

LA SORPRESA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR

ANTONIO CERCADO

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

La música popular se ha servido de nuevas tecnologías y del carácter globalizador de nuestra época para expandirse por diferentes espacios de la vida cotidiana. Vivimos sobre estimulados por diferentes ritmos, melodías y sonidos. En este contexto tan diverso, ¿cómo explicamos que algo nuevo nos guste? La propuesta de este trabajo es explicar la génesis del gusto, partiendo de la estructura temporal de la sorpresa propuesta por Natalie Depraz: anticipación-impresión-resonancia. La idea es entender el gusto como una posibilidad de la sorpresa; como resonancia de la primera experiencia sonora. De esta forma, se podrá ofrecer una perspectiva distinta de la estética del gusto: fuera o diferenciándose de los modelos estéticos establecidos. Además, se podrá entender cómo la sorpresa participa en el origen de las distintas comunidades musicales que son responsables de sostener la producción musical masiva.

Palabras clave:

Música, tiempo, sorpresa, estética, identidad.

Abstract:

Popular music has used new technologies and the globalizing nature of our time to expand into different species of daily life. We live overstimulated by different rhythms, melodies and sounds. In this diverse context, how do we explain that we like something new? In what follows, we propose to explain the genesis of taste, starting from the temporal structure of surprise proposed by Natalie Depraz: anticipation-impression-resonance. The idea is to understand taste as a possibility of surprise; as a resonance of the first sound experience. In this way, a different perspective on the aesthetics of taste can be offered: outside or differentiating itself from established aesthetic models. Furthermore, it will be possible to understand how surprise participates in the origin of the different musical communities that are responsible for sustaining mass musical productions.

Keywords:

Music, time, surprise, aesthetics, identity.

§1. INTRODUCCIÓN

El arte (en su sentido amplio de *techné*) cumple un papel fundamental en la formación de identidades comunitarias. Como se trata de una creación humana, debe estar irremediablemente referido a la forma de vida del creador. Dicho de otro modo, el arte es una expresión de la identidad comunitaria del artista o artesano: todo arte se refiere a un mundo particular o una historia particular. De hecho, su importancia es tan grande, que casi todos los restos arqueológicos de los que tenemos noticias pueden entenderse como arte. Detrás de cualquier forma de arte hay historia, vida y trabajo.

Sin embargo, la música tiene un matiz particular. A diferencia de las artes plásticas y literarias (escultura, pintura o narrativa: por mencionar algunas de las formas artísticas con más presencia en la historia), la música está limitada a la experiencia, a la duración de su vivencia. Se trata, pues, de un arte temporal. Debido a eso, debe ser entendido desde su carácter sonoro y atmosférico¹: ambos fenómenos temporales.

Dicho esto, es preciso resaltar que este trabajo no estará enfocado en la música académica, sino en la música popular industrializada². Aunque es claro que ambas formas de música se retroalimentaron a lo largo de la historia, la ruptura paradigmática que sufrió la música académica a inicios del siglo XX, permitió —además de otros factores sociales, económicos y tecnológicos— que la música popular adquiriera una marcada autonomía. Dejando de lado los arquetipos estéticos hegemónicos, prestándole más atención al ritmo que a la melodía y experimentando con la sonoridad y el discurso, la música popular se ha transformado de una manera impresionante en

1 Ambos conceptos serán precisados en el análisis fenomenológico de la música.

2 En lo que siga del escrito me referiré a este tipo de música únicamente como “música popular”.

los últimos cien años y ha dejado como herencia una gran cantidad de interpretaciones musicales.

