible de la carne) nos hace experimentar de forma indirecta el Ser: el silencio-profundo ( $\epsilon$ )<sup>442</sup>. Aquí ya no hablamos solo del silencio de  $\delta$ , el inaudible de lo audible, sino del movimiento comprensivo de la carne como figura del Ser-silencioso. Este silencio es, propiamente, lo profundo, esto es, como señala Merleau-Ponty, es el "*Lebenswelt* non thématisé"<sup>443</sup>, que persiste como condición de posibilidad de las expresiones –y las comprende todas–, pero que, asimismo, escapa a toda enunciación. exploremos en el siguiente apartado el misterio del Ser-silencioso y su carácter de negatividad fecunda que posibilita la expresión y cómo este se da en 4'33".

## 12. El silencio de 4'33" como silencio-profundo

Como habíamos señalado en el acápite 7, el Ser bruto de Merleau-Ponty es silencioso. Es movimiento constante que se mantiene oculto como fondo generativo de toda experiencia y expresión; estando más acá de toda expresión, es aquello que las excede a todas y continúa nutriéndolas<sup>444</sup>. Como en el misterio de Pessoa, experimentamos nuestro contacto con el Ser desde la carne, implicados en una dinámica de aparecer que nos envuelve y que, a su vez,

---

<sup>441</sup> "*Entfaltung* : déploiement – et non explicitation-thématisation. La vérité se déplie. *Wahrheit* : pourtant la peinture ne parle pas du monde empirique, ni la musique (musique à programme) ne parle pas des choses, des sentiments surtout musique généralisée. Non – mais des germes des choses, des chiffres du sentiment comme peinture contemporaine parle du *welten*, du *dingen*" (Merleau-Ponty, M., *Notes des cours CF*, pp. 64-65, nota a).

<sup>442</sup> Seguir camino nos llevaría hacia el desarrollo de la ontología merleau-pontiana del Ser silencioso y a un análisis de las relaciones que esta teje con el concepto de *sunyata* del budismo zen que Cage incorpora a su modo. Esta indagación excede nuestro propósito actual y podrá ser desarrollada en una investigación posterior.

<sup>443</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 222., cf. *supra*, nota 335.

<sup>444</sup> Es así que "[...] la carne no significa nada en sí misma, pero lo expresa todo, y así escribe el Ser mientras que simultáneamente es elemento de Ser" (Landes, D.A., *The Merleau-Ponty Dictionary*, op. cit., p. 177).

desplegamos en nuestra vida expresiva. Por un lado, decía Merleau-Ponty que el Ser exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él<sup>445</sup>; por el otro, sin embargo, toda expresión exigida por el Ser instauro un quiasmo respecto de este. Esto quiere decir que, al inscribirse una expresión nueva, el Ser se escribe, manteniéndose oculto.

Una ontología que le es fiel al Ser silencioso, en consecuencia, debe reconocer el impedimento a expresar el contacto con lo profundo de forma directa. En palabras de Merleau-Ponty, no podemos pretender volver al fondo silencioso de la experiencia y coincidir con él, como quien equipara el camino del Arco de Triunfo a Notre-Dame de ida y vuelta sin contar el propio esfuerzo de recuperación<sup>446</sup>. El filósofo, quien vive desde su propia carne la génesis de la palabra en la hondura del silencio, reconoce el entrelazo entre el habla y el silencio como testimonio del Ser y puede, por medio de una filosofía renovada e interrogativa hacia lo profundo, rehabilitar el contacto con lo sensible. Mas, como sugerimos en el acápite 7.2, el músico también tiene la posibilidad de, a su modo, “develar” el silencio fecundo sin traicionarlo.

Ahora bien, consideramos que la música absoluta tiene una potencia especial de expresar silenciosamente el contacto con el Ser. En contraste con la música de programa, este tipo de música subraya el aparecer de los sonidos en su propio despliegue y sus relaciones perceptivas y, además, invita a prestar oído con una escucha atenta que no pasa por el concepto o representación. Consideramos que, como hemos sostenido a lo largo de la investigación, la experiencia comprensiva de la pieza 4'33”, con los tipos de silencio y las distintas formas de escucha que remiten los unos a los otros, expresan nuestro contacto con el silencio-profundo del Ser bruto ( $\epsilon$ ).

Pese a que la concepción del silencio de Cage, como bien señala Dufrenne, proviene más de un contacto indirecto con el budismo zen que de una lectura merleau-pontiana, encontramos una resonancia profunda entre ambos que nos ha motivado a realizar la presente lectura de la famosa “pieza silenciosa” de Cage desde el movimiento expresivo de la carne. El compositor destaca que el

---

<sup>445</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 248. Cf. *supra*, nota 334.

<sup>446</sup> *Ibid*, p. 52.



silencio es parte integral de su obra, late en toda expresión musical y no rivaliza con los sonidos, sino que está entrelazado con ellos. Para él, “[...] el sonido ya no constituye un obstáculo para el silencio; el silencio ya no es una pantalla con respecto al sonido”<sup>447</sup>; más bien, “[...] los sonidos que ocurren en una composición dada son, en sentido profundo, ‘silenciosos’”<sup>448</sup>. ¿Qué quiere decir con ello? Aquí el silencio no es, en modo alguno, comprendido como silencio-empírico o existencial, sino, más bien, Cage sugiere un sentido de silencio que, bajo nuestra lectura, es afín al silencio de la ontología merleau-pontiana. Tomaremos el silencio que aquí se “devela” como un silencio-profundo (V), que engloba y funda las relaciones de entrelazo entre audible e inaudible y, a su vez, entre sonido y silencio y hace posible la expresión.

Admite también el compositor que: “Ningun sonido teme al silencio que lo extingue. Y no hay ningún silencio que no esté preñado de sonido”<sup>449</sup>. Dicha afirmación señala que el silencio es fecundo *en tanto que* está preñado de sonidos, expresiones audibles posibles de advenir. Asimismo, decía Cage que “Los sonidos que se habían producido accidentalmente [en una pieza...] no eran de ningún modo una interrupción”<sup>450</sup>; estos no son *interrupciones* de un silencio continuo que está de base, sino, más bien, son *irrupciones* del silencio fecundo (manifestaciones sonoras que se destacan del silencio pero que surgen de él). Así, bajo esta perspectiva, los sonidos están siempre acompañados por una negatividad inherente a su aparecer y los ruidos son menos contingencia que una manifestación necesaria de un silencio que requiere de la expresión para poder tener experiencia de él de modo indirecto.

La pieza nos invita a “estar conscientes” de los entrelazos que se dan entre sonido y silencio, entendiendo esta disposición no en un sentido intelectualista, sino más bien como un estar-presente-al-aparecer (dice Cage “[...] no me preocupa el arte como algo separado de dicha *awareness* (tampoco el *I Ching*:

---

<sup>447</sup> Cage, J., *For the Birds*, p. 40.

<sup>448</sup> Cage, J., *The Selected Letters of John Cage*, p. 284. El texto original dice: “sounds that do occur in a given composition are in a profound sense ‘silent,’ that is, they are sounds accepted by me rather than imposed by me”.

<sup>449</sup> Cage, J., “Conferencia sobre algo” (1959), en: *Silencio*, p. 135.

<sup>450</sup> Cage, J., “45’ para un orador”, en: *Silencio*, pp. 157-158.

Hex. 22, Grace)<sup>451</sup>. Hay una evidente similitud entre la disposición cageiana a prestar oído y la actitud meditativa del monje zen –justamente, el compromiso de Cage con el silencio es, parcialmente, influencia del zen–. *Volver* a este sentido de silencio-profundo (V) que reintegra la negación en la profundidad de la vida y que, en consecuencia, admite la convivencia y entrelazo entre sonido y silencio es la propuesta de *4'33"*. No obstante, la referencia a un cuento zen que Cage trae a colación durante una entrevista con Daniel Charles, precisa que el *regreso al silencio de origen* no es un mero volver al inicio, sino un *cambio de orientación*:

D.C.: Volver a los sonidos es, pues, volver, sin ninguna estructura, a los sonidos "acompañados" por la nada. J.C.: Y el regreso va hacia algo completamente natural: los hombres vuelven a ser hombres y los sonidos vuelven a ser sonidos. D.C.: ¿Habían dejado de ser sonidos? J.C.: ¡Claro que no! Pero el Zen lo demuestra mejor que nosotros. D.C.: Su curso de acción depende del Zen entonces. J.C.: No, no del todo. No ha habido solo Zen<sup>452</sup>.

*4'33"* nos permite oír siempre algo "nuevo", o más bien, oír *lo que ya estaba ahí*, pero con una orientación renovada y con una escucha abierta y disponible a "experimentar" la dialéctica expresiva a la que la pieza invita. No solo el zen, sino también la "revelación" que tuvo Cage en Harvard motivaron esta devoción por lograr expresar "que el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad, un viraje"<sup>453</sup>. Continúa Cage diciendo "Le dediqué mi música a ello".

