

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
Facultad de Filosofía y Letras



MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

LA ESTÉTICA DE LA *MELANCOLÍA* EN LA MÚSICA:
Una mirada a través de la ciencia estética

Tesis que para optar por el grado de
Maestro en Estética y Arte

P r e s e n t a
AXEL ALFREDO MORALES CABRERA

D i r e c t o r d e T e s i s
Dr. Ramón Patiño Espino

Puebla de Zaragoza, Pue.

Junio, 2016.

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
Facultad de Filosofía y Letras



MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

LA ESTÉTICA DE LA *MELANCOLÍA* EN LA MÚSICA:
Una mirada a través de la ciencia estética

Tesis que para optar por el grado de
Maestro en Estética y Arte

P r e s e n t a

AXEL ALFREDO MORALES CABRERA

D i r e c t o r d e t e s i s
Dr. Ramón Patiño Espino

A s e s o r e s
Dr. Víctor Gerardo Rivas López
Dr. Alberto López Cuenca



A mi mamá, quien me ha formado a través del cariño y el conocimiento, siempre has sido mi modelo a seguir, gracias a ti, la música emana de mi corazón.

A mi madrina, has sido siempre mi segunda madre, gracias por tu apoyo y cariño incondicional.

A la música melancólica,
por permitirme sublimar la tristeza y convertirla en felicidad.

Agradecimientos:

Al Dr. Ramón Patiño por su guía en esta investigación, así como por su apoyo en momentos difíciles en la maestría.

A Alberto y Daniel, por su amistad, por su apoyo en mi investigación, y por sus valiosas opiniones y brindarme siempre una mano amiga. Ustedes fueron pilares muy importantes en diferentes momentos en que necesité un soporte, han sido el ritmo que sostiene la música durante esta aventura.

A mis amigos Ale, Lae y Manu, en ustedes encontré verdaderos amigos, compartí la experiencia de un viaje de conocimiento y superación en la maestría pero sobre todo de cada uno de ustedes aprendí cosas valiosas para mi vida. Han sido las melodías alegres.

A Andrea, por tu cariño y paciencia, me has acompañado en este trayecto de mi vida y por ello es especial. Has sido la nota sensible de mi corazón.

A Conchita, por tu apoyo siempre sincero con todos los estudiantes, en ti hemos encontrado un lugar cálido en la Maestría. Has sido la apoyatura musical necesaria en toda canción.

A mi familia, Lili, Elisa, Tía Elo, Tía Rosita, Nacho, Flor, por su apoyo en cada proyecto que emprendo. Han sido las disonancias y consonancias que dan sabor a la música.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
Capítulo 1: Estética musical y melancolía	8
1.1 La problemática de hablar acerca de la melancolía en la música.....	8
1.2 Aportaciones de Kant, Hegel y Heidegger a la teoría estética de la música.....	10
1.3 Estética, belleza y la obra de arte en la estética musical.....	21
1.4 La melancolía	26
1.5 Elementos estéticos en la música	49
1.6 La fenomenología en la música.....	56
1.7 Primer análisis musical: una mirada fenomenológica a “la Chacona” de J. S. Bach.	72
Capítulo 2: Ciencia estética en la música <i>melancólica</i>	79
2.1 Ciencia estética en la música y en el arte.....	79
2.2 Música y emoción en la filosofía de la música	103
2.3 El origen de la música, adaptación o exaptación.....	108
2.4 Estructuras evolutivas en la música: el artefacto de la <i>Blue Note</i>	123
2.5 La emoción en la experiencia estética de la música melancólica.....	129
2.6 Neurobiología de la música melancólica	150
2.7 Segundo análisis musical: la <i>Blue Note</i> desde la estética evolucionista: King Crimson	170
Capítulo 3: La música melancólica en la <i>hipermodernidad</i>	186
3.1 La universalidad de la música	186
3.2 Arte y modernidad: Nietzsche y Adorno	188
3.3 La globalización de la música en la <i>hipermodernidad</i>	194
3.4 La melancolía en la sociedad de <i>hiperconsumo</i>	195
3.5 Del <i>Homo festivus</i> al <i>Homo aestheticus</i>	197
3.6 La melancolía en la paradoja de la felicidad.....	199
3.7 Tercer análisis: una mirada <i>hipermoderna</i> a la música de Joe Hisaishi	201
Conclusiones	209
Bibliografía	217

INTRODUCCIÓN

Existe desde mucho tiempo atrás el reconocimiento de que hay diferentes formas de abordar el conocimiento de la realidad: el artístico, el científico, el intuitivo, el religioso, entre otros. Ya en Leibniz se encontraban estas ideas, al plantear en la categoría de conocimiento uno diferente al conocimiento filosófico y al científico. Alexander Baumgarten desarrolló, a partir de esto, la idea de la estética como la ciencia del conocimiento sensible, y a la belleza como su objeto de estudio. Es “[...] el fin de la estética la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza”.¹

En principio, la estética, de acuerdo a Baumgarten, aporta: que la intuición sensible tiene su propia ley interna, es decir, que no es una forma más o menos imperfecta del pensamiento lógico, sino un modo de conocimiento propio. Este modo de conocer será denominado el “[...] análogo de la razón para significar la facultad del objeto estético.”² En el devenir la estética se consolida como una disciplina autónoma, lo que permite un fuerte desarrollo de la misma, pero se genera el problema de que sus aportaciones son débilmente retomadas por otras disciplinas fuertemente vinculadas con la experiencia estética.

El análisis musical es relativamente moderno, si se considera que primero se desarrollaron las obras icónicas de la música *Clásica* y posteriormente se realizó la teoría de acuerdo a su análisis, el cual está limitado a observar su estructura interna, a los componentes del lenguaje musical como lo son los ritmos, progresiones, tonalidades y contornos melódicos. Ya en la musicología se agregan los componentes culturales y sociales que inciden en la obra, el análisis musical está limitado al conocimiento de su propia disciplina, ya que no interactúa con otras fuentes de conocimiento.

La comprensión de la producción y percepción de la creación artística, tanto en general, como en la música, se había levantado sobre estudios centrados en el análisis del lenguaje propio de su disciplina; en el caso de la música sólo era abordada por la

¹ Citado por: María Jesús Soto. *La «aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes Leibnicianos* (Navarra: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007, p. 184. Disponible en: <http://documents.mx/documents/08-maria-jesus-soto-bruna-la-aesthetica-de-baumgarten-y-sus-antecedentes-leibnicianos.html>.

² *Ibíd.*, p. 185.

musicología. En la huida de este análisis endógeno un primer camino fue establecer la vinculación entre arte y filosofía. Sin embargo, una brecha tan amplia como el mar surge entre las investigaciones artísticas y filosóficas con las ciencias. Dicha segregación es un problema pues no permite verter una mirada integral a la experiencia estética musical.

Con la revolución científica en la neurociencia se generan las condiciones para vincular esferas, antes consideradas alejadas, como el arte y la ciencia. La neuroestética es una disciplina que nace en los años noventa, con las investigaciones de Vilayanur S. Ramachandran y especialmente de Semir Zeki. Aunque se trata de una disciplina muy joven, los avances logrados han abierto infinidad de posibilidades de acercarnos a una comprensión de la producción y percepción artística a partir de la dinámica y anatomía del cerebro.

Se ha puesto énfasis en una relación de una sola vía, buscándose identificar las partes de nuestro cerebro que se activan ante determinadas percepciones y actividades del ser humano como son la percepción y producción artística. El encanto de la neuroestética ha generado afirmaciones como: “Hoy el concepto de la belleza debe ser buscado en el cerebro. Sólo él puede ayudarnos a entender científicamente por qué un cuadro, una película o una canción nos parecen bellas a unos y feas a otros”,³ o bien, cómo una obra musical puede ser percibida y conmover sentimientos tan variados como la tristeza o la alegría y gracias a la neuroestética saber cuáles partes del cerebro se activan cuando se escucha la pieza musical y se generan dichos sentimientos. No se trata de una relación unilateral pues las ideas de belleza y estética también han incidido en la conformación y fisiología cerebral, condicionando nuestras respuestas a lo que la cultura nos ha acostumbrado a entender como bello, feo y sublime. “La belleza comprende una vertiente subjetiva, relacionada con los aspectos culturales del individuo, y una objetiva, presente en la anatomía y funcionalidad del cerebro del ser humano. Las modernas técnicas de neuroimagen abren camino para el análisis de ambas, especialmente la objetiva”.⁴

³ Celia Andreu. *Neuroestética: Cómo el cerebro humano construye la belleza*. I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica. “Los límites de la belleza”. (Barcelona: Universidad de Barcelona).

⁴ Ídem.

Otro aspecto prácticamente inexplorado, es que continúa un debate polarizado entre quienes quieren encontrar una explicación material a las ideas de belleza y estética, y aquellos que priorizan las cuestiones culturales. Posiciones disímiles, pero que mantienen un tronco común, ya que ambas parten de la idea de la separación de las esferas.

Sin embargo, es importante resolver el problema de que en el desarrollo, hasta ahora, de la neuroestética parece existir una concentración de carácter positivista en los aspectos cuantitativos de la experiencia estética vinculados al funcionamiento del cerebro, quedando débilmente incorporados los aportes filosóficos y humanistas de la estética, así como los aportes de la teoría evolucionista.

La estética es una ciencia relativamente moderna y busca explicar la percepción de los fenómenos artísticos, lleva gestándose desde principios del siglo XVIII con diferentes pensadores como Baumgarten e Immanuel Kant, a partir de los cuales se ha ramificado en diversos intereses estéticos; sin embargo, en cuanto a las obras musicales, se ha escrito relativamente poco acerca de la estética musical y desafortunadamente en muchos escritos se han omitido cuestiones fundamentales como el ritmo, tonalidad, melodía y estructura o forma, a veces estos estudios han sido orientados hacia una crítica musical, por lo que en esta investigación se plantean las argumentaciones desde los elementos estéticos de la música considerados como fundamentales.

Los planteamientos acerca de la estética derivados de la reflexión filosófica y específicamente acerca de la música pueden ser modificados, matizados y profundizados, con la incorporación de los avances en la neurociencia y la investigación en la estética evolucionista.

Debido al nodo problemático señalado, se propone como objetivo de la investigación: abordar un análisis integral estético de la música melancólica conjugando aportaciones de la estética, de la estética evolucionista, de la neuroestética y del análisis musicológico, aportaciones que actualmente son sustantivas para enriquecer la comprensión total de la obra musical.

La estética evolucionista aplicada a la música propone una mirada crítica que analice las causas que han motivado la adopción del principio de tonalidad y el examen de

la correspondencia entre la estructura física del sonido y la psicología de la audición, que constituyen premisas, desde la teoría evolucionista, necesarias para la percepción de la obra. Asimismo, una reflexión filosófica acerca de la percepción es también esencial.

El estudio de la música en las sociedades primitivas y en los distintos pueblos permite establecer hipótesis sobre el origen y empleo de cantos y danzas con destino religioso, así como de prácticas relacionadas con la magia. El origen de la música no sólo remite a la comparación de culturas, sino también a la investigación del canto o mera emisión de sonidos en los animales que Charles Darwin y Edward Gurney interpretan como expresión del instinto sexual, en polémica con Herbert Spencer (atribución del origen de la música al desarrollo del lenguaje de las emociones y sentimientos) y Richard Wallaschek (explicación de la melodía y la armonía como intensificación de los efectos expresivos del ritmo).

La percepción y sensibilización de la música en el ser humano ha tenido como explicación preponderante una visión culturalista, sin considerar que la percepción musical, como todo hecho artístico, requiere de un análisis de mayor amplitud debido a que la música es en realidad un proceso complejo. Las aportaciones teóricas de la estética evolucionista y de la neuroestética prácticamente no han sido incorporadas en otros campos, debido a ello la presente investigación busca integrar sus aportaciones al análisis musicológico para lograr una mejor comprensión de la experiencia estética musical, así como del modo en que las obras musicales conmueven al escucha. Todo ello, sin dejar de lado que la experiencia estética es un hecho complejo cuya comprensión implica la concurrencia de aportaciones elaboradas desde la razón, la reflexión filosófica y la cultura.