Ahora bien, situándonos en este contexto caracterizado por la diversidad y tomando en cuenta que la tecnología ha facilitado su producción masiva, se puede decir que convivimos (voluntaria e involuntariamente) con la música. Vivimos sobreestimulados por diferentes tesituras, melodías y ritmos. Nuestra relación con la música, además, no es crítica y reflexiva, sino emotiva. En ese sentido, si no apelamos a criterios racionales para explicar nuestra inclinación o gusto por algún tipo particular de música, ¿en qué deberíamos basarnos? Una respuesta plausible, a mi juicio, se puede dar a partir del concepto de “sorpresa”. No se trata, pues, de enfocarnos únicamente en las creaciones musicales sorprendentes o en los sujetos sorprendidos, sino en la experiencia misma de la sorpresa. En otras palabras, abarcándola en su duración: como un proceso temporal. Tomando como referencia el análisis fenomenológico de la sorpresa que trabaja Natalie Depraz, se intentará dar una explicación ampliada de lo que puede significar el gusto musical. En pocas palabras, el gusto sería la sedimentación valorativa de la resonancia placentera de la sorpresa.

Además, como el gusto se puede entender como una toma de posición, la sorpresa puede servir de directriz para explicar la lógica de la transformación musical. En la medida en que estas transformaciones se han servido del público para sostenerse y expandirse, es necesario explicar cómo, a partir de la sorpresa, se forma un aspecto de la identidad individual y se originan las comunidades “musicales”.

§2. MÚSICA Y TEMPORALIDAD

En este apartado, en primer lugar, se abarcará el fenómeno de la música desde una perspectiva fenomenológica. Partiendo de lo propuesto por Husserl en sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, se explicará cómo es que la conciencia puede aprehender una canción, cuál es el proceso y las estructuras temporales en la que se apoya la conciencia de lo musical. Este análisis nos permitirá entender el fenómeno musical desde

dos aspectos: desde la experiencia desinteresada del sonido y desde la experiencia emotiva que causa. Después de este análisis fenomenológico, se profundizará en la situación actual de la música popular: su modo de producción, su expansión gracias a la globalización y, principalmente, en el rol que juega en la formación de identidades comunitarias.

§2.1. Conciencia temporal y música: análisis fenomenológico

En las lecciones antes mencionadas, Husserl sostiene que la experiencia de los objetos temporales no se da en un presente, sintetizado por la imaginación, sino que se da en la propia duración de la experiencia perceptiva. Para que esta idea sea más ilustrativa pensemos en la siguiente sucesión armónica: Do-Fa-La (menor). Asumiendo que se acaba de percibir la sucesión, Husserl criticaría las posturas que sostienen que la experiencia de este fenómeno se da en un presente (en Lam) donde la sucesión pasada (Do-Fa) estaría sintetizada, en ese mismo presente, por la imaginación. Sin embargo, la conciencia no experimenta una representación acabada en el presente, sino las vivencias que se dan siempre en un horizonte temporal. Es decir, la conciencia captaría al objeto temporal en su propia duración. De esta forma, se entiende que la conciencia intencional (de la percepción) es temporal, debido a que emerge de la vida temporal del sujeto. Entonces, la conciencia de nuestra melodía, en tanto unidad aprehendida, se da desde su duración. En palabras de Husserl: “Todo ser temporal ‘aparece’ en algún modo decursivo, en continua mudanza, y el ‘objeto en el modo decursivo’ es siempre, en esta mudanza, uno y distinto. Mientras que en efecto decimos que el objeto y cada punto de su tiempo y el tiempo son uno y el mismo” (2002, 49).

La conciencia de los objetos temporales nos invita a pensar en la intencionalidad como una actividad estructurada temporalmente: retención —proto-impresión— protención. Tomando nuestro ejemplo de vuelta, si acabamos de experimentarlo, podemos situar la proto-impresión en el Lam, la retención sería la resonancia que se hunde de las notas Do y Fa y la protención las expectativas generadas por la progresión: como se trata de una progresión armónica mayor, podemos asumir que la siguiente