A partir de lo anteriormente señalado, podemos decir que el compositor hace eco al llamado merleaupontiano a "reaprender a ver el mundo", o, más bien, a "reaprender a oír el mundo" que consiste menos en un mero regreso al origen (como pretendía la filosofía reflexiva) que en un movimiento complejo de dar vuelta (*retornare*<sup>454</sup>), sin pretender coincidir con el punto de partida. El *retorno* implica un girar y darse vuelta que, mas que centrarse en el pretendido *lugar inalterado* al que se vuelve, incorpora la actitud del volverse. El retorno de Cage consiste en

---

<sup>451</sup> Cage, J., *The Selected Letters of John Cage*, p. 118, cursivas agregadas. Se ha optado por no traducir el término *awareness* para mantener su sentido original.

<sup>452</sup> Cage, J., *For the Birds*, p. 40. "Antes de estudiar el Zen, los hombres son hombres y las montañas son montañas. Mientras se estudia el Zen, las cosas se confunden. Después de estudiar el Zen, los hombres son hombres y las montañas son montañas. Después de contar esto, le preguntaron al Dr. Suzuki: '¿Cuál es la diferencia entre el antes y el después?'. Él respondió: 'No hay diferencia, sólo que los pies se despegan un poco del suelo'" (Cage, J., *Silencio*, p. 88. Citado nuevamente en *ibid.*, p. 143).

<sup>453</sup> Cage, J., *Autobiographical Statement*. Véase *supra*, nota 44.

<sup>454</sup> La palabra retornar significa "devolver". Tiene el prefijo re- que implica reiteración o "volver hacia atrás" sobre el verbo latino *tornare*, que significa dar vueltas, girar, enrollar, torrear, redondear.

apuntar al silencio no como un “objeto musical” o un estado puro de ausencia de sonido “previo” a la pieza que hay que descubrir preservando su ingenuidad, sino un *retornar* a lo originario como acto constante de creación de la expresión musical misma, *dar vueltas* a ese silencio que está en el centro de toda palabra y que despliega las volutas de la música y la nutre. No es casual, por tanto, que Cage señale que *4’33”* es su pieza más importante, a la que vuelve cada vez que va a componer<sup>455</sup>, pues esta apunta indirectamente al silencio como lo originario de la expresión. Por ello, esta es constante motivo de creación, es el *silencio* que exige la creación para tener “experiencia” de él a través del proceso dialéctico de expresión. Esta exigencia “ontológica” resuena con la siguiente afirmación provocadora de Cage: “[...] mi música favorita es la música que aún no he escuchado. Yo no escucho la música que yo compongo. Yo compongo para escuchar la música que aún no he escuchado”<sup>456</sup>. Hay un llamado constante a crear tomando el silencio como base, incluso, como dirá Cage posteriormente, cuando “no se tenga nada que decir”, es el silencio lo que se está expresando a través de nuestras palabras.

Aquí recurrimos a dos conferencias populares de Cage, “Lecture on Nothing” (“Conferencia sobre nada” de 1950<sup>457</sup>) y “Lecture on Something” (“Conferencia sobre algo” de 1951) ponen en forma discursiva el motivo de la pieza que nos ocupa. El propio Cage admite que sus conferencias hacen eco de su obra musical, pues emplean estructuras similares. Así, por ejemplo, sobre la “Conferencia sobre nada” nos dice: “[...esta] fue escrita en la misma estructura rítmica que usaba por aquella época en mis composiciones musicales”<sup>458</sup>, pues busca “[...] decir lo que tenía que decir de una manera tal que lo ejemplificara; que, en lo posible, permita al oyente experimentar lo que tengo que decir en lugar de simplemente escucharlo”<sup>459</sup>. En efecto, las conferencias de Cage que

---

<sup>455</sup> Cf. *supra*, nota 55.

<sup>456</sup> Cage, J., *An Autobiographical Statement*.

<sup>457</sup> En el “Afternote” de esta conferencia, (cf. Cage, J., *Silencio*, p. 126) Cage señala que esta fue presentada por primera vez en 1949 o 1950.

<sup>458</sup> *Sonatas and Interludes, Three Dances*, etc.). “Se trataba sobre una reflexión sobre mi compromiso con el Zen” (Cage, J., “Prefacio”, en: *Silencio*, p. ix).

<sup>459</sup> Cage, J., “Foreword”, en: *Silence: Lectures and Writings*, p. ix. Se ha optado por realizar una traducción propia del siguiente fragmento, dado que consideramos que Cage subraya su interés en que la experiencia de oír su conferencia *ejemplifique* el contenido de la misma. El texto original señala: “My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it”.

estamos tratando se organizan, al igual que 4'33", a partir de "espacios temporales", cuyo contenido no está predeterminado<sup>460</sup>. Estos "espacios temporales" son, aparentemente, "vacíos" y parecen consistir en silencios prolongados; mas, si afinamos el oído, la proliferación de sonidos nos conduce a la propia paradoja de la expresión del silencio.

Una primera aproximación a la "Conferencia sobre nada" de 1950 nos da la impresión de que Cage no tiene la voluntad de decir *algo* positivo, pues el hecho de que la conferencia discorra sobre "nada" parece comprometer un fracaso: al igual que todo discurso sobre el silencio implica su destrucción, no se puede hablar de la absoluta "nada". Sin embargo, esta "nada" a la que refiere no es pura negación, pues Cage dice "no tengo nada que decir y lo estoy diciendo y eso es poesía como la que necesito"<sup>461</sup>. Esta afirmación se convertirá en una de las frases más célebres del compositor que apunta a la búsqueda por expresar la propia fecundidad del silencio sin traicionar su manera indirecta de darse. Pese a que el contenido de la charla (de "lo dicho") sea, de cierta forma, indeterminado, el compositor insiste en destacar la urgencia de expresar que toma forma al explicitar esta forma de "poesía" del negativo. Lo que apreciamos aquí es una poética que surge como "necesidad" del propio artista de expresar, que no se centra en el contenido de lo dicho, sino que, más bien, se consume en tematizar la demanda de expresión y sus paradojas propias. Dicha urgencia de expresar, a su vez, es afín con el "trabajo silencioso y paciente del deseo" que inicia la paradoja de la expresión y que marca el pasaje del silencio a la palabra en el pensamiento de Merleau-Ponty<sup>462</sup>.

Cage resalta la presencia indirecta del silencio-profundo que se manifiesta a través de sus palabras en la conferencia y, de manera provocadora, tematiza la propia estructura vacía de su discurso, es decir, es explícitamente autoreferencial:

---

<sup>460</sup> "Esta charla [...] está contenida dentro de un espacio de tiempo de aproximadamente cuarenta minutos de duración [...] esos cuarenta minutos han sido divididos en cinco partes largas, cada unidad está dividida de la misma forma" (Cage, J., "Conferencia sobre nada" (1959), en: *Silencio*, p. 112).

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>462</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 187 ("[...] le travail patient et silencieux du désir, commence le paradoxe de l'expression").

Como ven, puedo decir lo que sea. Da casi lo mismo lo que diga e incluso cómo lo diga. En este preciso momento, estamos pasando por la cuarta parte de una unidad que es la segunda unidad de la segunda parte larga de esta conferencia. Es un poco como pasar a través de Kansas. Esto, ahora, es el final de esta segunda unidad<sup>463</sup>.

Aquí notamos cómo la conferencia discurre sobre su “contenido vacío”, sin por ello detenerse y callar en silencio, sino, más bien, apuntando hacia una apertura y receptividad de los sonidos que acontezcan. De ello se desprende el uso que hace Cage de la metáfora de un vaso vacío, la cual es ilustrativa tanto de la misma estructura de conferencia como de su pieza silenciosa<sup>464</sup>.

Dada la reincorporación de lo negativo como parte integral de su trabajo, no es casual que, en contraste con el dodecafonismo schöenbergiano, Cage defienda la importancia del cero<sup>465</sup>. La negatividad es comprendida por el compositor como apertura y fecundidad que amplía los límites de la escucha: “Todo está permitido si se toma el cero como base. Esa es la parte que no se suele entender. Si no eres intencional, todo está permitido [...] no me gusta que me presionen mientras escucho. Me gusta la música que me permite hacer mi propia escucha”<sup>466</sup>. Tal como admite Duffrenne, este hecho no es una mera elección estética, sino que obedece a un compromiso profundo que tiene influencia tanto del budismo zen como de otras tradiciones filosóficas y, sobre todo, de su experiencia en Harvard. Ello se aprecia en *For the Birds*, compilado de conversaciones entre Cage y Daniel Charles (filósofo y músico discípulo de Duffrenne), donde el segundo entrevista al primero, dirigiendo sus preguntas hacia el esclarecimiento de la noción de “nada” que el compositor maneja. Uno de los fragmentos más interesantes de aquella conversación es el siguiente:

---

<sup>463</sup> Cage, J., “Conferencia sobre nada” (1959), en: *Silencio*, p. 112.

<sup>464</sup> “Esta es una charla compuesta, pues la estoy haciendo como hago una pieza de música. [...] es como un vaso vacío en el que en cualquier momento podemos verter cualquier cosa. En nuestro camino, (¿quién sabe?) se nos podría ocurrir una idea. No tengo ni idea de si sucederá o no. Si sucede, permitámoslo. Considerémosla algo que se ve momentáneamente, como por una ventana mientras viajamos” (*ibid.*, p. 110).