El planteamiento hipotético que conformó la directriz de la investigación es: La experiencia estética en la música melancólica comparte rasgos emotivos en común, los cuales son generados a partir de estructuras musicales que en este estudio estructuraremos bajo el artefacto de la *Blue Note*, resignificando dicho concepto proveniente del jazz y acentuando que este artefacto tiene raíces en el proceso evolutivo del ser humano, y además incide en una consciencia musical que percibe las estructuras musicales y su devenir en el tiempo, interviniendo también funciones específicas del cerebro que se encuentran asociadas a dichas emociones.

Los resultados de la investigación se exponen en tres capítulos, cada uno cierra con un análisis musicológico de una obra seleccionada en función de la temática capitular. Las obras corresponden a: J. Sebastián Bach, Partita para violín solo n.º 2 “Chacona” (Morimur ed), King Crimson, Starless y Joe Hisaishi, Howl’s Moving Castle. Son tres obras musicales con el carácter melancólico y se procederá a realizar un análisis musical y estético de manera interdisciplinar, mostrando cómo su comprensión resulta más plena con la aplicación de los planteamientos de la fenomenología, la ciencia estética – en sus vertientes de la teoría evolucionista y la neuroestética – y la sociología. Lo anterior para explicar cómo en las tres obras de diferentes épocas la experiencia estética musical generada, así como los sentimientos, comparten estructuras musicales similares y que tienen su raíz en la evolución humana, conjugando el proceso estético con la estructura musical. Además de lo anterior, en el caso del análisis de la segunda obra musical, se muestra la relación evolutiva de las estructuras musicales con los sentimientos melancólicos y hasta dónde inciden dichas estructuras en el cerebro.

La investigación se ha estructurado de la siguiente manera: en el primer capítulo se definirá qué es la melancolía en la música, para posteriormente mostrar las posturas filosóficas y estéticas encaminadas hacia la melancolía en la música. Se tomará lo más relevante de autores como Kant, G. W. Friedrich Hegel, Friedrich W. Nietzsche y Martin Heidegger; también se tomarán los aportes de autores como Roger Scruton, Lewis Rowell y Enrico Fubini, quienes sentarán las bases de la estética musical. Posteriormente, desde la perspectiva fenomenológica de la experiencia estética y la consciencia, se invocarán a autores como Edmund Husserl, Mikel Dufrenoy, Maurice Merleau-Ponty, Luc Delannoy y Javier Miranda.

En el siguiente capítulo se indagará sobre el origen de los caracteres melancólicos en la música desde la perspectiva evolucionista a través de la ciencia estética. Identificando los planteamientos centrales de la teoría evolucionista y de la neuroestética que coadyuven a una mejor comprensión de la forma en que el ser humano percibe y es sensibilizado por la música, generándole emociones, estados de ánimos o sentimientos determinados como la melancolía. Acerca de la teoría estética evolucionista se utilizarán los planteamientos centrales de autores como: Steven Pinker, Daniel J. Levitin, Steven Mithen, Sacks Oliver,

Nils L. Wallin, Ellen Dissanayake, Daniel Dutton, Herbert Spencer, Ian Cross y Nicholas Humphrey. El aspecto neuroestético se realizará con base en trabajos de: Arthur P. Shimamura, Semir Zeki, Aniruddh D. Patel, Isabelle Peretz y Campos Bueno, enlazándose con las argumentaciones sobre la emoción y el sentimiento por parte de Damasio.

Finalmente, el último capítulo acentúa la importancia de las condiciones sociales y culturales que impactan en la sensibilidad del público y su apertura para apreciar la música melancólica. La forma en que inciden las condiciones socio-culturales en la actualidad denominada como *hipermodernidad* está integrando al arte y a la música en el mundo del consumismo, generando nuevas formas de apreciación y creación artística, la consecuencia de la modernidad impactará en el gusto y producción de la música melancólica; propiciando, por un lado, que obras de arte capaces de generar melancolía sean menos apreciadas y, por otro lado, un incremento en obras musicales en las que se explota la emoción de tristeza con fines mercantiles, muy alejadas de la intensidad sentimental y la riqueza espiritual que significa la *melancolía*. Este capítulo estará centrado en las aportaciones de Theodor Adorno y Gilles Lipovetsky.

Capítulo 1: Estética musical y melancolía

1.1 La problemática de hablar acerca de la melancolía en la música

Hablar de la estética de la melancolía en la música supone entrar en la discusión de diversas problemáticas que aún hoy en día se agudizan referente a la estética misma como son las interrogantes acerca de: ¿qué es la belleza? o ¿qué es el arte? Respecto de la estética musical, existe la problemática de que se ha escrito relativamente poco de ella y lo escrito ha dejado fuera aspectos fundamentales de la estética musical como: el tono, el tiempo y el ritmo como elementos fundamentales de la estética de la música, de hecho Enrico Fubini señala que la “[...] estética nace como disciplina filosófica autónoma, como es sabido, sólo a finales del siglo dieciocho y la estética de la música se configura como una especificación ulterior de la estética no antes de mediados del siglo diecinueve, con el famoso ensayo de E. Hanslick *De lo bello en la música* (1854)”.⁵

El término *melancolía* es muy amplio y ha variado en su significado en las distintas épocas, desde su origen con la teoría humoral de Hipócrates 460 a.C., hasta la época actual donde aún hoy en día aparece el término *melancolía* en los manuales de Psiquiatría. Ha tenido denominaciones médicas, e incluso demoniacas, pero lo más interesante y complicado ha sido cómo las diferentes artes se han apoderado de la melancolía para generar obras a partir de ella, sobre todo en el Romanticismo, por lo tanto, definir cuál es la música melancólica es una tarea compleja debido a los distintos significados de la palabra *melancolía*. La melancolía, como sentimiento, supone entrar en el terreno de las emociones, por lo que la música melancólica resulta ser, en efecto, un fenómeno complejo. Además, las emociones y los sentimientos son aspectos que se han tratado en diferentes teorías estéticas sobre la música, algunos postulan que la música no transmite emociones, mientras que otros, al contrario, crean teorías para explicar por qué la música expresa sentimiento; incluso quienes apoyan la expresividad de la música, sostienen diferentes vertientes y puntos de vista filosóficos y musicológicos al respecto. Para puntualizar este último aspecto, Francisco León nos dice: “Pero la música no es solo razón sino también sensibilidad y sentimiento. Por esto las composiciones de Rameau, las del mismo Bach,

⁵ Enrico Fubini. *Estética de la música*. (Madrid, Léxico de Estética) 2008, p. 15.

Couperin, Händel, Vivaldi y D. Scarlatti constituyen la mejor expresión de la convivencia del racionalismo y el empirismo en la cultura europea de la época”.⁶ Esta investigación defiende que la música evoca emociones y/o sentimientos.

Para abordar estas problemáticas, se plantea un estudio sintético de los problemas de la estética musical y su relación con la melancolía, debido a que es un problema complejo con distintas implicaciones en un amplio rango de ramas. Por lo tanto, se propone dilucidar algunos asuntos clave en el intrincado mundo de la música y el arte, construyendo así un marco reflexivo referente a la estética de la melancolía en la música. Sin embargo, también se expone que no es pertinente de esta investigación abordar todos los temas de manera profunda y que lo que busca, a grosso modo, es mostrar lo más relevante para el estudio estético de la música melancólica de manera interdisciplinar.

La expresión de melancolía dentro de la música, entendida desde el mundo del arte, se propone que puede tener tres vertientes, la primera es referente a las obras de arte melancólicas y por ello este estudio tratará a continuación sobre los problemas estéticos fundamentales como: qué es la belleza y la obra de arte, para así poder hablar de la melancolía en las obras de arte musicales. El segundo aspecto se refiere a las obras artísticas que pueden ser vinculadas con la melancolía, entendiendo como obras artísticas a aquellas piezas musicales que sin ser necesariamente designadas como obras de arte, y que incluso pueden ser catalogadas como piezas de música popular, pueden suscitar melancolía debido a la belleza o la compleja y creativa estructura que poseen; la tercera vertiente se refiere a obras artísticas de carácter simple que pueden ser o no populares y que no suscitan melancolía, ya que sólo hacen una simple y breve referencia a la tristeza por medio de fórmulas musicales y clichés, es decir, no poseen la profundidad, belleza y complejidad necesarias para evocar la melancolía en el escucha, aclarando que en esta última instancia la industria musical las utiliza con el objeto de explotar el sentimiento con un fin comercial, asunto que ha sido tratado por Adorno, Walter Benjamin y Gilles Lipovetsky, y que se abordará en el capítulo 3, el cual hace referencia al aspecto cultural en la música melancólica.

⁶ Francisco León. “Estética de la Música y la Danza”, en: Xirau Ramón y David Sobrevilla. *Estética*. (Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Madrid: Editorial Trotta, 2003) p. 232.

1.2 Aportaciones de Kant, Hegel y Heidegger a la teoría estética de la música

Para comprender la estética musical y su expresión melancólica es imprescindible, como se ha señalado en líneas anteriores, rescatar las aportaciones que desde el ámbito filosófico se realizan por algunos filósofos seleccionados en función de sus aportaciones a los problemas estéticos fundamentales acerca de la belleza y de la obra de arte.

Kant, filósofo de la Ilustración, desarrolla su concepción acerca de la estética en el marco de su filosofía idealista. En su obra *Crítica de la facultad de Juzgar* deja uno de los principales aportes de la Estética al enfatizar el papel del sujeto, de la mente, del espíritu en el proceso del juicio del gusto. El juicio del gusto se refiere fundamentalmente al sujeto, a sus sentimientos y no al objeto, es “[...] aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser de otro modo sino subjetivo”.⁷

El énfasis kantiano es de particular relevancia para el desarrollo de la Estética que lo mantiene vigente hasta la actualidad. Resulta también muy importante para la comprensión y análisis de la melancolía en la música, pues nos remite directamente a procesos emocionales del sujeto desatados por la estética de un hecho musical. En este sentido ya no solamente se habla de que en la música, la belleza está en la estructura musical de la obra, sino que además cobra una importancia el sujeto, es decir, el escucha ya que involucrará a sus sentimientos. Por lo tanto, la música melancólica puede tener ciertas características que podrán incentivar al escucha, pero para que aparezca un efecto sentimental melancólico mucho depende de la subjetividad y sentimientos de quien escucha la música y en este sentido se debe aprender a escuchar la música tanto como a mirar un cuadro.

El juicio de juzgar algo como bello es considerado por Kant como un juicio sintético a priori, pero que no aporta conocimiento acerca del objeto, diferenciándose de los otros juicios a priori propios de la ciencia que, por lo tanto, están abocados al conocimiento del objeto. El juicio del gusto refiere al sujeto, a las emociones de placer, displacer, *melancolía*, frente a un objeto que lo mueve. Este objeto es para Kant perteneciente a la naturaleza, pues éste es el segundo énfasis que el filósofo hace dentro de sus ideas estéticas

⁷ Immanuel Kant, *Crítica de la Facultad de Juzgar*, 1991, p. 121, citado por Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, (Argentina: Ariel Filosofía, 2006), p. 175.

y que marca una de las diferencias centrales con Hegel, cuya estética enfatiza lo bello en la producción del ser humano y quien rechaza que las obras miméticas sean consideradas como arte.