nota puede ser, por ejemplo, un Sol (mayor) o un Mi (menor). Además, es importante resaltar que la conciencia de la duración de una melodía es distinta de la duración objetiva de la misma. La primera, como se refiere a la experiencia subjetiva, tiene que ver, a fin de cuentas, con la vida del sujeto y cómo aprehende el objeto sonoro. En contraste, la segunda tiene que ver con el tiempo cuantificable (socialmente construido). Esta diferencia es importante para este escrito porque explica por qué la experiencia de una misma canción varía de sujeto a sujeto. La circunstancia del sujeto (cómo está motivado o afectado anímicamente) hace que su conciencia de la música sea particular. De esta forma, en una situación aleatoria, la experiencia que tendré escuchando mi canción favorita será diferente de la de mi padre escuchando la misma canción. Probablemente, la duración que él experimente sea distinta porque no tiene ningún "interés" o "motivación" por la canción: si le resulta aburrida o fuera de sus gustos, tal vez, le pueda parecer fugaz y nada interesante. En cambio, yo, como tengo un bagaje distinto, la encuentro excepcional y su duración se expande en la contemplación. Esta diferencia de matices en la experiencia se entiende a partir de la diferencia de habitualidades. A menor escala, estas explican los intereses y nociones subjetivas respecto de la música. No obstante, los hábitos también son comunitarios. Es decir, tenemos nociones socialmente construidas y sedimentadas sobre la música. Tal es el caso de la asociación que hacemos con lo triste y alegre cuando escuchamos una escala menor y mayor, respectivamente.

De este análisis podemos distinguir dos aspectos de la experiencia musical: por un lado, su aspecto puramente sonoro que responde a la estructura temporal de la conciencia y, por el otro, su aspecto atmosférico, entendido desde las habitualidades construidas y sedimentadas individual y socialmente.

La idea de comprender lo musical en tanto sonido, sin apelar a criterios melódicos precedentes, tuvo origen en la primera mitad del siglo XX gracias a una serie de pensadores y músicos que intentaron reinterpretar la música. Debido a su acercamiento a la fenomenología, seguiremos la propuesta del compositor y pensador francés Pierre Schaeffer. Según él, si queremos comprender realmente lo que significa lo musical, debemos acercarnos

acusmáticamente a los objetos sonoros: es decir, suspendiendo cualquier forma de juicio respecto a ellos.

Al olvidar cualquier referencia a las causas instrumentales o a las significaciones musicales preexistentes, lo que queremos es consagrarnos entera y exclusivamente a la escucha, y a sorprender los caminos instintivos que llevan desde lo puro sonoro a lo puro musical. Tal sugestión es la acusmática: negar el instrumento y el condicionamiento cultural, y poner frente a nosotros lo sonoro y el sonido musical posible (Schaeffer 1988, 59).

Esta “pura escucha” de los objetos sonoros amplió el campo de la música académica e invitó a los compositores a experimentar, ya no solo con estructuras melódicas y rítmicas, sino con el sonido mismo. Sin embargo, este ímpetu por experimentar no es algo propio de esta forma de hacer música. Con su propio estilo, principalmente el jazz (por mencionar solo una de las más importantes influencias de la música popular) se caracteriza por su íntimo vínculo con la libertad creativa, la improvisación y la experimentación. En otras palabras y para ser más precisos, en el jazz, la improvisación es una manifestación de la libertad creativa y la experimentación. En este proceso, el músico también se enfoca en el sonido en tanto sonido, de forma desinteresada y dejándose llevar por su libre inspiración. Lo curioso, por decirlo de algún modo, es que el recurso de la improvisación (en el contexto de este género musical) apareció como una protesta contra el sonido monótono del *jazz swing* (melódico y poco frenético). El uso constante y repetitivo de recursos musicales, hechos a la medida del público, posibilitó que los músicos piensen el sonido más allá de los arquetipos establecidos. Este es el contexto del nacimiento del *Bebop* cuyo significado es igual de abierto que aquello que expresa: libertad y entusiasmo por experimentar. Así pues, la improvisación y el acercamiento que tiene el *Bebop* al sonido de la trompeta, batería y contrabajo puede entenderse como una aproximación acusmática, ya que prescinde de arquetipos estéticos anteriores. Miles David, un gran exponente del jazz, menciona lo siguiente sobre Charlie Parker (Bird: uno de los grandes exponentes del *Bebop*): “Cuando Bird tocaba de esa manera, tenía la sensación de oír música por primera vez, jamás había oído a nadie tocar de ese modo. (...) El músico medio habría intentado el desarrollo de algo más lógico, pero no Bird. Todo lo que tocaba, cuando se lanzaba de veras, era terrorífico” (Miles 1989, 24). Aunque por temas

de espacio no puedo detenerme más en las referencias históricas, lo que quiero dejar claro es que uno de los rasgos principales de la música contemporánea (sea académica o popular) es el ímpetu por experimentar con el sonido para expandir el horizonte de experiencias estéticas.