<sup>465</sup> En contraste con la tradición dodecafónica, el cero es de gran importancia para Cage (cf. Pardo, C., *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, op. cit., p. 54). Los sistemas numéricos de la India y China incorporaban el cero y, a su vez, este constituía parte importante su producción espiritual. Con ello, es muy posible que Cage, alimentado del influjo de la filosofía oriental que maestros y filósofos como Alan Watts o Suzuki hacían llegar a los Estados Unidos, haya incorporado el cero como el espacio de posibilidad de donde nacen todos los demás números, noción afín a la de la vacuidad o *sunyata* del Zen.

<sup>466</sup> Cage, J., entrevistado por Rob Tannenbaum, en: Kostelanetz, R. (ed.), *Conversing with Cage*, p. 213.

J.C.: Debe haber nada entre las cosas que has separado para que no se obstruyan mutuamente. Pues bien, esa nada es la que permite que todas las cosas existan. / D.C.: ¿Que se interpenetren, es decir? / J.C.: Que se interpenetren significa que hay nada entre ellas. Por lo tanto, nada las separa... / D.C.: Usted habla de nada. Permítame plantear una cuestión de traducción. ¿Prefiere que nada se traduzca como 'rien', 'nada', o como 'le rien', 'la nada'? [...] J.C.: Me pregunto cuál debería elegirse. Pero es difícil porque todo está envuelto en categorías intelectuales. [...] J.C.: Si opones Algo y Nada, sigues dentro del juego de las categorías intelectuales. Lo que quise decir al hablar de la nada intermedia es que la Nada en cuestión no es ... ni el Ser ni la Nada. / D.C.: ¿Está fuera de la relación entre el Ser y la Nada? / J.C.: Así es. Cada vez que establecemos una relación, cada vez que conectamos dos términos, olvidamos que tenemos que volver al cero antes de llegar al siguiente término. Lo mismo ocurre con el Ser y la Nada. Hablamos y tratamos de pensar en estas nociones –como los sonidos en la música– y olvidamos lo que realmente ocurre. Olvidamos que siempre hay que volver al cero para pasar de una palabra a la siguiente [...]. Eso es lo que es la 'nada en el medio' [*nothing in between*]. Más recientemente, encontré la misma idea en Buckminster Fuller. Él nos describe el mundo como un conjunto de esferas entre las que hay un vacío, un espacio necesario. Tenemos tendencia a olvidar ese espacio. Saltamos a través de él para establecer nuestras relaciones y conexiones. Creemos que podemos deslizarnos como en una continuidad de un sonido a otro, de un pensamiento a otro. En realidad, ¡nos caemos y ni siquiera nos damos cuenta!<sup>467</sup>

En el fragmento citado podemos observar que, ante la presión de Charles, Cage trata de esclarecer la noción de negativo que maneja tanto en su estética musical como en su manera de ver la vida. El compositor subraya el carácter “intermedio” de esta Nada que no encaja en los extremos que nos ofrece el dualismo: la Nada y el Ser, sino que, más bien, incluye el negativo como elemento fecundo intrínseco a la manifestación de todo lo que hay. Dicha “nada” escapa a los extremos radicales y se sitúa *entre* los términos de toda relación. Ella puede ser

---

<sup>467</sup> Cage, J., *For the Birds*, pp. 91-92. Dado que en este texto resulta compleja la traducción del concepto de “nada” por el uso extendido en el español de la doble negación, consideramos importante colocar el fragmento original: “J.C.: There must be nothing between the things which you have separated so they wouldn’t obstruct each other. Well, that nothing is what permits all things to exist. / D.C.: To interpenetrate, that is? / J.C.: That they interpenetrate means there is nothing between them. Thus nothing separates them ... / D.C.: You say nothing. Let me raise a question of translation. Do you prefer nothing to be translated as 'rien', 'nothing', or as 'le rien', 'nothingness'? [...] J.C.: I wonder which should be chosen. But it’s difficult because it’s all wrapped up in intellectual categories. [...] J.C.: If you oppose Something and Nothing, you still remain within the game of intellectual categories. What I meant when speaking of the nothing in between is that the Nothingness in question is [...] neither Being nor Nothingness. D.C.: It is outside of the relationship between Being and Nothingness? / J.C.: That’s right. Each time we establish a relationship, each time we connect two terms, we forget that we have to go back to zero before reaching the next term. The same goes for Being and Nothingness! We talk about and try to think through these notions –like sounds in music– and we forget what really happens. We forget that we must always return to zero in order to pass from one word to the next [...] That’s what the nothing in between is. More recently, I found the same idea in Buckminster Fuller. He describes the world to us as an ensemble of spheres between which there is a void, a necessary space. We have a tendency to forget that space. We leap across it to establish our relationships and connections. We believe that we can slip as in a continuity from one sound to the next, from one thought to the next. In reality, we fall down and we don’t even realize it!”.

leída como aquel negativo inherente a la manifestación de todo lo que se expresa, como una estructura que incorpora el vacío en su seno. Por eso resulta interesante aquí retomar la afirmación de Merleau-Ponty que nos llama a descubrir las *estructuras de vacío* que son aquellas que hacen posible la expresión y que en nuestras prácticas expresivas nos retrotraen al Ser: “[i]l n’y a pas à chercher des choses spirituelles, il n’y a que des structures du vide – Simplement je veux planter ce vide dans l’Être visible, montrer qu’il en est l’envers, – en particulier l’envers du langage”<sup>468</sup>.

Ahora bien, si en la “Conferencia sobre nada” Cage explicitaba la negatividad como inherente a la expresión y hacía hincapié en la apertura y potencialidad expresiva que el silencio-profundo posibilita, la “Conferencia sobre algo” (1951), vuelve nuevamente sobre el entrelazo entre silencio y palabra y trata cómo la relación entre ambos sigue la misma estructura de mutua implicación que hay entre algo y nada:

Esta es una conferencia sobre algo y naturalmente también una conferencia sobre nada. Sobre cómo algo y nada no están enfrentados entre sí, sino que se necesitan mutuamente para existir. Porque es difícil hablar cuando se tiene algo que decir precisamente porque las palabras nos hacen hablar de la forma a la que las palabras necesitan ceñirse y no de la Forma que necesitamos para vivir<sup>469</sup>.

En esta conferencia, el compositor tematiza nuevamente la paradoja de la expresión, cuando señala: “Lo que re-querimos es silencio; pero lo que el silencio requiere es que yo siga hablando”<sup>470</sup>. A continuación, señala que las palabras son necesarias para el silencio, pues “[...] las palabras sirven de ayuda para hacer los silencios”<sup>471</sup>. ¿No son estas afirmaciones una indicación de un silencio-profundo que se manifiesta indirectamente a través de los sonidos? Todo aquello que se manifiesta, nos dice Cage, es una “celebración” –o, podríamos decir, una expresión– de una negatividad: “Cada algo es una celebración de la nada que lo sostiene”<sup>472</sup>. ¿Deberíamos, entonces, prestar oído al silencio que late en y entre los sonidos y palabras? Es esto lo que *4’33”* nos ofrece: el silencio-profundo se expresa de forma indirecta la medida en que la pieza hace experimentable el

---

<sup>468</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l’invisible*, p. 284.

<sup>469</sup> Cage, J., “Conferencia sobre algo” (1951), en: *Silencio*, p. 129.

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> Cage, J., “Conferencia sobre nada” (1959), en: *Silencio*, p. 109.

<sup>472</sup> Cage, J., “Conferencia sobre algo” (1951), en: *Silencio*, p. 139.

quiasmo en los diversos niveles de reversibilidad (las distintas escuchas y los silencios que cada una de ellas descubre). El quiasmo inicial que instaura entre aquello que concebíamos como silencio-empírico (que no se hace presente) y el sonido, su aparente contrario<sup>473</sup>, nos lleva a descubrir mayor profundidad en sus múltiples niveles de experiencia. Nos conduce, finalmente, a considerar la relación de entrelazo entre lo que se expresa (sonido) y lo que posibilita la expresión (silencio-profundo). En 4'33" nos sumergimos en la trama del silencio-profundo que compartimos con los demás a través de la historia, donde "germina" el sentido y a donde vuelve<sup>474</sup>.

Finalmente, podemos decir que la particularidad de 4'33" es que, siendo un producto cultural (una pieza musical que se inscribe en la historia de producciones humanas), es abierta y, a su vez, autoreferencial. Esto quiere decir que ella apunta al propio proceso dialéctico de expresión que es el despliegue total del Ser. 4'33" hace experimentar la generalidad de lo inaudible que se trasluce en las articulaciones de lo audible al retrotraernos al entrelazo entre ambos, es decir, al ponernos de cara a nuestra propia forma de ser-parte de lo audible por los hilos inaudibles que nos enraízan en la misma carne. Es por ello que consideramos que la potencia de esta pieza radica en hacernos testigos de las múltiples relaciones reversibles expresivas que acontecen en la carne en todos sus "niveles" por medio de nuestra escucha y, en consecuencia, resituarnos en la profundidad de la vida como testimonios de su potencia generativa.