En Kant, el juicio de lo bello se refiere, entonces, a los sentimientos que eventos incrustados en la naturaleza provocan en el ser humano, o de hechos humanos que imitan a la naturaleza, convirtiéndose en objetos de contemplación. Las emociones del sujeto pueden ir de lo agradable, a lo bello y hasta lo sublime. Este rango de texturas emocionales conforma otra aportación significativa de Kant para identificar las emociones desatadas en un proceso de contemplación estética como en el de la música melancólica. Aunque es necesario, por supuesto, arrancarlas, desanclarlas, del constreñimiento a las que las sujeta la focalización kantiana en la naturaleza.

Rescatamos de su gradación emocional la diferenciación que establece, considerando a lo agradable como aquello que está dirigido a los sentidos y que tiene un carácter muy particular, ya que refiere a sensaciones propias de un sujeto y las cuales se pueden suscitar sin el juego de la razón, por lo que “[...] vale también para los animales desprovistos de razón; la belleza sólo para los hombres”.⁸

Respecto de lo bello, interesa traer al presente algunas de sus ideas que han suscitado aún en la actualidad amplios debates, pero cuyas aportaciones se pretende subrayar para el caso del trabajo acerca de la melancolía en la música. La afirmación kantiana de lo bello como aquello que simplemente place, implica el carácter intersubjetivo del acto de complacencia, que le otorga rasgos de universalidad, es decir, el hecho contemplativo frente a un objeto ya no compete a un solo sujeto, sino que pretende ser un hecho compartido por otros. A partir de la afirmación del filósofo, hablar del arte, hablar de la música, obliga a marcar su carácter intersubjetivo y, por lo tanto, de comunicación. “Es pues, la universal aptitud de comunicación del estado del ánimo en la representación dada, la que, como condición subjetiva del juicio de gusto, debe estar en el fundamento de éste y tener como consecuencia el placer en el objeto”.⁹

⁸ *Ibíd.*, p. 176.

⁹ *Ibíd.*, p. 179.

El juicio de gusto, el juicio estético que refiere a lo bello y lo sublime, se encuentra inmerso en otra idea central dentro de la estética kantiana que considera que para que se dé una experiencia estética es necesario que no haya ningún otro interés exógeno a la obra misma. El juicio de gusto es solamente contemplativo, es un acto desinteresado que mantiene al sujeto ensimismado en la contemplación al margen de cualquier consideración externa a la presencia de la obra en la consciencia. “El juicio del gusto, por el contrario, es simplemente contemplativo; es un juicio que, indiferentemente respecto a la existencia de todo objeto, no se refiere más que al sentimiento de placer o de pena”.¹⁰

Este carácter desinteresado, si bien ha sido muy debatido, continúa vigente en diversas posturas, al respecto en este trabajo se asume que la presencia de algún tipo de interés en el escucha de la música melancólica no anula la experiencia estética, si bien una menor presencia de consideraciones extra-estéticas puede hacer más intensa la contemplación de la obra de arte.

Un tercer aspecto, importante para esta investigación, es el de las reflexiones acerca de lo bello desde la filosofía idealista de Kant, en las que habla de que la experiencia de lo bello está ausente de tensiones emocionales, es decir, que esta experiencia pone en juego imaginación y entendimiento en una tranquila contemplación del objeto. La propuesta kantiana la podemos entonces traducir en términos de textura emocional de lo bello, como de tersura, de movimiento suave y acompasado que el sujeto experimenta en su subjetividad. En este sentido la aportación de lo bello en la música melancólica está reflejada en la estructura musical, la cual debe ser armoniosa, lógica y con cohesión musical a lo largo de la obra.

Si bien, la filosofía kantiana mantiene como aportación nodal la primacía del sujeto en la contemplación estética, ello no significa que el polo del objeto haya quedado sin atención. Al hablar del objeto como parte de la experiencia estética expone su concepción formalista que enfatiza la importancia de la forma sobre el contenido, énfasis que,

¹⁰ Immanuel Kant, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, (traducida del francés por Alejo García Moreno) (Madrid: Librerías de Francisco Iruviedra, Antonio Novo, 1876), p. 44.

nuevamente, lo diferencia de la postura contenidista de Hegel,¹¹ quien por el contrario privilegia el contenido referido éste al espíritu y a la idea de lo absoluto.

Según Kant, la belleza determinada por la forma puede ser libre o adherente. La primera, como su nombre indica, no supone un concepto acerca de lo que debe ser el objeto; la segunda sí supone un concepto y la adecuación del objeto a dicho concepto.¹² La experiencia estética en el segundo caso, por lo tanto, se funda en la satisfacción de conformidad con el concepto.

Podríamos decir, entonces, que Kant habla de dos momentos o texturas de la experiencia estética, sin que ello implique la valoración mayor o menor de alguno de ellos.

Con esta distinción deben terminar las diferencias que separan a los hombres respecto al sujeto de la belleza, demostrándoles que los unos hablan de la belleza libre, y los otros de la belleza adherente; que los primeros forman un juicio puro del gusto, y los segundos, un juicio del gusto aplicado.¹³

Según lo dicho por Kant, interpretamos que en el caso de la apreciación musical se presentan ambas formas de experiencia estética. Aunque, posiblemente, la apreciación musical respecto a un concepto de lo que debe ser tal o cual expresión musical pudiera quedar más constreñida a las experiencias de sujetos con posibilidades de formarse conceptos acerca de lo que debería ser una determinada obra musical. Por ejemplo en las obras musicales abstractas, como las dodecafónicas no hay un concepto sobre lo que debe ser la obra y por lo tanto la belleza resulta ser libre. Mientras que en las Sonatas existe un concepto de la forma *sonata* y de lo que debe ser, en consecuencia se podría tratar de una obra con belleza adherente.

Una aportación más que interesa rescatar son las ideas de Kant acerca de lo sublime, las cuales son elaboradas, según algunos autores, retomando conceptos del filósofo empirista Edmund Burke. De éste se obtiene claridad en la diferencia que existe entre lo bello y lo sublime. “Mientras lo sublime produce tensión, el placer tranquilo de lo bello nos distiende.”¹⁴ A partir de esto, podemos entender que en lo sublime se presentan diversos

¹¹ Elena Oliveras, *Op. Cit.*

¹² Kant, *Op. Cit.*

¹³ *Ibíd.*, p. 64

¹⁴ Oliveras, *Op. Cit.* p. 191.

sentimientos que al encontrarse tensionan el espíritu, así la alegría, la tristeza, *la melancolía*, el placer, la pena, son sentimientos encontrados pero complementarios en la generación de lo sublime. En la música, la presencia combinada de tonos, texturas, ritmo, etcétera, pueden desencadenar la experiencia sublime.

Kant, por su parte, señala como elemento entre lo bello y lo simbólico la ausencia o presencia de la forma. En lo bello, la forma está presente, el objeto es así delimitado, emerge como rasgo la delimitación del objeto a través de la forma; en tanto que la ausencia de forma en lo sublime marca lo infinito, la experiencia de la magnitud inconcebible.

Si bien es necesario tener presente que lo sublime se refiere en Kant a la naturaleza y sólo considera lo sublime en el arte cuando en éste existe conformidad con la naturaleza, por lo que la obra humana aparece como reflejo o imitación de aquella.

Pero entre uno y otro existen diferencias considerables. Lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se represente en este objeto o con ocasión del mismo *la ilimitación*, concibiendo además en esta la totalidad.¹⁵

Un aspecto importante de lo sublime, que deja muy claro Kant, es que éste no debe buscarse en la naturaleza sino sólo en nuestras ideas, ya que cuando nos referimos a algo como absolutamente grande no se admite comparación, se trata, nos dice, de una magnitud que es igual a sí misma; precisa además que lo sublime es aquello respecto de lo cual toda otra cosa es pequeña.¹⁶ Lo sublime refiere entonces a la disposición del espíritu del que juzga y no al objeto de la naturaleza que es juzgado, ocasionando que en el acto de juzgar el espíritu alcance dicho estado emocional.

Kant, se refiere también al carácter sublime de las afecciones. Al entusiasmo como estéticamente sublime pues da al espíritu un arrojo poderoso y duradero, pero también considera como sublime toda ausencia de afección (*apathia phleyma in significantu bono*), considerando que ésta es una sublimidad mayor pues tiene para sí la satisfacción de la razón.

¹⁵ Immanuel Kant, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, (Traducida del francés por Alejo García Moreno) (Madrid: Librerías de Francisco Iruviedra, Antonio Novo, 1876), p. 76.

¹⁶ Ídem.

Aclara también que las afecciones son sublimes pues son duraderas y reflexivas, por el contrario, las pasiones, que se refieren a la facultad de querer, son impetuosas o irreflexivas y no pueden ser consideradas de ninguna manera como sublimes pues si en la afección la libertad de espíritu se halla impedida, en la pasión está suprimida.

A partir de Kant, lo sublime en las manifestaciones artísticas, y particularmente en la música, se entiende como una disposición de ánimo del espíritu, por la concurrencia en tensión de diversas emociones desatadas en el acto de contemplación estética. La obra artística es el componente de la contemplación estética cuyos rasgos, tanto presentes como ausentes (lo que oculta), entran en el juego estético. Posteriormente, el aspecto de lo sublime será retomado por diferentes pensadores, sobre todo románticos, para aplicarlo a las obras de arte y a la música, no en el sentido estricto kantiano, pues en ese sentido, como se ha mencionado antes, sólo las obras de la naturaleza podrían ser sublimes, y justamente el romanticismo adopta el término para mostrar que las obras de arte pueden ejercer tal fuerza y tensión en las pasiones que al estar frente a ellas llegan a ser sublimes ante quien las contemple.

Hegel desarrolló sus ideas de la estética bajo su sistema filosófico idealista. A diferencia de Kant, orienta sus reflexiones al arte bello, esto es, a la producción estética del hombre, marca diferencia también respecto a su antecesor el privilegio que otorga al contenido sobre la forma, por ello su estética es caracterizada como contenidista.

En efecto, lo bello del arte es la belleza *nacida y renacida del espíritu*. En la misma medida en que el espíritu y sus producciones son superiores a la naturaleza y sus manifestaciones, descuella lo bello del arte por encima de la belleza natural.¹⁷

La aseveración central de su estética es que el arte es la manifestación sensible del espíritu. El espíritu del cual habla Hegel es el Espíritu Absoluto, la Idea Absoluta, o la Verdad. A partir de los conceptos centrales en su filosofía, de la dialéctica y de la negación de la negación, la Idea Absoluta se va creando en proceso dialéctico que comprende tres momentos:

¹⁷ G.W. Friedrich Hegel, *Lecciones de estética*, volumen 1 (trad. Raúl Gabás) (Barcelona: Ediciones 62. 1989), p. 6.

“*La Idea en sí*. Es el momento de la pura posibilidad, el de Dios en potencia.

La Idea fuera de sí. Dios está ‘en acto’, manifestado en la naturaleza, pero sin reconocerse aún.

La idea para sí. Dios es espíritu que retorna a sí. Toma consciencia de sí; se reconoce. Este momento tiene lugar en el hombre.”¹⁸

El carácter teocéntrico de su filosofía explica la consideración del arte como un momento esencial del desenvolvimiento de la idea absoluta. La idea absoluta es reconocida por el arte, la religión y la filosofía.