No obstante, como se mencionó líneas atrás, la experiencia de la música no solo es sonora, sino también atmosférica. Esta idea, como ya se adelantó, se entiende a partir de las habitualidades sedimentadas. Estas últimas, cuando son recordadas o cuando se escucha una canción familiar, evocan los sentimientos asociados a experiencias pasadas con esa canción: lo atmosférico tiene un claro matiz emotivo. En ese sentido, la música es atmosférica porque, usando una expresión análoga, colorea las vivencias del sujeto. Esta característica ha sido ampliamente explotada por las artes audiovisuales, al punto que hay música para una gran cantidad de aspectos de la vida cotidiana: Hay música alegre, melancólica, pesada, tenebrosa, etc.

Este carácter atmosférico es importante porque nos invita a pensar la música desde la emotividad, pero no solo desde una dimensión individual, sino también comunitaria. Como mencioné líneas atrás, la música popular se caracteriza por el deseo de experimentar. Si bien se puede rastrear este ímpetu por la transformación del sonido, también sucede lo mismo a nivel atmosférico. O más bien, gracias a que se experimenta con el sonido, se puede tener experiencias atmosféricas nuevas. La transformación de la música popular sigue ese doble sentido. Además, situándonos en el terreno discursivo, la búsqueda de nuevas experiencias sonoras ha posibilitado que los músicos se apropien de un discurso crítico y subversivo e intenten diferenciarse de lo establecido. Esto es notable desde inicios del siglo XX con el jazz y, hasta finales del mismo siglo con el *grunge* y el *hip hop*.

§2.2. Música popular y consumo

Ahora bien, después de este análisis fenomenológico de la música, nos enfocaremos, para terminar este apartado, en la forma de consumo que tiene la música popular. Este aspecto también es importante porque nos explica cuál es el sostén de esta música. A pesar de que el ímpetu por

experimentar es evidente, también lo es el hecho que la música popular ha sido devorada por la industrialización del arte. La música se ha transformado en un producto de consumo, tal vez, uno de los más rentables. La industria hace que incluso la música de vanguardia o subversiva se vuelva popular y, por tanto, materia de consumo. Este problema se ha vuelto más agudo con el auge de la digitalización. Es esta dimensión, cuando un estilo musical ya está asentado en el mercado, el sonido queda desplazado por la imagen y el espectáculo: consumimos música persuadidos por la imagen que proyecta la industria. Las estrategias de marketing se convierten en el camino que debes seguir si se quiere conseguir éxito musical. Esta lógica de producción y consumo es inevitable, pero no impide la aparición de artistas comprometidos con sus creaciones. Guy Debord, en un tono un tanto pesimista afirma que el arte está en un proceso de desaparición o disolución. No obstante, expresa:

El arte en su época de disolución, en tanto que movimiento negativo que busca la superación del arte en una sociedad histórica donde la historia no es aún vivida, es a la vez un arte del cambio y la expresión pura del cambio imposible. Más su exigencia es grandiosa, más su verdadera realización se encuentra más allá de sí mismo. Este arte es necesariamente de *vanguardia* (Debord 2010, 115).