Retomando el cuento de Borges, podríamos decir que, mientras que la filosofía merleau-pontiana es el llamado a explorar el territorio sin mapa en mano en vistas

---

<sup>473</sup> El "desorden" o "desarmonía" en nuestros "sistemas de equivalencias" que la pieza estimula hace un hueco en el suelo dado de expresiones y nos permite hundirnos hacia "los orígenes de nuestra escucha habitual". De esta dehiscencia o apertura en lo Audible pueden brotar nuevas formas de situarnos en nuestro contacto silencioso con el mundo. Al ser 4'33" una expresión musical, esta no solo (i) instaura un quiasmo respecto de lo dado, como toda expresión, sino que esta (ii) destaca el carácter negativo del quiasmo mismo y (iii) su potencial "creativo", es decir, la posibilidad de hacer advenir expresiones transformadas desde aquel hueco.

<sup>474</sup> Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, p. 164. Esta dinámica no es ajena a la de las palabras y los silencios. Pese a que este no es nuestro campo de interés, tal como señala Monseu, "[s]ilence et parole adviennent ensemble dans une complicité essentielle et dans leur relation réciproque. Celui qui parle est aussi, et en même temps, confronté au silence qui accompagne ses mots, il compose avec le silence et 'se compose à travers lui'" (Monseu, N., *Point de silence. Perspectives Philosophiques*, Louvain-la-Neuve: UCL Presses Universitaires de Louvain, 2016, p. 62).



a volver al fondo de la experiencia por la que este se nos da, 4'33" de Cage es una puesta en escena que enmarca los sonidos de nuestros pasos, el crujir de las hojas secas que nos abrazan durante este camino. Esta es la manera en la que, siguiendo a Toru Takemitsu, compositor japonés colega de Cage, el norteamericano vuelve a la "tierra de la música" que ha olvidado sus raíces para fertilizarla. Cage "[...] afronta esa tarea con el alma humilde de un agricultor. Para cultivar 'la tierra de la música', ¿no son todavía adecuadas las manos y los pies humanos? Estamos tratando de obtener una gran cosecha de esa 'tierra de la música' heredada sin evaluar el suelo [...mas] sin cultivar el sonido, no crecerá la originalidad real. Las reglas para la música proliferan, pero la cuestión del sonido permanece oscura"<sup>475</sup>.



---

<sup>475</sup> Takemitsu, T., *Confronting Silence, Kakudo*, California: Fallen Leaf Press, 1995, p. 27.

## CONCLUSIONES

El espíritu vanguardista de John Cage lo condujo a alejarse tanto de la tradición musical basada en la armonía clásica como del novedoso dodecafonismo, tendencias que permanecían centradas en el tono como unidad básica de la composición musical. Cage fue pionero en la exploración de la percusión, el ritmo y los ruidos, mas su acercamiento al budismo zen y su visita a la cámara anecoica de Harvard durante inicios de los años cincuenta lo animaron a virar su interés hacia el estudio del silencio. No obstante, su interés no estaba puesto en un silencio de tipo empírico, sino, más bien, Cage comprendía el silencio como lugar de nacimiento de una escucha profunda y desprejuiciada. Así, el compositor se compromete a explorar el silencio en un sentido existencial, como apertura y no como opuesto al sonido. Esta exploración se concretiza en su pieza "4'33", en la que el intérprete no realiza ningún sonido voluntario. Dicha pieza ofrece un marco temporal para el acontecer de los sonidos tradicionalmente concebidos como "no musicales" y, con ello, radicaliza la pregunta por el silencio y por nuestras maneras habituales de oír.

El francés Maurice Merleau-Ponty, por su parte, desarrolla una filosofía cuyo espíritu fenomenológico explora el sistema cuerpo-mundo como una sinergia. Esto implica que el filósofo se debe situar en el "silencio" de la percepción, para

observar las relaciones pre-predicativas y pre-yóicas que aquí tienen lugar, es decir, las relaciones por las que el cuerpo acoge la sollicitación del mundo dado para ponerlo en forma. Toda puesta en forma de lo sensible es ya expresión, dado que es una manera por la que el cuerpo se orienta al mundo y lo retoma para explicitarlo en una configuración de sentido. El silencio de la percepción donde se da esta sinergia (o sistema cuerpo-mundo) implica también una comunidad de cuerpos y, asimismo, un horizonte compartido de pasado que, a su vez, se retoma en el presente y proyecta continuamente hacia el futuro. Situado en este silencio, el filósofo nota que en la actitud natural los cuerpos incorporan formas habituales de orientarse a lo sonoro. Esto quiere decir que nosotros, a partir de estas habitualidades, retomamos los sonidos circundantes, destacando aquellos que percibimos y valoramos como musicales, y relegando como fondo, a su vez, las sonoridades indeterminadas que captamos como ruido.

Ahora bien, los planteamientos iniciales del francés se desarrollan a lo largo de sus investigaciones posteriores y a mediados de siglo y su filosofía se desplaza de una fenomenología del cuerpo hacia una ontología de la carne. En esta ontología, el cuerpo ya no será un cuerpo propio, sino que este, el mundo y sus relaciones expresivas serán reintegradas en la totalidad de la carne como tejido sensible. En otras palabras, nuestra experiencia está dada por la carne, somos cuerpos encarnados y la carne es el tejido total de lo sensible y todas las relaciones expresivas que ahí surgen. La carne es movimiento fenomenalizante (es decir, es aquello que, en su despliegue hace que haya lo que hay) y su carácter definitorio es la reversibilidad. Esta estructura de pliegue por la que el cuerpo sintiente se distingue de la totalidad sensible y se vuelca sobre sí para explicitar lo sensible del cual es parte será lo propio de todas las relaciones que se fundan en la carne.

La vida pre-predicativa, pre-yóica y silenciosa del cuerpo manifiesta el sistema reversible de la carne desde su propia experiencia, fundamentalmente, desde su pre-pertenencia al mundo y su operación expresiva de ponerlo en forma (de configurar un sentido). Así, el cuerpo es testigo y ejemplo de la carne del mundo en las relaciones expresivas que teje con él, con los otros cuerpos, con su pasado e incluso con la percepción de sí. Dicha captación de sí en forma de

pliegue es lo que hemos llamado la reversibilidad estesiológica. Al ser portador de sensaciones dobles, siendo sensible y sintiente, el cuerpo revela la estructura reversible de la carne de forma especial. En consecuencia, hablamos del cuerpo como carne ejemplar, que experimenta cruces reversibles *en* y *entre* sus sistemas sensoriales.

Merleau-Ponty exploró los cruces estesiológicos en los sistemas de la visión y el tacto, pero sugiere que estas relaciones reversibles se tejen también al interior del sistema de la escucha y entre el sistema de la escucha y el de vociferación. Denominamos *la Audibilidad en general* a la totalidad de las relaciones pre-predicativas y pre-yóicas que experimentamos en la carne desde la escucha. La Audibilidad consiste en las relaciones que se tejen en la carne comprendidas desde la vía de acceso a ella que nos provee la escucha. Y tomando como base la reversibilidad fundamental de la pre-pertenencia del cuerpo en la Audibilidad, exploramos reversibilidades más profundas que tienen lugar en la carne: el cuerpo oyente es también oído por los otros y sonoro para los demás. Estas relaciones comparten una estructura de bucle por la que el cuerpo se repliega sobre sí, destacándose sobre lo sensible para explicitarlo e instituirlo como sentido.

La estructura de bucle muestra, sin embargo, que las relaciones que la carne forma conllevan un desfase respecto de su origen. Todo plegarse sobre sí implica un espaciamento respecto del punto de origen del pliegue, por lo que estas relaciones conllevan una no-coincidencia con el punto al que el pliegue retorna. De esta manera, Merleau-Ponty destaca un elemento negativo que es propio de toda relación reversible. Este es llamado *quiasmo* y es el eje que articula los cruces que se dan en la reversibilidad. Asimismo, funda las relaciones de articulación con diferenciación que son inherentes al movimiento reversible que define la carne. Tenemos experiencia del quiasmo en las relaciones estesiológicas exploradas y, en particular, en los cruces del sistema de la escucha, pues este elemento negativo es afín a la figura de la cavidad o espaciamento que requiere el sonido para resonar y para ser acogido por el oído. El propio Merleau-Ponty distingue el potencial de la auscultación como disposición y modelo de la labor filosófica ante el despliegue del mundo, en este caso, comprendido como Audibilidad.

Hemos visto que, además, Merleau-Ponty explora una reversibilidad extendida de la carne que será la relación entre sensible e idea. El francés presenta una noción renovada de idea para la filosofía que es la idea sensible. Esto quiere decir que no hay una duplicación de órdenes (sensible-idea), más bien, la idea se reinscribe como aquello que sostiene a lo sensible por debajo y le brinda sus articulaciones (sus redes de sentido). La idea y lo sensible son carne, mas la idea es carne sutil, anverso de lo sensible y constituye su anclaje y articulación invisible. La idealidad es presentada a partir de la idea musical proustiana como lo inaudible de lo audible: lo inaudible, concepto análogo a lo invisible de lo visible, consiste en las dimensiones no-audibles de lo audible dado que lo articulan por debajo y configuran su singularidad sensible.