Al plantear que el objetivo del arte es despertar la consciencia de algo superior, remite a la importancia del contenido de la obra para suscitar dicha consciencia. La idea absoluta es siempre el contenido al que se refiere Hegel, tal como lo muestra su análisis de los tres momentos en que divide la historia del arte: simbólico (referido a la arquitectura egipcia), el clásico (correspondiente a los griegos y a la escultura) y romántico (al arte pictórico del cristianismo). La clave del análisis y de la división generada es la correspondencia entre la idea (absoluta) y la forma, de tal manera que la ausencia de correspondencia es propia del arte simbólico, es la etapa en la que se busca la correspondencia, y del Romántico, en el cual la correspondencia es superada, en tanto que en el arte clásico se encuentra dicha correspondencia.¹⁹

Lo que se puede rescatar de los planteamientos estéticos de Hegel es que se derivan justamente de la preocupación acerca de la interacción forma-contenido, despojándolos de su carácter teocéntrico, ya que marcan una de las inquietudes de mayor debate en el arte. El análisis forma-contenido ha pasado a ser considerado ineludible para una comprensión plena de la obra artística. Entonces surge la inquietud acerca de las posibilidades de establecer gradaciones en la relación forma contenido en una obra musical o bien como se da esta relación forma contenido. A lo cual podemos responder que la música se estructura de diversas formas como: el rondó, la sonata, la sinfonía, y la forma ABBA, y el contenido en la música es el aspecto emocional, el cual debe ser comprendido por el escucha. El

¹⁸ G.W. Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotóns Muñoz) (Madrid: Akal, 1989), citado en: Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, (Argentina, Ariel Filosofía, 2006), p. 211.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 215-217.

contenido se configura en microestructuras que deben conjugarse a lo largo de distintas articulaciones, en un juego complejo y creativo de tensiones y resoluciones, tanto rítmicas como armónicas y melódicas. Así en el Romanticismo musical (siglo XVII) es donde más referencias se hacen a la melancolía y es en este periodo cuando los artistas dejan de preocuparse por la forma y se enfocan en el contenido, interesándose por la expresividad emotiva.

Otro aspecto que consideramos de interés para nuestro trabajo, tiene que ver con la propuesta de Hegel sobre el arte simbólico. Deriva una idea particular sobre lo sublime al considerar que al buscar la idea su expresión en lo simbólico se acerca más a lo sublime, ya que la idea se encuentra más allá de la forma. Lo sublime según la idea hegeliana nos remite a la inadecuación de forma y contenido, pues señala: “Este estar más allá de la determinación de la apariencia constituye el carácter general de lo sublime”.²⁰ En este sentido consideramos que la música melancólica se preocupa justamente de lograr expresar y evocar dicho sentimiento, en llegar a una sublimación.

Hegel considera también que el símbolo se encuentra rodeado de espiritualidad, su significado es abierto y a veces dudoso, su carácter es esencialmente ambiguo. Tales rasgos explican las resistencias que el símbolo presenta para su decodificación. El carácter ambiguo del símbolo implica, como señala Charles Peirce, que lo propio de él es crecer en la consciencia del espectador.²¹

Finalmente, otra idea que ha tenido amplia influencia es aquella en la que Hegel señala que el arte es algo del pasado. “Considerado en su destinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado.”²²

La interpretación descontextualizada de dicha frase condujo a que se difundiera, sin más, como el fin del arte. Las ideas de Hegel acerca del arte como manifestación sensible del espíritu y la identificación de éste con lo Absoluto, muestran que Hegel se refiere al fin

²⁰ G.W. Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotóns Muñoz) (Madrid: Akal, 1989), p. 225, citado en Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, (Argentina: Ariel Filosofía, 2006), p. 216.

²¹ Oliveras, *Op. Cit.*

²² G.W. Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotóns Muñoz) (Madrid: Akal, 1989), p. 14, citado en Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, (Argentina: Ariel Filosofía, 2006), p. 224.

del arte sagrado. La destinación suprema del arte, con la que inicia la cita, remite a la idea de Hegel del papel del arte como forma de concientizar acerca de algo supremo.

Por primera vez en esta libertad es el arte bello verdaderamente arte, y sólo resuelve su tarea *suprema* cuando se sitúa en un círculo común junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu.²³

En este sentido el fin del arte, de acuerdo con la idea hegeliana, también ocurre en la música, pues lo sagrado empieza a disolverse a partir del *ars nova* y el *ars subtilior*, pues es precisamente en estos movimientos musicales en los que surgen algunas obras dedicadas a la tristeza y la melancolía como la serie de obras tituladas bajo el nombre de lágrimas de John Dowland.

En síntesis, la revisión de las ideas estéticas de Hegel reafirma la importancia del espíritu en el arte y en la música. Espíritu que nosotros actualizamos como espíritu del sujeto frente la obra musical melancólica. El carácter simbólico de la música melancólica, así como el carácter ambiguo del símbolo son ideas que nos aportan para una mejor comprensión del proceso estético. Por ejemplo, en la música barroca se simbolizaban las emociones básicas a través de los afectos y su percepción por parte del escucha podía adquirir diversos matices de acuerdo a la subjetividad y al momento histórico.

Por su parte, Heidegger plasma sus ideas estéticas en su trabajo denominado *El origen de la obra de arte*, el cual se nutre de dos fuentes: la propia filosofía heideggeriana acerca del ser y la fenomenología.

El propio título del trabajo mencionado muestra la filiación fenomenológica, ya que se refiere al origen de la obra de arte y no del arte. Este colocarse enfrente del objeto, así como el análisis seguido en sus elaboraciones acerca de la cosa, de lo útil y de la obra de arte, siguen la máxima fenomenológica resumida por su maestro Edmund Husserl en la expresión de “hacia las cosas mismas”. Por ello, nos dice Oliveras que el “origen de la

²³ G.W. Friedrich Hegel, *Lecciones de estética*, volumen 1 (trad. Raúl Gabás) (Barcelona: Ediciones 62. 1989), p. 10.

obra de arte” es un trabajo fenomenológico, ya que sigue el método establecido por Edmund Husserl,²⁴ a quien dedica su obra *Ser y tiempo*.

La filosofía de Heidegger acerca del ser, está plasmada en su obra *Ser y tiempo* (1927), desplegada en torno a la pregunta por el sentido del ser, por la búsqueda de respuesta de lo que es el ser. Nos dice Oliveras que “[...] en *Ser y tiempo* Heidegger se refiere a la situación del ser humano en el mundo, al modo de ser del mismo como Dasein (existente) o como él dice Da- Sein (ser ahí). *Su ser en el mundo* consiste en estar abierto al mundo, por ello puede comprender y, en esto, se distingue de los demás entes”.²⁵

En palabras del propio Heidegger, se puede encontrar mayor claridad al respecto:

El Dasein no es tan sólo un ente que se presenta entre otros entes. Lo que lo caracteriza ontológicamente es que a este ente *le va* en su ser este mismo ser. La constitución de ser del Dasein implica entonces que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, a su vez, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud. Es propio de este ente el que con y por su ser éste se encuentre abierto para él mismo.²⁶

De aquí surge entonces la interrogante de Heidegger acerca del ser de la obra de arte de su esencia, cuya búsqueda se plasma en *El origen de la obra de arte*. Para dar respuesta, las reflexiones parten de la pregunta acerca de lo que es la cosa, es decir, se pregunta por la cosa de la cosa, por la coseidad de la cosa. La respuesta a la pregunta donde Heidegger detiene su exploración filosófica acerca de la coseidad de la cosa, es: la cosa es materia conformada. El entramado forma-materia constituye el peldaño para reflexionar acerca del útil, pues la utilidad, señala el filósofo, es el rasgo fundamental desde el cual el ente nos mira y se encuentra en posición intermedia entre la cosa y la obra.²⁷ La búsqueda del carácter de utensilio del utensilio que lo lleva al famoso análisis del cuadro de las botas de Van Gogh (fig.1), y que lo conducen a encontrar que el ser – utensilio del utensilio, su esencia, es la fiabilidad, conforma el peldaño para escudriñar acerca del ser de la obra de arte, principal interrogante que lo mueve en dicho texto.

²⁴ Oliveras, *Op. Cit.* p. 269.

²⁵ *Ibidem*, p. 266.

²⁶ Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (trad. de Jorge Eduardo Rivera) (Edición digital de: <http://www.philosophia.cl>, 1927), p. 22.

²⁷ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* (1935-1936), en Caminos del Bosque, (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte) (Madrid: Alianza, 2000).



Fig. 1. Vincent van Gogh – *Un par de zapatos* (1886).
Pintura al Óleo, Museo Van Gogh, Ámsterdam.²⁸

Es en el análisis de la obra de Van Gogh, el colocarse frente a la obra, que Heidegger logra develar no sólo el carácter de útil de lo útil, sino lo más importante para nuestro estudio, es que devela el ser de la obra de arte. En la obra no se trata, nos dice, de la reproducción del ente singular sino de la reproducción de la esencia general de las cosas, en la obra está obrando la verdad y, agrega, la realidad de la obra sólo se puede determinar por aquello que obra en la obra. “De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de cosa de la cosa.”²⁹

Heidegger revela la esencia de la obra a través del particular significado que otorga a los conceptos de *mundo* y *tierra*. El concepto de *mundo* lo refiere no a un objeto o conjunto de objetos, sino a la apertura de la obra a significados. La obra abre un mundo, la obra tiene la capacidad de hacer mundo. Así, cuando Heidegger señala refiriéndose al Partenón: “La obra templo ahí alzada abre un mundo”,³⁰ remite, como señala Sadzik,³¹ a la atmósfera de una época, a las corrientes culturales, sociales y políticas, por las que atraviesa una época histórica, entre otras cosas. Además, con el concepto de *tierra*, muestra el carácter de ocultamiento que tiene la obra. Es decir, que la obra al mismo tiempo que

²⁸ Fuente: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/image/0255/Un-par-de-zapatos.jpg>.

²⁹ *Ibíd.*, p. 27.

³⁰ *Ibíd.*, p. 32.

³¹ Joseph Sadzik, *La Estética de Heidegger* (Barcelona: Luis Miracle, 1971), p. 108 citado en: Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, (Argentina: Ariel Filosofía, 2006), p. 276.

muestra, también oculta. El establecimiento de la verdad se da a través de esta lucha entre lo que se muestra (mundo) y lo que se oculta (tierra).

La verdad se establece en la obra. La verdad sólo se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento en la oposición alternante entre mundo y tierra. La verdad, en tanto que dicho combate entre mundo y tierra, quiere establecerse en la obra. El combate no debe ser apagado ni concluido en un ente traído delante propiamente para este fin, sino que debe abrirse a partir de este ente. Siendo esto así, dicho ente debe albergar en su seno los rasgos esenciales del combate.³²

Su afirmación de que la obra de arte abre, a su manera, el ser de lo ente, de que este descubrimiento de la verdad ocurre en la obra, deja en claro que la verdad hay que buscarla en la obra misma y no pensar que la obra es verdadera porque coincida con un mundo externo a ella. En este sentido sus declaraciones nos conducen a considerar que la música melancólica abre ante nosotros un mundo melancólico como producto de la tensión entre presencias y ausencias, y que hay que tener una apertura hacia dicho mundo; que la verdad de dicha obra debe de ser buscada dentro de la misma música melancólica. Incluso esta verdad aparece en las estructuras musicales –que constituyen la forma de la obra– con la presencia en tensión de ritmos y melodías que al mismo tiempo develan la ausencia de otras estructuras como la *nota sensible* o las *cadencias* que aparecerán posteriormente para resolver dicha tensión.

Esta búsqueda de la verdad, de la esencia de la obra en la obra misma es una poderosa idea en la que nos apoyaremos para acercarnos a la comprensión de la melancolía en la obra musical. La idea heideggeriana acerca de la esencia de la obra, como exposición y ocultamiento, a la vez, abre aún más las posibilidades de este acercamiento a la obra musical, que es nuestro objetivo.

1.3 Estética, belleza y la obra de arte en la estética musical

Con base en las reflexiones filosóficas señaladas, procederemos a analizar, en este apartado, las problemáticas y elementos sustanciales dentro del campo del arte y la estética que se vinculan con la estética musical. Con la elucidación de esta relación se estará en

³² Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* (1935-1936), en Caminos del Bosque (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte) (Madrid, Alianza, 2000), p. 45.

posibilidad de continuar en apartados subsecuentes con el análisis específico referente al concepto de melancolía, y su vinculación con la música.