En una sociedad digital, constituida por sujetos aislados, anónimos y cuyo territorio parece no tener fronteras geográficas, el sentido de comunidad parece cada vez más endeble. Pensadores como Han, argumentan que la digitalización posibilita una vida de enjambre en la medida en que, en la virtualidad, no es concebible la alteridad (2014, 16). Si bien esta propuesta es interesante, desde mi punto de vista, aún es concebible que existan comunidades en un sentido parcialmente distinto. Ya no delimitadas por una cultura situada en un espacio geográfico, sino por los gustos compartidos. Aun viviendo en una época convulsionada y guiada por el consumo desmedido, el arte, pero particularmente la música, tiene la capacidad de dotar de identidad a grupos humanos que comparten gustos similares.

§3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA

Pero, ¿qué significa que algo nos guste?, o mejor ¿por qué nos gustan determinados géneros o tipos de canciones? En primera instancia, el gusto no puede explicarse a partir de características objetivas del objeto. Situados en el ámbito musical, las características sonoras (melódicas y rítmicas) de una canción no explican el gusto o disgusto que las personas puedan sentir al experimentarla. El gusto, más bien, tiene que ver con una toma de posición que construye un aspecto de la identidad del sujeto. No obstante, ¿en qué circunstancias se origina? A lo largo de este apartado se intentará dar respuesta a partir del concepto de sorpresa. El acercamiento fenomenológico a la sorpresa de Natalie Depraz, nos ayudará a entender este fenómeno en su dimensión temporal y nos dará dirección para entender el vínculo entre sorpresa, gusto e identidad.

§3.1. La sorpresa y el gusto

Cuando abarcamos el tema de la sorpresa, generalmente, solemos asociarlo a las características del fenómeno que nos sorprende o las emociones que suscita este acontecimiento. En efecto, ambas dimensiones son características de la sorpresa; sin embargo, sería impreciso tomarlas aisladamente. La propuesta fenomenológica de Natalie Depraz nos invita a pensar la sorpresa como un fenómeno temporal; es decir, como un proceso con una duración. Apoyándose en la propuesta husserliana de una conciencia fluente o, mejor dicho, viva, Depraz reinterpreta el fenómeno de la sorpresa. Utiliza la estructura temporal de la conciencia para darle un nuevo sentido a esta experiencia. Es un proceso con la siguiente estructura: anticipación / espera — crisis — remanencia/ resonancia (Depraz 2020, 145). Así pues, algo nos sorprende porque rompe con las expectativas (activas o pasivas) del devenir ordinario de la conciencia. No obstante, no se agota en ello, el impacto causado por la experiencia sorprendente (o crisis) permanece en la conciencia del sujeto como un eco o resonancia. En este momento del proceso la emoción destaca por su intensidad, aunque esta no la caracteriza exclusivamente:

Desde esta comprensión dinámica de la sorpresa nuestra hipótesis es considerar que lo emocional interviene durante la fase de espera tensa (asociada a la valencia temor-aprehensión/esperanza), durante la fase de remanencia (asociada a la valencia decepción-frustración/satisfacción), pero que responde más a un “blanco” emocional durante el choque, el momento de la impresión, una suerte de *Nullpunkt* afectivo, para hablar como Husserl, que da lugar a un cierto tipo de sideración/estupor, incluso micro, que se registra prioritariamente en el cuerpo en términos de sobresalto y se expresa a menudo por un silencio (Depraz 2014, 175).

Como se menciona en la referencia, se usa el término “valencia” para distinguir las diferentes emociones que puede suscitar la sorpresa. Para fines de este trabajo, resaltaremos la dinámica de las emociones positivas porque son las más cercanas a la experiencia estética y el gusto: afán, placer y satisfacción (Depraz 2020, 150). En su libro *Fenomenología de la sorpresa*, Depraz resalta ocho modelos de la sorpresa. Nos serviremos de uno (la sorpresa estética) para entender el papel de la sorpresa en la formación del gusto.

Según la autora, la sorpresa estética tiene un matiz positivo, incluso terapéutico, en virtud de que posibilita la atención plena. La atención, que en las sorpresas con valencias negativas es fugaz, en la sorpresa estética se intensifica y su duración se expande en la contemplación.