La idea, por tanto, es negatividad circunscrita de lo sensible. Esta es ausencia relativa de lo que se presenta (aquello no dado de lo dado) que, sin embargo, por su estructura diacrítica, permite que lo sensible pueda darse en su singularidad, destacándose del resto sensible. Así, la relación reversible entre idea y sensible es prolongación de la estructura ontológica del Ser. Dado que hemos explorado la carne como figura del Ser, esta, y su reversibilidad propia, nos permite dar cuenta de una manera indirecta por la cual tenemos experiencia de él. Al revisar la noción de Ser heredada de la ontología anterior, Merleau-Ponty destaca la urgencia de reintroducir en la ontología el aspecto de ausencia o la negatividad que es inherente al despliegue fenomenalizante del Ser.

El Ser es reconsiderado por Merleau-Ponty como un Ser bruto, silencioso y salvaje, es decir, como un despliegue en movimiento que toma forma en cada una de sus fenomenalizaciones (maneras de darse). Sin embargo, no se da por completo: no puede ser predicado, puesto, o más bien se encuentra indiectamente en cada cosa que se da. No obstante, el Ser exige de nosotros continuar la expresión, retomando nuestro contacto originario con el mundo en la vida perceptiva (silencio) y expresándolo en diversas praxis que lo devuelven transformado. Toda praxis expresiva es una manera de continuar aquello que “ya hay” en una labor fenomenalizante que no es ajena al movimiento/motivo del Ser; es su propio despliegue. El arte será una praxis expresiva especial que, en íntimo contacto con el silencio de la percepción, logra presentar al Ser sin concepto, remover el suelo de lo dado y *hacer ver* el armazón de lo sensible.

A partir de lo anterior, sugerimos que es posible establecer un diálogo entre el filósofo y el músico por una afinidad respecto del silencio, nuestro contacto perceptivo con el mundo. La lectura de 4'33" desde una aproximación merleauPontiana nos permite distinguir los distintos tipos de relaciones reversibles que podemos experimentar en la pieza. En cada una de estas experiencias reversibles, somos testigos y partícipes de tipos de silencio distintos que se nos hacen manifiestos.

La aproximación a 4'33" en la actitud cotidiana ( $\alpha$ ) se sitúa frente a la pieza como si esta fuese una "objetividad" dada a la percepción. Al presuponer que el silencio es opuesto al sonido, la experiencia de 4'33" en  $\alpha$  es "totalmente silenciosa" (silencio-empírico, I), dado que no acontece sonido voluntario por parte del intérprete. Esta actitud es ingenua y superficial, pues asume los prejuicios sedimentados sobre qué es lo musical y las contraposiciones entre silencio y sonido, música y ruido e ignora la sollicitación de las sonoridades que se dan en el ambiente de ser retomadas y explicitadas como figura musical.

La aproximación fenomenológica a 4'33" ( $\beta$ ) realiza una especie de *epoché*, suspendiendo los prejuicios dados en la actitud natural. Esta perspectiva atiende al aparecer de las sonoridades en el marco estético que la pieza ofrece y reconoce que hay un juego perceptivo de intercambio entre figura y fondo, en el que el fondo silencioso de la escucha que tradicionalmente había sido ignorado se destaca y se revela como los sonidos del mundo circundante (silencio-sonoro, II). Aquí se desdibujan las nociones de oposición entre sonido y silencio, y se subraya el entrelazo que hay entre ambas.

La experiencia de 4'33" comprendida desde el sistema de la escucha es llamada Audibilidad ( $\gamma$ ). En ella, se dan diversas relaciones reversibles del sistema de la escucha. Situados en la vida silenciosa o pre-predicativa de la Audibilidad que la pieza enmarca e indirectamente tematiza (silencio-carne, III), nos encontramos *más acá* las antinomias modernas de la escucha (actividad y pasividad, sujeto y objeto), pues la carne se experimenta como el entrelazo ente cuerpos oyentes y sonoros que forman el tejido de lo audible. 4'33" nos ofrece la situación propicia para dar cuenta de que los cuerpos oyentes pertenecemos de antemano este tejido audible del mundo (nuestra pre-pertenencia al mundo) y que la música adviene como operación de puesta en forma de las sonoridades circundantes.

Asimismo, la pieza brinda la posibilidad de percibir que el cuerpo es tanto oyente como sonoro para sí y para los demás cuerpos, pues, en el aparente “silencio” de la pieza, los oyentes perciben sus propios sonidos invadiendo, a su vez, el paisaje sonoro compartido. Sin embargo, el cuerpo como cavidad resonante que profiere sonidos y los acoge, siente la sonoridad con una intimidad especial, propia de la primera persona. El oyente de *4'33"* se escucha a sí mismo y a los otros de manera distinta de cómo ellos se oyen y oyen el espectáculo de sonido en el que están inmersos. A su vez, el oyente organiza el paisaje sonoro que ofrece la pieza de forma muy distinta que los demás. Se revela una estructura de desdoblamiento y de desfase (entre lo oído por el cuerpo y los otros cuerpos, y entre lo oído y lo proferido) que no consiste en un problema, sino que, más bien, subraya el carácter inminentemente eludido de toda relación estesiológica (y, finalmente, de las relaciones perceptivas y expresivas).

La aproximación a *4'33"* desde la Audibilidad requiere abordar las relaciones entre audible e inaudible como reverso y anverso ( $\delta$ ). Ello implica una tácita crítica al dualismo entre sonido y silencio y sensible e idea (y, con ello, al intelectualismo y representacionalismo que arrastran), para abrazar la dinámica reversible de expresión en el despliegue de la pieza. Esta última no “contiene” una idea o concepto como positividad que esté disponible en su partitura, sino que refiere a la relación de articulación y entrelazo por la cual idea y sensible conforman una dinámica de expresión. *4'33"* nos hace partícipes de un despliegue sonoro en el que la comprensión asumida del silencio-empírico fracasa para dar pie a una noción de presentación negativa del silencio-inaudible (IV). Ello desplaza nuestra atención hacia la experiencia de nuestras formas de vivir la Audibilidad, la génesis y el despliegue de la escucha y sus sentidos, tomando como base la comunión profunda que experimentamos al estar sostenidos por la misma red de silencio-inaudible que hace posible oír *de diversas formas*.

Asimismo, en el despliegue de *4'33"*, somos testigos de las múltiples relaciones reversibles expresivas que acontecen en la carne en todos sus “niveles”. En la experiencia estética que la pieza nos ofrece, el silencio-inaudible se expresa en el movimiento que opera al orientarnos perceptivamente hacia lo audible. Se sugiere una dinámica móvil de interpenetración entre la sonoridad dada y sus

dimensiones inactuales de sentido, dinámica que motiva nuevas maneras de hacer advenir e instituir sentidos musicales. En el momento retrospectivo, retomamos lo que “concebíamos” como silencio desde la profundidad de nuestra vida perceptiva y, de forma transformativa, instituímos prospectivamente maneras renovadas de expresar las sonoridades circundantes. La transponibilidad de la idea, a su vez, permite que esta se instaure como nivel respecto del cual nuevas sonoridades pueden ser situadas y las anteriores, transformadas.

La manera indirecta por la que los distintos tipos de silencio se muestran en la pieza nos sugiere que “4’33” presenta una situación estética que hace experimentable de manera indirecta el negativo fecundo inherente a nuestra vida sensible y expresiva. La pieza de Cage, de la mano con sus conferencias, nos ofrecen un acercamiento al Ser-silencioso o silencio-profundo ( $\epsilon$ ). El Ser silencioso, desde nuestra lectura merleau-pontiana, es el despliegue continuo de fenomenalización que nunca se da por completo y que, más bien, se presenta como el silencio que subyace, posibilita y exige todo esfuerzo de expresión, el silencio-profundo (V). Este trasciende todo lo dado, en el sentido de que *es el movimiento de darse*. En consecuencia, el silencio-profundo es inherente a todo lo que se da (pues todo lo que se muestra se da *por* el silencio) y, a su vez, no se agota en él, pues es principio ontológico que excede todo lo dado (y cuya propia naturaleza le impide *ponerse, darse*). El negativo característico de este silencio se encuentra *más acá* de las antinomias y *más allá* del silencio-empírico. La pieza “4’33”, acompañada de las afirmaciones Cage, nos solicita vivenciar el silencio como una *dinámica* propia de expresión indirecta que, en otros términos, sugiere la presentación del Ser por medio de su ausencia desde la escucha.

Todos los tipos de silencio, identificamos siendo experimentables en los distintos niveles de relaciones reversibles, están conectados, porque comparten la misma estructura de quiasmo y de mostración indirecta que remite, en última instancia, al silencio-profundo, es decir, al Ser silencioso. El despliegue del silencio-profundo comprende la totalidad en movimiento de la carne, es decir, abarca lo audible y su reverso, el silencio-inaudible, las reversibilidades que se dan en la Audibilidad y el silencio perceptivo y el empírico. La pieza de Cage propone una reconsideración de nuestras nociones de silencio a partir de la solicitud de los



distintos niveles en los que los sonidos circundantes se entrelazan con nuestra escucha colectiva e histórica, y motiva, a su vez, una participación activa en la transformación de nuestras formas de orientarnos hacia lo sonoro desde su follaje silencioso. Las espirales que conforman todos los niveles reversibles de experiencia de 4'33" expresan la dinámica del Ser-silencioso y nos hacen retornar a la experiencia concreta de la vivencia musical, transformar nuestra escucha y reconocer en ella el latido del silencio que funda y acompaña todas las expresiones sonoras dadas y posibles. Ello nos sugiere, finalmente, pistas para considerar la música en general y sus expresiones radicales (como lo hace 4'33" en particular), en tanto formas propicias de entrar en contacto con el Ser al reconectarnos con nuestra experiencia temporal, compartida e inherentemente expresiva.



## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria:

Cage, J., *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967.

Cage, J., *Empty Words, Writings 73'-78' by John Cage*, Connecticut: Wesleyan University Press

Cage, J., *Silence: Lectures and Writings*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

Cage, J., *Silencio*, Pedraza, M. (trad.), Madrid: Árdora Ediciones, 2012.

Cage, J., *The Selected Letters of John Cage*, Kuhn, L. (ed.), Connecticut: Wesleyan University Press, 2016.

Cage, J., *Conversing with Cage*, Kostelanetz, R. (ed.), Nueva York: Routledge, 2003.

Cage, J. "Cage on Silence" [video], entrevistado por Miroslav Sebestik el 2 de abril de 1991 en: *Ecoute*, Sebestik, M. (dir.), (ARTE France, 1992). Entrevista disponible en: <http://www.futureacoustic.com/silence/>

Cage, J., *For the Birds*, Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña: Marion Boyars Publishers, 1981.

Husserl, E., "Carta de Edmund Husserl a von Hofmannsthal, 12.01.1907", en: *Areté*, XXIX, 2 (2017), pp. 427-430.

Husserl, E., "La cuestión del origen de la geometría como problema histórico-intencional (1934)", Rizo-Patrón, R. (trad.), en: Ziri6n, A. y A. Serrano de Haro (coords.), *Textos breves (1887-1936)*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 2019, pp. 683-708.

Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*, Ziri6n, A. (trad.), México: UNAM/FCE, 2013.

Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Ziri6n, A. (trad.), M6xico: UNAM, 1997.

Husserl, E., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenol6gía trascendental*, Iribarne, J.V. (trad.), Buenos Aires: Prometeo, 2008.

Husserl, E., *Meditaciones cartesianas*, Presas, M., (trad.). Madrid: Ediciones Paulinas, 1979.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenol6gía de la percepci6n*, Cabanes, J. (trad.), Barcelona: Península, 1975.

Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepci6n*, M6xico: FCE, 2003.

Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espírítu*, Del Ríó, A. (trad.), Madrid: Trotta, 2003.

Merleau-Ponty, M., "Deux notes inédites sur la musique / Two unpublished Notes on Music / Due note inedite sulla musica", en: *Chiasmi*, III (2001), p. 17.

Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*, Pérez Gutiérrez, F. (trad.), Madrid: Taurus, 1971.

Merleau-Ponty, M., *Signos*, Martínez A. y G. Oliver (trads.), Barcelona: Seix Barral, 1964.

Merleau-Ponty, M., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, París: Verdier, 1996.

Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Ginebra: Mettis Presses, 2011.

Merleau-Ponty, M., *Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955). I: La instituci6n en la historia personal y p6blica*, Barcelona: Anthropos, 2012.

Merleau-Ponty, M., *Notas de cursos en el Collège de France (1954-1955). II: El problema de la pasividad: el sueño, el inconsciente, la memoria*, Barcelona: Anthropos, 2017.

Merleau-Ponty, M., *Notes des cours au Collège de France: 1958-1959 et 1960-1961*, París : Galimard, 1966.

Merleau-Ponty, M., *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*, París: PUF, 1998.

Merleau-Ponty, M., *Parcours deux (1951-1961)*, Lagrasse: Verdier, 2000.

### **Bibliografía secundaria:**

Abram, D., *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a more-than-Human World*, Nueva York: Vintage Books, 1996.

Amin, K., "The Chiasm of Rhythm: A Merleau-Pontian Revision of Lacanian Embodiment", en: *Chiasmi*, V (2003), pp. 179-199.

Barbaras, R., "La fenomenol6gía de Merleau-Ponty". Conferencia dictada el 30 de mayo de 2005 en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <[http://cef.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2013/02/Barbaras\\_La-Fenomenologia.pdf](http://cef.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2013/02/Barbaras_La-Fenomenologia.pdf)>

Barbaras, R., "Merleau-Ponty et la Nature", en: *Chiasmi*, II (2000), pp. 47-61.

Barbaras, R., "Perception and Movement: The End of the Metaphysical Approach", en: Evans, F. y L. Lawlord (eds.), *Chiasms: Merleau-Ponty Notion of Flesh*, Albania: State University of New York Press, 2000, pp. 77-88.

Barbaras, R., *The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty's Ontology*, Toadvine, T. y L. Lawlord, (trads.), Bloomington: Indiana University Press, 2004.

- Bech, J.M., *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, Barcelona: Anthropos, 2005.
- Bohlman, P.V., "Ontologies of Music", en: Cook N. y M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Bonan, R., "Prise, reprise et surprise. Éléments pour une approche esthésiologique de l'expérience esthétique", en: *Du sensible à l'œuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, Jdey, A. y E. Alloa (dir.), Bruselas: La Lettre volée, 2012, pp. 89-104.
- Bonnet, F.J., *The Order of Sounds. A Sonorous Archipelago*, Mackay, R. (trad.), Falmouth: Urbanomic Media LTD, 2016.
- Borea, A., "Los sonidos de las nubes: una escucha fenomenológica en tiempos de cambio", tesis de Licenciatura, Lima: PUCP, 2018, p. 54. Disponible en: <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12162>.
- Cambiasso, N., Entrevista a Norberto Cambiasso realizada por Alejandra Borea por medio virtual el día 14 de mayo de 2017.
- Carbone, M., "Theme and Variations", en: *Chiasmi*, XI (2009), pp. 63-78.
- Carbone, M., "Flesh: Towards the History of a Misunderstanding", en: *Chiasmi*, IV (2002), pp. 49-64.
- Carbone, M., "Composing Vinteuil: Proust's Unheard Music", en: *Res*, XLVII (2005), pp. 163-165.
- Carbone, M., "Variations of the Sensible: The Truth of Ideas and Idea of Philosophy in the later Merleau-Ponty", en: B. Flynn (ed.), *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy. Transforming the Tradition*, Albania: State University of New York Press, 2009, pp. 237-255.
- Carbone, M., *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Evanston: Northwestern University Press, 2004.
- Carbone, M., *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2001.
- Carbone, M., *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the sensible ideas*, Nueva York: State University of New York, 2010.
- Casallo, V. "Cultivar éticamente lo estético. Un camino fenomenológico", en: Chu, M. y R., Rizo-Patrón (eds.), *La racionalidad ampliada*, Bogotá / Lima: Aula de Humanidades / Fondo Editorial PUCP, 2020, p. 225-249.
- Colonna, F., *Merleau-Ponty et le renouvellement de la métaphysique*, París: Herman Éditeurs, 2014.
- Cox, C. y D. Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Nueva York: Continuum, 2004.
- Dastur, F., "World, Flesh, Vision", en: Evans, F. y L. Lawlord (eds.), *Chiasms: Merleau-Ponty Notion of Flesh*, Albania: State University of New York Press, 2000, pp. 23-50.
- Demers, J., *Listening through the noise. The aesthetics of experimental electronic music*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- De Leo, D., "Music: The Place of A-Philosophy", en: *Chiasmi*, XI (2009), pp. 431-444.
- Distaso, L.V., "L'ascolto della differenza: Aisthesis ed Ethos dell'orecchio", en: *Chiasmi*, VI (2005), pp. 15-33.

- Dogen, "Uji: The Time-Being", en: *The Moon in a Dewdrop; writings of Zen Master Dogen*. Tanahashi, K. y D. Welch (trads.). Disponible en: <[http://www.thezensite.com/ZenTeachings/Dogen\\_Teachings/Uji\\_Welch.htm](http://www.thezensite.com/ZenTeachings/Dogen_Teachings/Uji_Welch.htm)>
- Dousson, L., "L'ambiguïté sans système. La musique dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty", en : *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Jdey, A. y E. Alloa (dirs.), Bruselas: La Lettre Volée, 2012, pp. 209-232.
- Duckworth, W., "Anything I Say Will Be Misunderstood: An Interview with John Cage", en: Fleming, R. y W. Duckworth (eds.), *John Cage at Seventy-Five*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1989.
- Dufrenne, M., *L'oeil et l'oreille*, Montreal : L'Hexagone, 1987.
- Dufrenne, M., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Casey, E. y otros (trads.), Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Duhamel, A., "Corps, espace, monde. Enjeu(x) de l'objet de la géographie", en: *Dans L'information géographique*, LXXVIII, n. 1 (2004), pp. 27-43. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2014-1-page-27.htm?contenu=resume>
- Dupont, P., "Du cogito tacite au cogito vertical", en: *Chiasmi*, II (2000), pp. 299-300.
- Eco, U., *Obra abierta*, Buenos Aires: Planeta. 1992. Disponible en: <[http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco\\_Umberto-Obra\\_abierta.pdf](http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf)>
- Eco, U., *Opera Aperta*, , Milán: Gruppo Editoriale Fabbri, 1997.
- Escribano, X., *Sujeto encarnado y expresión creadora*, Barcelona: Prohom Ediciones, 2004.
- Evans, F. y L. Lawlor (eds.), *Chiasms: Merleau-Ponty Notion of Flesh*, Albany: State University of New York Press, 2000.
- Firenze, A., "El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty", en: *Daimon*, 5 (2016), pp. 99-108. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/312403693\\_El\\_cuerpo\\_en\\_la\\_filosofia\\_de\\_Merleau-Ponty](https://www.researchgate.net/publication/312403693_El_cuerpo_en_la_filosofia_de_Merleau-Ponty)
- Firenze, A., "Il corpo e l'ontologia interrogativa. Riflessioni sull'impensato merleau-pontiano", en: *Chiasmi*, VI (2005), pp. 191-204.
- Frangi, S., "Tra atonalismo musicale e atonalismo filosofico: il 'manoscritto in una bottiglia', Filosofia della natura e filosofia della musica in nuce nell'ultimo Merleau-Ponty", en: *Chiasmi*, IX (2007), pp. 277-303.
- Gallager, S. y D. Zahavi, *La mente fenomenológica*, Jorba, M (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Griffiths, P., *A Concise History of Western Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006
- Haour, B., *Introducción a la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*. Lima: Antonio Ruiz de Montoya, 2010.
- Ihde, D., *Listening and Voice. Phenomenology of Sound*, Albany: State University of New York, 2007.
- Jay, M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1993.
- Kramer, J., *The Time of Music*, Nueva York: Schirmer Books, 1988.