El asunto de la belleza en el arte, respecto de la filosofía, ha estado vinculada desde el surgimiento de la estética, fundada en el siglo XVIII por Baumgarten como *Aesthetica*,³³ siendo ésta una disciplina independiente basada esencialmente en conjugar el arte y la belleza, lo cual aparece intacto hasta las formulaciones de Hegel. “La definición por medio de la reflexión filosófica del arte como tal y el descubrimiento de su vinculación con la belleza, es lo que permitió hallar una teoría suficiente del arte como valor autónomo.”³⁴ Para Baumgarten “[...] el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza”.³⁵ Se vislumbra que la belleza es entonces una cualidad que debe estar en la obra de arte y que designa la perfección, así como el pensar bellamente, ya que Baumgarten situaba a la estética como “[...] una actividad concreta del pensamiento humano [...]”.³⁶ Es decir, el conocimiento de lo sensible a través del pensamiento. Por lo tanto, la estética musical trata sobre la percepción de la música, en la medida de lo posible de la música perfecta que puede ser considerada bella, o que ha sido elaborada bajo un pensamiento perfecto que ha tratado con maestría lo sensible de la música, los tonos³⁷ ordenados y estructurados a través del tiempo. La belleza, como se mencionó anteriormente, fue tratada por Kant, cuando realiza la distinción entre lo bello y lo sublime. Por lo tanto, se puede señalar que el término de *belleza* ha estado relacionado intensamente a las obras de arte; incluyendo la música. Es importante mencionar que también han existido filósofos que han apartado el término de belleza de la obra de arte, como en el caso de Hegel. Sin embargo, aún en la actualidad la belleza es un carácter vinculado a la estética, pero ya no es el único carácter que se busca, de ahí que se puede explicar la aparición de lo grotesco en las obras de arte o incluso las expresiones abstractas en la pintura. En estos casos la belleza, entendida como perfección, se orienta más a la perfección de la técnica y a

³³ La palabra aparece por primera vez en su obra: *Meditaciones filosóficas*, Halle, 1735.

³⁴ Ma. Jesús Soto. *La Aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos*.

³⁵ Baumgarten, *Aesthetica*. Editorial Georg Olms, Hildesheim, 1970, p. 14.

³⁶ *Ibidem*, p. 1.

³⁷ Se habla de tonos y no de sonidos debido a que los tonos son sonidos estructurados por el pensamiento. La música occidental no es la estructuración de sonidos, sino de tonos. Tal vez con excepción de algunos compositores vanguardistas que sí trataron al sonido en sus composiciones como John Cage y Stockhausen.

la perfección con que ésta es plasmada en una forma plástica o musical y a otros elementos estéticos de cada género, época e inclusive de la propia teoría del arte.

Para ejemplificar la inigualable creatividad de unión entre arte, belleza y melancolía en la música, se invoca al compositor alemán Georg Friedrich Händel, quien desarrolló sus obras musicales bajo el género que actualmente la historia y la musicología han designado como música Barroca. “Lascia Ch’io pianga” es un aria que pertenece a la ópera titulada: *Rinaldo*, estrenada en 1711 y de la cual se realizó una representación pictórica por Boucher (fig. 2). La ópera y el aria en cuestión son de las más celebres del compositor, la obra musical ha trascendido hasta nuestros tiempos. Fue compuesta unos 24 años antes de que apareciera la obra *Aesthetica* de Baumgarten. Esta obra musical de increíble belleza presenta una textura melancólica, la traducción de su título es: “Permíteme llorar sobre mi cruel destino”.

εMus.1 Georg Friedrich Händel 1685-1759 - Aria: “Lascia ch’io pianga”.



Fig.2. Autor: François Boucher, Título: *Rinaldo y Armida* (1734).

Pintura al óleo, 135 × 170 cm, Museo del Louvre.³⁸

Para poder abordar la problemática de la belleza en las obras de arte se procederá a enunciar una definición acerca de la estética que parece adecuada para partir y abordar

³⁸ Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boucher_renaud_et_armide_louvre.jpg.

desde ahí la estética musical, debido a que existen diferentes definiciones de la estética entre filósofos y críticos. Para Lewis Rowell “[l]a *estética* viene del griego y significa *percibir, conocer, aprehender con los sentidos*, de modo que su aplicación apropiada es a la filosofía de la percepción artística”.³⁹ Por lo tanto, dentro de la estética musical una de sus funciones primordiales es el estudio de la percepción de la música, y cómo se conjugan sus distintos elementos en la experiencia del espectador, es decir, en la experiencia estética.

Para evidenciar estos elementos se propone una analogía procedente de la estética de las artes visuales, en la cual sus elementos estéticos son: el color, la luz, los planos, la composición, las formas y el asunto; en la música serían el ritmo, los acordes, la melodía, la forma y el contenido, la metáfora, la expresión y la comprensión musical. Estos elementos no siempre han sido tomados en cuenta por la estética musical, además de que la disciplina a veces se ha centrado más en problemas de la crítica o la teoría del arte y ha dejado de lado problemas importantísimos para la estética musical; como ya se ha mencionado antes, muchos estudios olvidan hablar del tono, el ritmo y el tiempo como elementos estéticos fundamentales en la música, este asunto lo evidencia Roger Scruton, quien ha escrito sobre la experiencia estética y sobre la estética musical, y dice al respecto: “A lo largo de la filosofía moderna, se encuentra poca literatura tan exasperante como aquella dedicada a la estética de la música”.⁴⁰ No sólo critica a la estética musical sino en general a la estética, al respecto nos dice: “La estética analítica contemporánea se ha concentrado excesivamente en problemas concernientes a la naturaleza del arte haciendo a un lado los problemas fundamentales que examinó Kant: el problema de la naturaleza y el valor de la intención estética”.⁴¹

Se ha señalado una definición de la obra de arte y la problemática de los temas que aborda la estética y la estética musical, es importante señalarlos pues esta investigación se orienta a un problema estético en específico: la melancolía en la música. Al momento de abordar diferentes temáticas desde la estética musical aparecen algunas discusiones, sobre todo porque se fundamentarán desde la ciencia estética algunos rasgos de la música y es

³⁹ Lewis Rogel, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (España, Gedisa, 2005) p. 15.

⁴⁰ Roger Scruton. *La experiencia Estética*. (México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2014) P81

⁴¹ *Ibidem*. p. 33.

inevitable tener que hablar de la belleza musical y encontrarse con diferentes orientaciones teóricas al respecto o problemas concernientes a la estética de la música como: Deryck Cooke, quien abordará a la música como un lenguaje, y a partir de quien se han generado teorías contrarias para explicar la emoción en la música. Asimismo, teorías alternativas mencionan que la música expresa emociones y, de igual manera, estas teorías cuentan con sus detractores quienes dicen que la música es intransitiva, que no transmite emociones. La melancolía es un sentimiento que parte de una emoción y hablar de este rasgo en la música es un asunto bastante polémico, por ello la necesidad de establecer ciertos lineamientos y puntualizaciones antes de entrar en la materia de lleno. ¿Qué sería una pieza bella en la música? Cómo designarlo, si incluso la simple pregunta ¿qué es lo bello en el arte? ha dado lugar a muchísimas teorías y posiciones de la crítica estética. Por ello, se parte de que la belleza en la música es la estructuración perfectible de lo sensible, de los tonos y ritmos a través del tiempo.

En esta investigación, como ya se ha mencionado, se abordarán piezas musicales que pueden ser designadas como obras de arte y otras como obras artísticas. Un elemento que sirve para saber qué es una obra de arte, es el tiempo mismo; es decir, aquellas obras que trasciendan a su época y siguen maravillando al ser humano, podrán ser consideradas como obras de arte, teniendo en cuenta que, al pasar de una temporalidad a otra, las obras se enfrentan a nuevas culturas y formas de pensamiento, por ello, aquellas que lo logren pueden ser consideradas como obras de arte. Lo anterior sólo es un aspecto, sin embargo dentro de la teoría del arte y de la estética es complicado definir a la obra de arte. Al respecto el filósofo de la música Lewis Rowell menciona que definir el arte es una cuestión difícil pues no se puede satisfacer a todos los filósofos, críticos y estetas con un solo concepto, por lo que define el arte a partir de Sylvia Angus: “El arte es la estructuración controlada de un medio o material para comunicar la visión personal de la experiencia del artista de una forma tan vivida y conmovedora como sea posible.”⁴²

Para hablar de la estética musical habría que definir qué es la música, lo cual presenta la problemática de que “[c]ada época histórica ha hecho, por tanto, corresponder a

⁴² Lewis Rogel, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (España, Gedisa, 2005) p. 15.

la palabra *música* con realidades muy distintas”.⁴³ Es por ello que Enrico Fubini menciona que la estética musical es una disciplina que no puede ser definida en términos rigurosos y que más bien “[...] constituye un entramado de reflexiones interdisciplinarias de las que el aspecto filosófico es sólo uno de los componentes [...]”.

Se busca develar de manera amplia, interdisciplinar, así como desde sus orígenes antropológicos y evolutivos, la estética que subyace en la música occidental que evoca la emoción de tristeza y sobre todo aquella música que evoca el sentimiento de melancolía en toda su magnitud, aquella música que nos trasciende y provoca un desbordamiento, como lo llama Dufrenne, desde la fenomenología; un estado no reflexivo y de emoción pura, lo que para Kant sería lo que nos trasciende. El objeto percibido, es decir, la música melancólica, es una trascendencia en la inmanencia, trascendencia porque nos lleva más allá de lo natural, de los sonidos, y tiende a un desequilibrio en la sensibilidad. Es inmanente porque sólo nos pide percepción, por lo que el desbordamiento sería, entonces, esta trascendencia que nos rebasa y va más allá del desequilibrio de la sensibilidad. Comprender la música melancólica nos exige aclarar el concepto de melancolía, el cual ha recibido a lo largo de la historia diversas connotaciones. Con tal fin, el siguiente apartado se avoca a su tratamiento.

1.4 La melancolía

No hay melancolía sin memoria ni memoria sin melancolía.
MARCEL PROUST

La tristeza es una emoción básica de los seres humanos y aunque la palabra es generalmente considerada como sinónimo de la nostalgia y la melancolía, se refieren a procesos distintos, siendo la melancolía una forma de tristeza mayor y que pone en juego la memoria y la subjetividad. Debido a lo anterior se distingue la tristeza como una emoción, mientras que la melancolía es un sentimiento pues se involucra el pensamiento, es decir, la consciencia.

⁴³ Enrico Fubini, *Estética de la música*. (Madrid, Léxico de Estética) 2008, p. 21.



Fig. 3. Leonardo da Vinci representando los cuatro humores hipocráticos (1490).
Dibujo, 10.25 × 8" (26 × 20 cm), Liberia Real del Castillo Windsor.⁴⁴

De acuerdo al antropólogo y sociólogo Roger Bartra⁴⁵ “[...] la *melancolía* es un mito occidental europeo [...], originalmente es el nombre de una enfermedad mental [...]”; sin embargo, incluso dentro de la psiquiatría resulta difícil definir una enfermedad única como melancolía, se le ha llamado también depresión, y dentro del mundo del arte hay diferentes definiciones y sus expresiones plásticas y musicales son diversas. Es importante subrayar que la melancolía es una idea con 2,500 años de historia. La melancolía inicialmente era uno de los humores, sustancias que afectaban el temperamento del ser humano, la idea de la enfermedad mental está asociada desde el origen de la palabra *melancolía*, la cual procede del griego *melanos* y *holos*, quiere decir humor negro. El humor negro es parte de la teoría humoral de Hipócrates (siglos V-IV a.C.), donde explicaban los males del cuerpo humano a partir de la interpretación de cuatro humores⁴⁶ (fig. 3) que al estar en desequilibrio y quemarse dentro del cuerpo podían generar diversas enfermedades, asociadas a estados de ánimo concretos.

⁴⁴ Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_Grotesque_Heads.jpg.

⁴⁵ Roger Bartra “La melancolía y sus ecos musicales”, curso magistral impartido por Roger Bartra del 18 al 21 de octubre de 2011, dentro del programa Grandes Maestros UNAM.