Con la dinámica estética parece que el acto artístico cristaliza una intensidad tal en la experiencia del sujeto que su carácter agudo hace que coincidan el fulgor de la sorpresa y la presencia adamantina de la atención. Hasta el punto de que el gesto de la creación en su momento de eclosión sería una experiencia inédita en la que la atención plena apoya la apertura total producida por la sorpresa (Depraz 2023, 53).

Situándonos en el terreno musical, la sorpresa posibilitará una escucha desinteresada del sonido. A pesar de que vivimos en un ambiente sobreestimulado con diferentes sonidos, donde parece no haber espacio para la novedad, cuando aparece una canción sorprendente, fuera de lo ya conocido, diferente, es inevitable prestar atención para tratar de darle sentido a lo que se escucha. Desde luego, nos estamos refiriendo a una sorpresa con valencia positiva; en ese sentido, la emoción suscitada en la contemplación será placentera. Lo que se intenta sostener en este escrito es que la génesis del gusto por la novedad se encuentra en esta experiencia particular de la

sorprende. Es obvio que la primera impresión, por más sorprendente que sea, no es razón suficiente para determinar el gusto. Este último, en tanto habitualidad sedimentada, se entiende por la evocación placentera que suscita el recuerdo o rememoración de esa experiencia. La primera escucha de la canción nos sorprende y nos place, pero nuestro hábito de recordarla y de volver a escucharla hace que nos guste. El gusto, entonces, es una toma de posición respecto a la música novedosa. Es una habitualidad que revela un aspecto de nuestra identidad y que además genera vínculos con personas que lo comparten.

§3.2. Música e identidad

La identidad se entiende en un doble sentido: de forma subjetiva e intersubjetiva. En el fondo, esta es posibilitada por la vida temporal activa del sujeto. Aunque se puede concebir una identidad forjada pasivamente, en los primeros años de vida del sujeto, para fines de este trabajo, nos enfocaremos en la identidad formada por la toma de posición; es decir, en la vida activa.

Según Husserl la identidad del yo se entiende como un sustrato de sus habitualidades: depende de las decisiones y convicciones correspondientes que ha tomado el sujeto respecto de algo. Así pues, las convicciones vienen acompañadas de compromiso y responsabilidad respecto del objeto y de uno mismo.

Mientras ella [mi convicción] siga siendo válida para mí, yo puedo re-iteradamente a ella, y encontrarla siempre como la mía, o bien, correlativamente, me encuentro a mí mismo como el yo que está convencido, el cual, como yo persistente, está determinado por ese hábito permanente. Lo mismo vale para respecto de toda clase de decisiones, decisiones valorativas y volitivas (Husserl 2006, 89).

Siguiendo la propuesta de Husserl, y partiendo de la idea del gusto como toma de posición, podemos entender a este último como una decisión valorativa. El gusto por lo novedoso o lo disruptivo, entonces, es el valor que decidimos adjudicar al objeto (en nuestro caso, la música) a partir de

la experiencia placentera que originó la sorpresa de su aparición. Este es un fenómeno frecuente en la vida cotidiana. Podemos tener gustos específicos, originados pasivamente por nuestro contexto o activamente por nuestras decisiones, pero, cuando nos topamos con una creación musical totalmente nueva, es inevitable impactarnos, prestar atención y buscar explicaciones de aquello que suena. Este entusiasmo por repetir y explorar esta nueva experiencia permite la sedimentación del gusto. Desde luego, se trata de una experiencia subjetiva y probablemente las características objetivas de las canciones tengan poco que ver entre sí; sin embargo, lo relevante es el compromiso que significa para el individuo, ya que revela un aspecto de su identidad.