- Jdey, A. y E. Alloa en: Jdey, A. y E. Alloa (dir.), *Du sensible à l'œuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, pp. 9-40.
- Johnson, G.A (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston: Northwestern University Press, 1994.
- Kaushik, R., *Art and Institution Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*, Nueva York/Londres: Continuum, 2011.
- Kasulis, J., *Zen Action/zen person*, Hawaii: University of Hawaii Press, 1981.
- Khan, D., *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge: MIT Press, 1999.
- Kostelanetz, R. (ed.), *John Cage*, Nueva York: Praeger, 1970.
- Landes, D.A., *The Merleau-Ponty Dictionary*, Nueva York/Londres: Bloomsbury, 2013.
- Landes, D.A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, Londres/Nueva York: Bloomsbury.
- Larison, M., "De la filosofía del sentido a la fenomenología de la institución: una lectura de la mediación", en: *Merleau-Ponty: cuerpo, naturaleza y percepción*, Buenos Aires: UNMDP, 2016, (en prensa).
- Larison, M., "Subjetividad e intencionalidad: génesis de un problema", en: *Escritos de Filosofía*, 2 (2014), pp. 177-193. <Disponible en: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/45224/CONICET\\_Digital\\_Nro.9403843\\_b-bc0b-4528-8b8c-246b13b2a306\\_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/45224/CONICET_Digital_Nro.9403843_b-bc0b-4528-8b8c-246b13b2a306_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y)>
- Larison, M., *Être en forme, Dialectique et phénoménologie dans la dernière philosophie de Merleau-Ponty* Milán: Editions Mimésis, 2016.
- López Cano, R., "Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas" en: Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, A. (ed.), *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid: UAM, pp. 207-225.
- López Sáenz, M., "De la sensibilidad a la inteligibilidad: Rehabilitación del sentir en Maurice Merleau-Ponty", en: *Investigaciones fenomenológicas: anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, 6 (2008), pp. 217-246.
- López, Sáenz, M., "La expresión creadora del sentido de la experiencia" en: *Revista Coherencia*, XII, 23 (2015), pp. 43-70. <Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v12n23/v12n23a02.pdf> >
- Low, D., *Merleau-Ponty's Last Vision*, Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- MacMillan, I., *The Sound and the Fury*, Capítulo 1: Wrecking Ball, BBC Four, 2013.
- Marcel, G., *Diario Metafísico (1928-1933)*, del Hoyo, F. (trad.), Madrid: Guadarrama, 1969.
- Mansilla, K., "Del silencio a la palabra en la fenomenología de la Percepción de Merleau-Ponty: una reorientación a la problemática lingüística de inicios del siglo XX", tesis de Licenciatura, Lima: PUCP, p. 47. Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1375>
- Mansilla, K., "Expresión y contingencia en el pensamiento político de Maurice Merleau-Ponty", tesis doctoral, Lima: PUCP. <Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/14256>>
- Mazis, G.A. "Merleau-Ponty and the Backward Flow of Time: The Reversibility of Temporality and the Temporality of Reversibility" en: Busch, T. y S. Gallagher (eds.), *Merleau-Ponty, Hermeneutics, and Postmodernism*, Albania: State University of New York Press, 1992, pp. 53-68.



Mazis, G.A., "Merleau-Ponty's Artist of Depth: Exploring 'Eye and Mind' and the Works of Art Chosen by Merleau-Ponty as Preface", en: *PhaenEx*, 2014. <Disponible en: <http://phaenex.uwindsor.ca/ojs/leddy/index.php/phaenex/article/view/3385>>

Mazis, G.A., *Merleau-Ponty and the Face of the World. Silence, Ethics, Imagination and Poetic Ontology*, Nueva York: State University of New York, 2016.

Monseu, N., *Point de silence. Perspectives Philosophiques*, Louvain-la-Neuve : UCL Presses Universitaires de Louvain, 2016.

Morgan, R.P., *La música del siglo XX*, Madrid: Akal, 1994, p. 84.

Morris, D. y K. Maclaren (eds.), *Time, Memory, Institution: Merleau-Ponty's New Ontology of Self*, Ohio University Press, 2015.

Nancy, J-L, *A la escucha*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Nyman, M., *Experimental Music. Cage and beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 218.

Olson, C., "The Human Body as a Boundary Symbol: A Comparison of Merleau-Ponty and Dōgen", en: *Philosophy East and West*, XXXVI, 2 (1986), University of Hawai'i Press Stable, pp. 107-120. <Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1398450>>

Patterson, D., *John Cage: Music, Philosophy, and Intention*, Nueva York: Routledge, 2009.

Pardo, C., *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Valencia: Sexto Piso, 2001.

Pritchett, J., *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Disponible en: [https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett\\_cage\\_cas.pdf](https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf)

Pritchett, J., "Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33'", publicado en versión virtual por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), pp. 166-177. Disponible en: [https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett\\_cage\\_cas.pdf](https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf)

Ralón de Walton, G., "Symbolic Matrices and the Institution of Meaning", en: *Chiasmi*, IX (2007), pp. 113-127.

Ramírez, M.T., "Fenomenología de la nada. La idea del no-ser en la filosofía de Merleau-Ponty", en: Plaza y Valdés (eds.), *Analogías alternantes sobre la nada. Ejercicios filosóficos sobre el vacío*, México: Plaza y Valdés, pp.17-31.

Ramírez, M.T., *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. México: FCE, 2013.

Ramirez, M.T. (cord.), *Merleau-Ponty viviente*, Barcelona: Anthropos, 2012.

Retallack, J., *Musicage. John Cage in Conversation with Joan Retallack*, Hanover/ Londres: Wesleyan University Press, 1996.

Revoll, D., *The Roaring Silence: John Cage, A Life*, Arcade Publishing, 1993

Rizo-Patrón de Lerner, R., *El exilio del sujeto: mitos modernos y posmodernos*, Lima: Editorial Aula de Humanidades; Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

Saint Aubert, E., "Conscience et expression chez Merleau-Ponty", en: *Chiasmi*, X (2008), pp. 85-116,

San Martín, J., *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L., 2008.

Seel, M., *Estética del aparecer*, Pereira, S. (trad.), Buenos Aires: Karz, 2010.

Slatman, J., "The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty Touching and Being Touched", en: *Chiasmi*, VII (2005), pp. 305-324.