⁴⁶ Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Alianza Editorial, 2007), p. 15.



Fig.4. Louis Finson - Allegory of the Four Elements (1611).
Óleo sobre lienzo, 179 x 170 cm, Colección Privada.⁴⁷

Los cuatro humores (fig. 4) eran: 1) La bilis amarilla, la cual originaba un temperamento colérico y se asociaba al fuego. 2) La flema, ésta originaba un carácter propio de los flemáticos y estaba asociado al agua. 3) La sangre se asociaba al aire, a la primavera y al temor. 4) El humor negro se asociaba a la melancolía y al carácter depresivo.

Cualquiera de los cuatro humores podía quemarse en los ventrículos cerebrales, el corazón, el bazo o en el bajo vientre y convertirse en humor negro, y a partir de esta combustión se generaba la enfermedad. En el caso de la combustión de la bilis negra, devenía inevitablemente la tristeza, es decir, la *melancolía*. La teoría humoral griega se mantuvo vigente debido al pensamiento árabe y a partir de ahí se introdujeron en Europa en la Edad media por los textos médicos traducidos por Constantino, el Africano. Los médicos judíos instruidos en la tradición árabe incorporan las metáforas de los humores a la idea de la *melancolía*. En el Renacimiento se expanden estas ideas y se considera que la melancolía es una enfermedad asociada a los cortesanos como una enfermedad mental.

En la tradición cristiana, la melancolía se confunde como el camino por el cual los místicos se acercaban a Dios. Esto es debido a que la tradición cristiana fundaba parte de su conocimiento en la cosmovisión griega. Por ello, se explica que para el siglo XII la abadesa, física, filósofa, compositora y poetisa Hildegard von Bingen (1098-1179) escribiera sobre la melancolía en las mujeres. Matthew Bell nos dice que Hildegard sugiere que las mujeres

⁴⁷ Fuente: http://www.wga.hu/detail_s/f/finson/4element.jpg.

melancólicas debían ser apartadas del hombre, sobre todo de aquellos de temperamento frío, debido a que no las entenderían y las tratarían mal. Abogaba por la exclusión social de las mujeres melancólicas y decía que sólo en casos excepcionales un hombre de temperamento cálido podría ser un buen marido para una mujer melancólica. También mencionaba que el esperma, por sus propiedades cálidas, podría contrarrestar los efectos fríos de la melancolía y una concepción podría ocurrir, algo que no ocurriría con hombres de temperamento frío. En los textos de Hildegard, así como en otros textos cristianos, hay una larga tradición en relacionar al sexo con la melancolía, la disfunción sexual es una llave para generar y curar la melancolía. “De hecho la primera causa para que una mujer se volviera melancólica era el ser incapaz de procrear.”⁴⁸

El filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499) trata la idea de la *melancolía* como la verdad del alma,⁴⁹ debido a que en esta vida el ser humano no puede alcanzar la divinidad, y retoma la idea vinculando el genio artístico y la melancolía, como un estímulo para la mente creativa; a la vez doloroso pero positivo, por ello se dice que Miguel Ángel fue un gran melancólico, así como muchos músicos. La *melancolía* es a la vez una fuerza interior, así como una fuerza que empuja al genio y se convierte en algo positivo, por ello sufrir de melancolía se relaciona como una cualidad de los genios y del espíritu de los pueblos. La asociación de la melancolía con el genio y la vida intelectual tiene en el grabado de Durero (fig.5) una de las expresiones plásticas de mayor profundidad y apertura, pues la distribución apretada de diversos elementos simbólicos han generado innumerables interpretaciones a lo largo de la historia del arte.

⁴⁸ Matthew Bell, *Melancholia, The western malady* (Cambridge University Press. England 2014), p. 85.

⁴⁹ Michael Allen. *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy* (Brill Boston 2002), p. 89.



Fig. 5. Alberto Durero, *Melancolía* (1514).
Grabado. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe.⁵⁰

La melancolía también se relacionó con los delirios místicos, Bartra menciona que: Santa Teresa de Ávila (1515- 1582) temía que, en sus famosos éxtasis, un deseo que ardía como fuego interior, se confundiera con la melancolía, por ello decía: “Ser melancolía no lleva camino ninguno porque la *melancolía* no hace y fabrica sus antojos sino en la imaginación y la fe, procede del interior del alma”. Debido a lo anterior, Roger Bartra nos menciona al respecto de la relación de melancolía, sexo y delirios místicos, que no sería de extrañar que a “[...] un italiano del siglo XVII el éxtasis de Santa Teresa en la escultura de Bernini, le parecía un síntoma de melancolía erótica o incluso una expresión de un rapto orgásmico”⁵¹ (fig. 6).

⁵⁰ Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg

⁵¹ Roger Bartra “La melancolía y sus ecos musicales”, curso magistral impartido por Roger Bartra del 18 al 21 de octubre de 2011, dentro del programa Grandes Maestros. UNAM.



Fig. 6. Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-52).
Escultura. Capilla del Cornaro en Santa María de la Victoria.⁵²

San Juan de la Cruz (1542), discípulo de Santa Teresa, dice que: “[...] el camino de la noche oscura en busca de la luz divina, es un camino de oscura contemplación y sequedad, en que el alma se cree perdida entre tantos trabajos aprietos y tentaciones, sobre todo cuando le dicen que es *melancolía* o desconsuelo, o malicia”. Con lo anterior, la melancolía toma un carácter de abandono en la religión; además, el aspecto sexual de la melancolía en el cristianismo toma otra vertiente, la cual es la del amor carnal, debido a que el cristianismo tiende a estimular formas espirituales de amor, concibe que el amor pasional o carnal es una enfermedad, parte de una condición patológica, esto está fundado en la tradición griega de los humores, ya que decían que el deseo sexual quema los humores y éstos se vuelven negros, provocando enfermedad.

En el siglo XVII, la *melancolía* se convierte en un tema de los escritores, haciendo alusión a la locura y la tristeza. En 1605, aparece con Miguel de Cervantes un personaje

⁵² Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89xtasis_de_Santa_Teresa#/media/File:Ecstasy_St_Theresa_SM_della_Vittoria.jpg.

melancólico, triste y poseído por una enfermedad mental; rasgos que aparecen también en la obra *Hamlet* de Shakespeare. Al respecto de la melancolía en el dramaturgo inglés, Roger Bartra menciona que Shakespeare se inspiró del tratado de la melancolía de un médico llamado Timothy Bright en 1586; toma de ahí la angustia ante el pecado original.

En esta misma época aparece John Dowland (1563-1626), un compositor inglés renacentista que escribió canciones para laúd y además publicó una colección de piezas musicales en forma de danzas pавanas bajo el título de *Siete lágrimas*. Se le conoce como un compositor melancólico. Se invoca al compositor con su canción *Flow my Tears*, cuya traducción sería: *Fluyen mis lágrimas*. Es una pieza musical para laúd, un aire que tiene la forma de una danza pавana. Compuesto originalmente en versión instrumental bajo el título *Lachrimae pавan* en 1596, es el aire más famoso de Dowland.

εMus.2 John Dowland – *Flow my Tears*.

La obra comienza con un motivo lagrimeante, inicia en la nota *la* y desciende hasta el tono *mí* en un movimiento melódico de tono por tono en conjunto con el texto *Flow my tears*. Esto puede haber sido copiado de un motete de Orlando di Lasso o un madrigal de Luca Marenzio, ya que este motivo lagrimeante era común en la música isabelina para representar dolor.⁵³ Aquí se observa como indicio musical de la melancolía el movimiento melódico descendente, característica utilizada para evocar dicho sentimiento.

Como se puede observar, los rasgos de la melancolía, a partir de la teoría de los humores y los manuales médicos, comienza a invadir la cultura a partir de la época medieval y posteriormente la renacentista.

En los siglos XVI y XVII se intensifica en Europa la cacería contra las brujas. Existían dos corrientes para enfrentar al fenómeno de la melancolía en la brujería: la primera era que se trataba de una elección consciente y voluntaria, por lo que era un pecado y merecían la muerte, así que las brujas eran quemadas en la hoguera; al pactar con el demonio, se producía la melancolía. En la segunda forma, la melancolía era tratada como una enfermedad, por lo que tenía causas orgánicas y naturales; debido a dicha condición patológica, el demonio se introducía y aprovechaba la enfermedad. La relación de la

⁵³ Peter Holman. *Dowland, Lachrimae* (1604). (Cambridge University Press, New York 1999) p. 54.

melancolía con la brujería y los demonios, motivaron a muchos autores a escribir sobre la demonología, como el caso de Jean Pierre Camus (1584-1652) y Jean Bodin (1529-1596).

Actualmente, en los juicios penales se llama a psicólogos para determinar en esencia lo mismo, si una persona es culpable porque ha decidido conscientemente quitarle la vida a una otra o bien si tiene una enfermedad mental que le quita la responsabilidad de dicho acto.

La acedia era un pecado capital que era similar a la melancolía en las brujas, la idea proviene de una mala traducción del salmo 90 de “la Vulgata”, donde los traductores inventan al demonio del mediodía. La acedia era fruto del pecado, de una decisión. Los monjes al mediodía dejaban de creer en Dios, se ponían tristes, esta idea aún se tomaba en cuenta hasta mediados del siglo XVIII. La acedia era una pereza del alma, se la relacionaba en muchas ocasiones con la melancolía. A partir de lo anterior, se observa cómo se agrega la sensación de tedio o pesadez a la definición de *melancolía*.

La melancolía, impulsada por la acedia, se convirtió en una corriente, en la pesadez del alma, un viaje al mundo de la muerte. El escritor español José Cadalso y Vázquez de Andrade (1741-1782), en el siglo XVIII, escribió las *Noches lúgubres* y las *Cartas marruecas*. En las *Cartas marruecas* describe la vida aburrida de unos cortesanos, qué sentido tenía la vida si la muerte nos iguala a todos, ése era el abatimiento o tedio vital profundo. En las *Noches lúgubres* se habla de la vanidad, de la pose *melancólica* tradicional donde se dice que en la vida todo es vanidad y todo se va a esfumar, en el texto se vislumbra una lúgubre visión del mundo, la modernidad se hunde y acude a la melancolía para ahogar sus penas, en *Noche lúgubres* hay una exaltación de la muerte, la felicidad y el gozo de vivir el último día de la vida, el personaje principal sufre un tedio y quiere unirse al cadáver de su amada que se encuentra en el cementerio.

Posteriormente, esta unión de la acedia y la melancolía surge el *spleen*, una idea moderna de melancolía, que hace alusión a la típica enfermedad inglesa. Hace referencia al bazo, el lugar donde el humor negro provocaba la melancolía. El *spleen* fue popularizado por el poeta Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), el tedio una forma de vivir la modernidad se convierte en un eje de la vida moderna, por ello escribe *El spleen de París*.

Jean-Paul Sartre escribe una novela sobre la melancolía, tomando ideas de Heidegger (el tedio es la tonalidad fundamental del ser) y la tradición europea. Originalmente, el título de esta novela era *Melancolía*, el cual terminó cambiando, por sugerencia del editor, con el nombre de *La náusea*. Es interesante que en la obra de Sartre el personaje principal, Antoine Roquetin, trata de reponerse de la pesadez de la realidad de sus días al buscar consuelo en el *ragtime* de *Some of these Days*. La fascinación de Sartre con la melodía encapsula nacientes ideas filosóficas, pues utiliza la respuesta de Roquetin con la melodía como un medio para reconciliar dos estados fundamentalmente opuestas del ser: *ser para sí* y *ser de sí*. Para mostrar lo anterior, invocamos la canción de jazz cuya traducción sería *Algunos de estos días*, a cargo de un reconocido grupo de jazz mexicano.