No obstante, como se mencionó líneas atrás, la identidad también se puede entender comunitariamente. No somos sujetos aislados, con creencias y gustos incomunicables, sino que habitamos un mundo circundante lleno de objetos y otros sujetos. Si bien somos sujetos que no pueden transgredir su realidad psicofísica, la intencionalidad de la conciencia viva, la capacidad de dirigirnos hacia algo, nos permite una conexión con el otro en tanto lo reconocemos como individuo (familiar o extraño). En palabras de Husserl: “Un existente está en comunidad intencional con un existente. Se trata de una conexión esencialmente peculiar, de una comunidad efectiva, de aquella, precisamente, que se hace trascendentalmente el ser un mundo, de un mundo de hombres y cosas” (2006, 169). En ese sentido, podemos concebir, también, comunidades originadas por gustos comunes: estas compartirían un mundo construido sobre el valor que los individuos le han dado a canciones, músicos o géneros musicales. Este tipo de comunidades se conocen coloquialmente como “tribus urbanas”. Sin embargo, su identidad comunitaria no se agota en el gusto, sino que construyen una subcultura alrededor de él (habituales que implican imágenes, formas de vestir, formas de hablar, etc.). Estas formas de vida de las tribus urbanas o comunidades musicales son importantes porque están marcadas por el consumo. Ya sea en forma de conciertos, discos o vestimenta, la identidad de las tribus urbanas no solo depende del gusto, sino de la materia de consumo que ha creado la industria. Esta permite que el gusto comunitario se mantenga y se expanda hasta que pierda su carácter novedoso y aparezcan

nuevas formas musicales que los gustos e intereses de las comunidades puedan de volver a valorar.

§4. El papel de la sorpresa en la transformación de la música popular

A lo largo de este escrito se ha abarcado el fenómeno musical, desde un nivel micro (la experiencia propia del sonido) hasta sus implicaciones a nivel comunitario. La idea que ha sostenido al escrito es que el gusto emerge de la sorpresa por la novedad, lo disruptivo o, simplemente, lo diferente. No obstante, si la sorpresa puede ser causante de la formación de comunidades musicales, ¿es coherente asumir que tiene una repercusión a nivel histórico en la música popular? ¿La transformación que ha sufrido durante estos últimos cien años puede explicarse también desde la sorpresa? A partir de las ideas expuestas, se podría dar una respuesta afirmativa. Esto es posible porque la sorpresa también puede entenderse de forma comunitaria: generalmente se trata de acontecimientos históricos que pueden tener repercusiones positivas y negativas. “Estos acontecimientos, presagiados implícitamente o incluso expresamente recordados en nuevos eventos rituales que los vuelven memoria y conmemoran, manifiestan una rítmica circular de sorpresa en su dimensión colectiva e histórica” (Depraz 2023, 44). En ese sentido, si nos situamos en la transformación de la música, podríamos entender el acontecimiento como la aparición de una forma de hacer música totalmente novedosa. Las emociones generadas en los primeros oyentes dan origen al gusto y, como vimos anteriormente, a la comunidad. La existencia de esta última es la que sostiene y expande los límites comunitarios de la música (apoyados, claro, por la industria) y termina consolidándola históricamente. La sorpresa, entonces, se puede entender como una de las experiencias originarias que mueven y transforman la música popular.

Quiero terminar aclarando que la intención de este escrito no es situar a la sorpresa como la experiencia fundamental en la música, sino ofrecer, partiendo de un análisis fenomenológico, una perspectiva ampliada del gusto por la música y su transformación histórica.

Bibliografía

- Debord, Guy, 2010. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora
- Depraz, Natalie, 2020. Cardiofenomenología. En: *La racionalidad ampliada*, eds. Mariana Chu y Rosemary Rizo-Patrón. Lima: Fondo editorial PUCP, 139-181.
- Depraz, Natalie, 2023. *Fenomenología de la sorpresa: un sujeto cardial*. Buenos Aires: Sb editorial.
- Depraz, Natalie, 2014. La inscripción de la sorpresa en la teoría de las emociones de Edmund Husserl. *Eidos* 21, 160-180.
- Han, Byung-Chul, 2014. *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Husserl, Edmund, 2002. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- Husserl, Edmund, 2006. *Meditaciones cartesianas*. Traducción de Mario Presas. Madrid: Tecnos.
- Miles, Davis, 1989. *Miles: la autobiografía*. Barcelona: Alba.
- Schaeffer, Pierre, 1988. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza editorial.