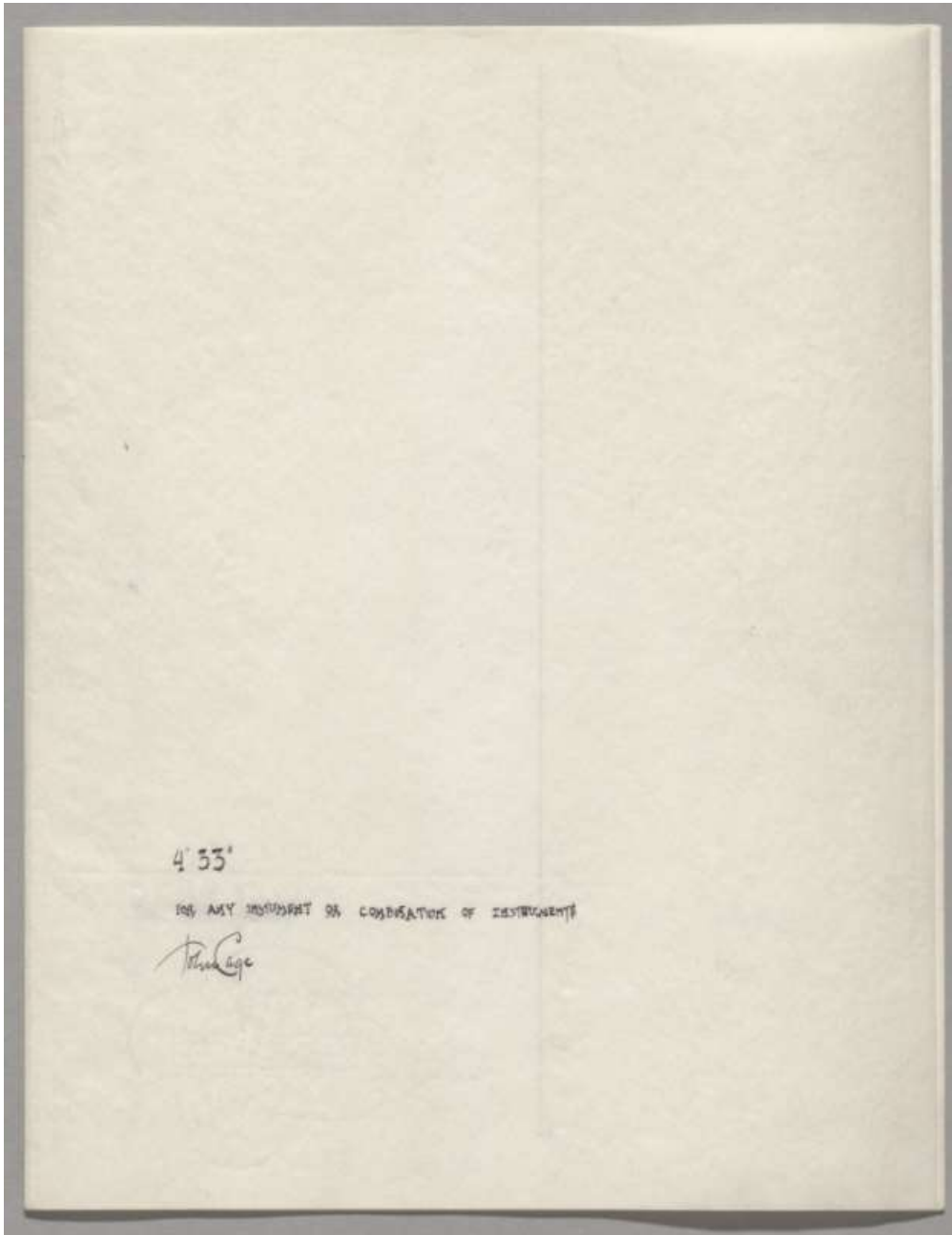
- Slatman, J., "L'asthêsis et l'expression corporelle", en: *Du sensible à l'oeuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, Alloa, E. (dir.), Bruselas: La Lettre vol e, 2012, pp. 71-89.
- Smith, M., "Merleau-Ponty's Aesthetics", en: Johnson, G.A. (ed.), *Merleau-Ponty Aesthetic Reader*, Northwestern University Press, 1993, p. 192.
- Suzuki, D.T., *Introducción al budismo zen*, Bilbao: Mensajero, 1972.
- Suzuki, D.T. y E. Fromm, *Budismo zen y psicoan lisis*, México: FCE, 2009.
- Szendy, P., "The Auditory Re-turn", en: Van Maas, S. (ed.), *Thresholds of Listening. Sound, Technics, Space*, Nueva York: Fordham University Press, 2015, pp. 18-29.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence*, Kakudo, Y. y G. Glasow (trads.), California: Fallen Leaf Press, 1995.
- Taminiaux, J., "The Thinker and the Painter", en: *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*, Johnson, G.A. (ed.), Evanston: Northwestern University Press, 1994, pp. 278-292, p. 285.
- Toop, D., *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*, Tadeo Lima (trad.), Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Vanzago, L., "The Many Faces of Movement", en: *Chiasmi*, XII (2010), pp. 111-127.
- Verano, L., "Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty", en: *Acta fenomenológica latinoamericana*. III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología), Círculo Latinoamericano de Fenomenología, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, pp. 601-615.
- Voegelin, S., *Listening to Noise and Silence*, Nueva York: Continuum, 2010.
- Wiskus, J., *The Rhythm of Thought*, Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Xolocotzi, A. y R. Gibu (coord.), *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad*, Madrid/México D.F: Plaza y Valdéz, 2014.
- Zahavi, D., "Merleau-Ponty on Husserl: A Reappraisal", en: Toadvine, T. y L. Embree (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Dordrecht: Springer Science+Business Media, 2002.
- Zahavi, D., *Husserl's Phenomenology*, California: Stanford University Press, 2003.





## Anexo 1

### Partitura de 4'33"



John Cage, *4'33"* (*In Proportional Notation*) 1952/1953  
Moma (disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/163616>)

4' 33"

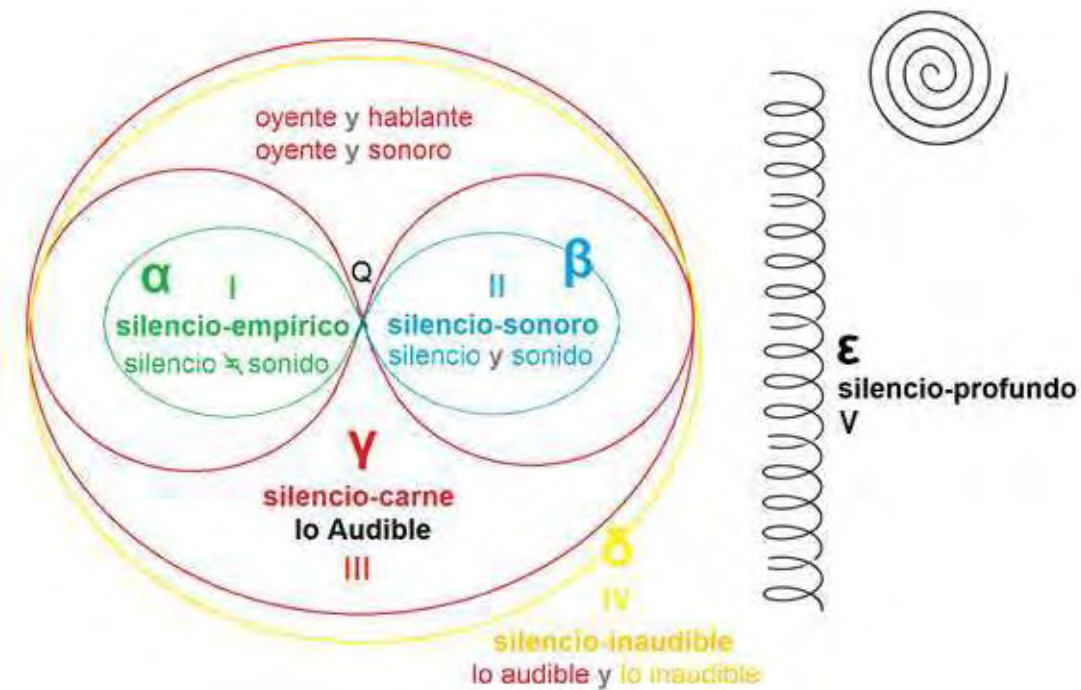
FOR ANY MEASUREMENT OR CORRECTIONS OF INSTRUMENTS

*Amage*



## Anexo 2

### Dinámica reversible de expresión



El presente gráfico muestra las relaciones entre las distintas reversibilidades y los tipos de silencios que en cada una de ellas tienen lugar. Estas relaciones, como se logra apreciar, son inicialmente movimientos circulares y se grafican a modo del símbolo de infinito; sin embargo, al incorporar la dimensión profunda del Ser, estas deberán ser entendidas como una espiral que se despliega continuamente en sentido tridimensional.

En un primer nivel (color verde), en la actitud natural ( $\alpha$ ) encontramos un silencio-empírico (I) que se entiende como ausencia de sonidos. En un segundo nivel (color celeste), al suspender los prejuicios, nos encontramos en la escucha fenomenológica ( $\beta$ ), que descubre el silencio-sonoro (II), es decir, el silencio como el sonido (y ruido) que constantemente ponemos forma en la escucha. El tercer nivel (color rojo) es el de la carne merleau-pontiana, que reinscribe la experiencia musical en lo Audible en general (Y). Aquí entendemos el silencio como carne (III), es decir, como el silencio de la vida pre-predicativa compartida e histórica que es origen de toda expresión y sus transformaciones. Se aprecia aquí la reversibilidad de la pre-pertenencia del cuerpo oyente-y-sonoro a la Audibilidad y los cruces estesiológicos que en ella se fundan (el cuerpo que oye, se oye a sí mismo y que vocifera). En el cuarto nivel (color amarillo) apreciamos una reversibilidad comprensiva de la carne ( $\delta$ ) que descubre el silencio-inaudible (IV) como las articulaciones que sostienen lo audible por debajo. El gráfico

plantea una lectura en los casos de  $\gamma$  y  $\delta$  que sugiere ya una tridimensionalidad, donde el color rojo y amarillo son concéntricos y, al verlos “desde arriba”, forman una espiral en su movimiento. Finalmente, el quinto nivel (color negro) plantea una perspectiva profunda de este movimiento que reconoce la carne como figura del Ser y que a través de una escucha profunda ( $\epsilon$ ), nos muestra un silencio-profundo ( $V$ ). Este nivel propone una forma gráfica de entender el Ser-silencioso o silencio-profundo como despliegue continuo de fenomenalización y expresión.