εMus.3 Calacas Jazz Band – *Some of These Days*.⁵⁴

La música Barroca del siglo XVII se funda sobre la teoría de los afectos, al respecto nos dice Lorenzo Bianconi:

Esta teoría toma como base las pasiones del alma e intenta realizar una sistematización racional, tomando como base el tratado de Descartes, donde se identifican en un principio seis afectos o estados de ánimo fundamentales: admiración, amor, odio, deseo, alegría, tristeza. Estos afectos son determinados por los cuatro humores del cuerpo, de acuerdo a la filosofía antigua, y es a través de las cualidades, armónicas melódicas, rítmicas, de una composición que ésta influye en el equilibrio humoral del individuo a través del oído. La teoría musical del siglo XVII trata de dar bases científicas y racionales a la teoría de afectos, ya consolidada considera que son: ocho los afectos que se pueden expresar musicalmente: amor, dolor/llanto, alegría/exaltación, furor/indignación, compasión/lágrima, temor/aflicción, presunción/audacia, admiración/estupor.⁵⁵

Dichos afectos eran considerados estados relativos del alma. Hay que señalar que las emociones que se intentaban plasmar en la obra no eran las del autor, sino de forma general y objetiva se trataba de retratar la emoción en su estado puro, por lo que el compositor debía alejarse de sus propios sentimientos y así podría dotar de objetividad y realidad al afecto. En este sentido, se habla de que la teoría de los afectos retrataba de cierta manera el ideal que sería retomado después por la *Música Absoluta*, al tratar a la expresión de la

⁵⁴ *Algunos de estos días* es una canción popular, escrita y compuesta por Shelton Brooks, publicado en 1910, y se asocia con la artista Sophie Tucker. Existen muchas versiones, entre las más famosas se encuentran las de Louis Armstrong, Andrew Bird y Ella Fitzgerald.

⁵⁵ Lorenzo Bianconi. *Historia de la Música*, Tomo 5. El siglo XVII. (Madrid: Turner Música) p. 52.

música como un objeto intransitivo, es decir, que se gestaba desde el propio *lenguaje musical*.⁵⁶ Retomando la teoría de los afectos, se sabe que los compositores empleaban el recurso de la retórica, la cual es utilizada para transferir el concepto de la oratoria griega a la composición del discurso musical barroco. Por ello, al igual que sus contemporáneos en las diferentes artes como la escultura y pintura, donde los artistas distorsionaban y exageraban ciertos elementos del objeto para que éste encarnara la intensa visión pasional del artista, los compositores llevaban al límite el orden de consonancia y disonancia, así como el contraste rítmico.⁵⁷ La consonancia se corresponde con el equilibrio de los humores y la disonancia los perturba. “Con todo, puede afirmarse que, aun cuando pervivan durante mucho tiempo esquemas de pensamiento basados en la analogía, la teoría barroca de los afectos, tendera a orientarse hacia una lógica de corte racionalista y naturalista.”⁵⁸ Se invocan tres obras barrocas para ejemplificar los afectos en la música.

εMus.4 Johann Sebastian Bach (1685-1750) – *Violin Concerto in A Minor*
BWV1041 - Mov. 2-3/3.

εMus.5 Vivaldi – *Concerto Grosso in G Minor RV578.*

εMus.6 Pietro Locatelli – “*Concerto Grosso op. 1 No.8*” *Christmas concerto.*

Aunque los significados alrededor de la palabra *melancolía* han variado, hay ciertos rasgos que siempre permanecen vinculados a la melancolía como la tristeza y la depresión, así como una pesadez y una actitud nostálgica que mira por el objeto perdido, ya sea lo divino, el amor u otra cosa, en este sentido podemos señalar la diferencia con la tristeza que es una emoción inmediata, mientras que, en la melancolía, como sentimiento, la emoción es reflexionada y se sostiene por un periodo de tiempo mayor que en el de la emoción de la tristeza, y en efecto, dentro de la melancolía encontramos la emoción de la tristeza. Por

⁵⁶ Lenguaje no en el sentido literal, únicamente se utiliza el término de forma coloquial refiriéndose a la música como un sistema de signos, aunque hay autores como Deryck Cooke que propusieron tratar a la música como un lenguaje; sin embargo, esta investigación apela a otros autores que tienen una perspectiva totalmente diferente. No se sostiene que la música sea un lenguaje.

⁵⁷ Axel Morales, *El Proceso Creativo en la Composición Barroca* (Tesis de licenciatura en Música, UDLAP 2011).

⁵⁸ Pedro Aullon *et al. Barroco* (Editorial Verbum Madrid, 2004), p. 950.

ello, Roger Bartra menciona los siguientes términos que han sido usados para definir la melancolía por los médicos desde el siglo X hasta el siglo XXI:

Siglo X: la *melancolía* se definía por sentimientos de soledad y abatimiento, licanotropía (llorar en las tumbas), llantos constantes, sensación de estar completamente desconsolados.

Siglo XIV. Médico catalán, la *melancolía* producía temor y tristeza.

Siglo XVI. Médico Fernelius dice que la *melancolía* produce tristeza, soledad, tristeza, sueño turbulento y pesadillas. Se enfatiza la tristeza, añoranza y la soledad, pero siempre hay un ingrediente de turbulencia, procedente de que se quemaban otros humores.

Siglo XVII, el humorismo se mantiene en Europa aunque comienza a discutirse, incluso con el médico Thomas Willis usó la terminología de los humores, él remarcó la importancia de estudiar la estructura del cerebro humano en comparación con la de otros mamíferos. Incluso se veían los métodos antiguos de curarse y se hacía noción griega de catarsis, una forma de expulsar los humores quemados del cuerpo mediante sangrías, vomitivos, ya que esa era la forma de curar la *melancolía*.

Siglo XIX, se mantiene la idea de *melancolía* pero se abandona la teoría de los humores aunque se mantienen sus metáforas.

Siglo XX, las ideas freudianas dominan y la *melancolía* comienza a llamarse depresión, aunque Freud aun la llamaba *melancolía*, pero el psiquiatra alemán Emil Kraepelin prefirió la palabra *depresión*, la cual es más científica, además de que las artes ya se habían apoderaron de la palabra *melancolía*.

Siglo XXI, de cierta manera hay un retorno al humorismo, en el sentido de las características de la *melancolía*, ya que en el manual de psiquiátricas, el DSM4 (2000) se observan los criterios bajo los cuales se define la *melancolía* como: una pérdida de placer en todas las actividades, una falta de reacción ante los estímulos agradables, un humor de depresión, notable anorexia o pérdida de peso, sentimientos de culpa excesivos e inmotivados.⁵⁹

En el siglo XVIII la melancolía es un tema que es tratado por Kant, al respecto Roger Bartra menciona: “Kant expresó la locura melancólica como una crítica de la razón. La idea de la melancolía está en un ensayo sobre las enfermedades de la cabeza y en el tratado de observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime, en lo sublime hay mucha relación romántica con la melancolía”.⁶⁰ En ambos tratados se utiliza la teoría humoral

⁵⁹ Bartra, *Op. Cit.*

⁶⁰ Ídem.

hipocrática, Kant sigue sumergido en ella.⁶¹ En el primer texto habla de enfermedades mentales: desequilibrio humoral, delirio, y demencia. Es interesante que estas observaciones a las enfermedades aparezcan expresadas en sus obras, ya que en la crítica de la razón práctica aparece el desequilibrio humoral, el delirio es una crítica del juicio, y la demencia es una crítica de la razón pura.

La melancolía aparece en lo bello y lo sublime, en su tradición positiva, Kant la califica como: “[...] una sensación noble y suave, apoyada e impulsada por el horror que siente un alma encarcelada cuando repleta de grandes propósitos percibe los peligros que ha de superar y fija la mirada en la difícil y gran victoria de la superación de sí misma”. Ahí es donde aparece la melancolía, en la percepción de lo sublime, pues la noción de lo sublime tiene un amplio sentido, no es lo bello, no se percibe ante las obras hechas por el hombre. De acuerdo a Roger Bartra, los melancólicos podían comprender la eternidad, la noche, la amistad, la tragedia, y todas éstas son expresiones de algo sublime. Es importante mencionar que Kant se inspiró en el escritor y filósofo Edmund Burke (1729-1797), quien decía que: “[...] todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas del dolor o el peligro, que actúa de manera análoga al terror es fuente de lo sublime”. De acuerdo a Kant, lo sublime es percibido por los melancólicos.

En el siglo XVIII y XIX, la melancolía es un tema abordado por los románticos músicos y poetas, debido a que se enamoraron de ella. El romanticismo y la melancolía son parte de la modernidad, pues se expresa melancolía por un mundo en ruinas y de la melancolía se toma la fuerza para crear un nuevo mundo. Se pueden encontrar alusiones a la melancolía en las obras de: Milton, *El infierno* (1667); Gérard de Nerval, *El desdichado* (1854).

En cuanto a la música, en el siglo XVIII las corrientes filosofías reprochaban a la música el hecho de que no podía expresar ideas como el discurso hablado y debido a ello la consideraban como un arte inferior. En respuesta a esta posición, Carl Philipp Emanuel Bach escribe una pieza para demostrar que la música podía representar ideas y un diálogo, es una sonata que titula bajo el nombre de: *Sanguíneo y melancólico*, así es como el

⁶¹ Beatriz González. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* (Universidad de castilla. España 2007) p. 223.

compositor trata de mostrar la idea de la melancolía. Algunos críticos señalan que el violín es el personaje melancólico que se queja, debido a su triste melodía y al hecho de que primero aparece con sordina y al final, cuando deja de ser melancólico, aparece sin sordina, pero no señalan qué es lo que le da el carácter de melancólico.

En este punto es conveniente plantearse: ¿se pueden clasificar las expresiones musicales, cuyos compositores deciden que son melancólicas? Estas obras musicales simulan un temperamento determinado: la *melancolía*, expresan una tristeza o dolor profundo y que a través de una composición buscan comunicar ese dolor. Los compositores, a través de las piezas musicales, quieren provocar la melancolía en quienes las escuchan pues es un sentimiento importante que la tradición romántica quiere exaltar. Entonces, ¿qué tienen en común las piezas *melancólicas*, en cuanto a su estructura musical? Este punto importante será tratado en el segundo capítulo. En el sentido de obras melancólicas del siglo XVIII, se invoca al compositor austriaco Franz Joseph Haydn (Viena, 1732-1809) con una obra musical de serena melancolía.

εMus.7 Haydn – *The Spirit's Song*.

En el siglo XVIII, la melancolía sale del espacio de la medicina y se integra a la cultura a través del Romanticismo, pues éste es imposible de entenderse sin el concepto de *melancolía*, ya que encuentra en la tristeza la fuerza para la creación. Es así que el Romanticismo, en sus diferentes expresiones (literarias, plásticas y musicales) se ve influenciado por este humor negro.

En el siglo XIX, en el Romanticismo, las expresiones románticas tienen como idea el amor como enfermedad, donde la causa de la melancolía era la prueba del pulso, es decir, lo que el médico descubría es que el pulso se volvía irregular en la presencia del ser amado y eso es lo que denotaba enfermedad. Los románticos alemanes toman de base el concepto de la angustia por parte de Sören Kierkegaard y denominada como melancolía o nostalgia (*Sehnsuch*).

Para Sören Kierkegaard, de acuerdo con Alejandro Peña,⁶² la finalidad del hombre en la tierra es la de entretenerse, huir del tedio que es inherente al mundo, haciendo en este proceso una obra de arte de sí mismo. Por ello, delinea los rasgos de la melancolía, la cual aparece como el fundamento de la existencia estética, en la medida en que el melancólico, en su relación con el mundo, ofrece una visión quebrada de la realidad. La ironía es la forma de relacionarse de manera estética con el mundo, apareciendo la ironía como principio estético vital. La profunda introspección para huir del tedio, para huir de la mediocridad de la existencia; para ello Kierkegaard enuncia que no se deben establecer compromisos que lleven a la monotonía y a la repetición. Alcanza así un modo de vida fragmentario discontinuo, enigmático, “[...] nosotros que no pensamos ni hablamos de modo aforístico sino que vivimos de modo aforístico [...] sin asociarnos con nadie, sin ser partícipes de las alegrías ni de las penas de nadie; nosotros, que no consonamos con el júbilo de la vida, sino que somos aves solitarias en la quietud de la noche”.⁶³ En *Estética y ética en la formación de la personalidad*, define a la melancolía como “el pecado de no querer profunda y sinceramente”.⁶⁴

Es así como la ironía aparece en Kierkegaard y se puede observar en la siguiente cita: “[...] cástate, te arrepentirás; no te cases, también te arrepentirás [...] riéte de las locuras del mundo, te arrepentirás; llora por ellas, también te arrepentirás”.⁶⁵ Dicho ejemplo contiene el alejamiento de la realidad, la ausencia de compromisos pues no importa lo que se haga o se deje de hacer, siempre aparecerá el arrepentimiento. Al respecto de este filósofo, se observa cómo se unen los conceptos de tedio, ironía y arrepentimiento al significado de la *melancolía*.

En cuanto al sentimiento melancólico en el Romanticismo, nos señala Víctor Gerardo Rivas:

El sentimiento melancólico entendido desde el marco de la filosofía del romanticismo, parece no trascender la esfera de la sensibilidad, sino más bien anclarse en esta tensión vertiginosa de la

⁶² Peña, “Sören Kierkegaard. La melancolía como fundamento de la existencia estética”, en: *Metafísica y Persona Filosofía, conocimiento y vida* (Año 6. Número 12).

⁶³ Sören Kierkegaard, *O lo uno O lo otro I*, p. 232, citado en: Alejandro Peña, *Op. Cit.*, p. 122.

⁶⁴ Sören Kierkegaard, *Estética y ética en la formación de la personalidad*, Buenos Aires: Nova, 1959, p. 49, citado en: Peña, *Op. Cit.*, p. 128.

⁶⁵ Kierkegaard, *O lo uno O lo otro I*, p. 62, citado en: Peña *Op. Cit.*, p. 137.

existencia, sin posibilidad alguna de gestarse, a partir de ella, un fundamento intelectual que logre configurar esta finalidad última, y a la par, otorgar un sentido. De ahí que la melancolía sea una afirmación negativa de la vida, una superación de la mera tristeza o la depresión psicológica, para elevarse, simplemente como un tipo de ánimo apto para el placer estético más auténtico a partir del dolor originario que es su causa, y que pone de manifiesto la apertura de formas de la sensibilidad artística igualmente más auténticas.⁶⁶

La espiritualidad del romántico integra al todo, es anticipada por el *Sturm und Drang* y consumada por el idealismo de Hegel. En el periodo clásico de la música, aparece el movimiento *Sturm und Drang*, las obras musicales eran en su mayoría escritas en una tonalidad menor, a manera de convención para representar la dificultad de los sentimientos depresivos. La melodía de estas obras tenía contornos impredecibles, tempos y dinámicas que cambiaban rápidamente con el fin de reflejar fuertes cambios en la emoción. Los ritmos sincopados eran un elemento común, así como las líneas rápidas del soprano, en el caso de los instrumentos se utilizaba mucho el tremolo, así como cambios repentinos en los acentos y en las dinámicas. Para ejemplificar lo anterior se invoca al compositor de origen ruso Peter Ilyich Tchaikovsky con su obra: “*La tempestad*”, *Op.18* (Fantasía Sinfónica después de Shakespeare).

εMus.8 Piotr I. Tchaikovsky – “*La tempestad*” *op.18*.

Es importante señalar que hay distintas maneras de plasmar la melancolía en la música, pues hay piezas musicales lúgubres, amargas y terribles con una expresión melancólica y también hay otras obras melancólicas que son más dulces, con una línea romántica. Para ejemplificar, se invoca al compositor alemán Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770-1827) con su obra musical *La malinconia*. Es interesante señalar cómo incluso el título en la obra aparece en italiano, quizá por la tradición renacentista de la melancolía.

εMus.9 Beethoven – *La malinconia*.

⁶⁶ Víctor Gerardo López, Israel García Platas. “La experiencia de lo sublime y la melancolía en Kant”. En: *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. Colección La fuente. BUAP, 2013, p. 79.

LA MALINCONIA

Adagio

The image shows a musical score for the fourth movement of Beethoven's String Quartet No. 6, titled 'La Malinconia'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time and marked 'Adagio'. The dynamic is 'pp sempre' (pianissimo sempre). The score shows the beginning of the piece, with the strings playing a melancholic melody. The Viola and Violoncello parts have a 'pp' marking at the end of the first section.

Fig. 5. Partitura de Beethoven – *La malinconia*.⁶⁷

Esta obra musical alterna una tristeza profunda con una alegría artificial, es decir, la alegría expresada no es auténtica, sino más bien está plasmada como un sentimiento no sincero que detrás esconde la melancolía que aparece al principio, por lo que en la obra musical predomina la melancolía como una imposibilidad de concluir el sentimiento, así es como Beethoven plasma dos polos, e incluso de acuerdo a Roger Bartra “[...] hay psiquiatras que clasifican esta pieza como bipolar”,⁶⁸ la *malinconia* en Beethoven se vuelve una desilusión que expresa una tristeza interior, aun cuando trata de tender al sentimiento de alegría.

En el cuarteto de cuerdas número 6, Beethoven muestra con los distintos movimientos un cuadro vivo donde las emociones de alegría, ansiedad, tristeza, frustración, miedo o algo gracioso se alternan. El último movimiento titulado “La Malinconia”, muestra una delicadeza respecto al tema de la melancolía, trata al movimiento con profundidad y además es el punto culminante de la obra, hay una anotación para ejecutarla con gran delicadeza. La primera sección aparece con una métrica de 2/4 en Adagio, la segunda sección aparece con un *Allegretto* en 3/8 de métrica. Esta sección es rápida y simple, evocando las danzas de salón de Alemania. Contrasta así a la primera sección, pero eventualmente tiende a un *fortissimo* con un acorde disminuido. Después hay un retorno a la primera sección con un transcurso de diez barras seguidas de otro retorno breve a la

⁶⁷ Fuente: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP01711-Strng_qt_no.6_4th_movement.pdf.

⁶⁸ Bartra, *Op. Cit.*

segunda sección, pero únicamente con cinco barras y puestas en la menor, de ahí regresa a la sección 1 nuevamente, pero solamente con tres barras. Posteriormente aparece la sección 3, la cual es más larga y regresa a la sección 2 empezando en sol mayor y moviéndose de regreso hacia Si bemol mayor.

Una referencia muy importante en la melancolía que aparece en el pensamiento griego, además de la teoría humoral que ya se ha mencionado, es la referencia al dios griego Cronos, se relaciona con la melancolía como la pérdida del objeto amado y la pérdida del tiempo mismo en la vida, se relacionaba en la antigüedad clásica con el dios romano Saturno. Se acentúa la pérdida como una característica de la melancolía pues ésta es provocada por la ausencia del objeto amado, la idea del amor visto como una enfermedad, pérdida de poder, la pérdida del alma misma o del yo, y en ese sentido se invoca al compositor Jean Sibelius con su pieza titulada *Malinconia* (titulada en la tradición italiana), quien dedica la obra musical a su hija muerta.

εMus.10 Jan Sibelius – *Malinconia*.

En este sentido de obras musicales creadas para los seres queridos que se han ido, para esa parte *melancólica* que hace alusión al objeto amado y que ha sido perdido también, encontramos una pieza musical del genero Balada Rock del siglo XX, y se invoca al compositor Eric Clapton, quien compone esta obra para su hijo que había muerto nueve meses antes de que la compusiera y la dedicara a él.

εMus.11 Eric Clapton – *Tears in Heaven*.



Fig. 9. Edvard Munch – *Melancholía* (1894-95).
Óleo sobre lienzo, 81 x 100'5 cm.
Colección Rasmus Meyer, Bergen. Noruega.⁶⁹

Edvard Munch realizó tres pinturas sobre la melancolía (fig. 9), así como muchas otras sobre la soledad y la desesperación. Perdió a sus padres y sufrió enfermedades, el tema de la muerte lo rodeó desde temprana edad y tal vez de ahí aparecen las motivaciones para pintar varios cuadros sobre la melancolía. En un sentido musical, ¿puede existir una obra de carácter más *melancólico* que aquella que es designada para un funeral? Para ejemplificar este aspecto de la melancolía se invoca al célebre compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-Viena, 1791) la obra de arte musical es compuesta para orquesta sinfónica, coro y voces solistas (soprano, contralto, tenor y bajo).

εMus.12 Mozart – *Réquiem en re menor, K. 626*.

⁶⁹ Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Melancholy_\(1894\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Melancholy_(1894).jpg).



Fig. 10. Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823). Óleo sobre revoco trasladado a lienzo (Romanticismo), 146 cm × 83 cm. Museo del Prado, Madrid España.⁷⁰

El deseo del objeto perdido en la melancolía, no solamente se refiere a la de un ser querido, sino en realidad puede ser cualquier objeto, sueños, la vida misma y el tiempo. La pérdida de la vida y el tiempo. Alusiones a la melancolía aparecen en todas las pinturas negras de Goya, y sobre todo en *Saturno devorando a su hijo* (fig. 10), ya que de acuerdo a Folke Nordström⁷¹ Saturno se relaciona con Cronos, dios del tiempo y para Goya la representación de la vejez la aporta Cronos “[...] porque Goya hubiera llegado a considerar a Saturno como un símbolo de la avanzada edad, de su sordera, de su soledad y, quizá, de su grave enfermedad”,⁷² por ello argumenta Folke que la ansiedad en relación con su salud, característica del hipocondriaco, se emparejaba con la melancolía, además del fondo en

⁷⁰ Fuente:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_\(1819-1823\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg).

⁷¹ Folke Nordström. *Goya, Saturno y la melancolía*. (Machado, Madrid 1989). Versión digital, posición 3487.

⁷² *Ibidem*. Posición 3560.

color negro de toda la serie de pinturas negras de goya el autor las relaciona con la melancolía.

En este sentido de un valor absoluto que se ha perdido, podemos ejemplificar la melancolía invocando al tango, pues la melancolía es un tormento de un ideal inalcanzable o que se ha perdido y cuanto más se esfuerza el melancólico en alcanzarlo, más doloroso resulta ser el efecto por no poder alcanzarlo tal como lo plasma Goya ante el paso del tiempo. El tango es *melancólico* desde su origen y aunque plasma su relación melancólica con los recuerdos de lo perdido, las desilusiones, la soledad, la falta de valores, la diferencia con el caso de Goya es que evoca una relación ilusoria con la realidad y trata a través de la experiencia de pérdida convertirla en una experiencia de plenitud; por lo tanto, se puede gozar la melancolía, aspecto que muchas obras musicales melancólicas comparten, en el caso del tango hay dolor pero atrás de él hay vida y así se sublima el sufrimiento.

εMus.13 Astor Piazzolla – *Soledad*.

εMus.14 Astor Piazzola y Roberto Goyeneche – *Vuelvo al Sur*.

La evolución de la melancolía como una idea que ha encontrado diferentes expresiones, tiene distintos motivos y raíces, es un canon cultural que se re-adapta y cambia. En la música ha estado presente desde la antigüedad griega señalando como referencia los modos griegos, hasta la época actual con sus expresiones musicales en las obras contemporáneas, en el tango y en el rock progresivo, entre otros géneros musicales que gocen de cierta complejidad y belleza, que tienden hacia la obra de arte.

Como se mencionó, la melancolía en la música también está presente en obras musicales de grupos de rock progresivo, para ejemplificar lo anterior se invoca al artista Steven Wilson, con la canción ancestral del álbum *Hand. Cannot. Erase.*, el cual cuenta la historia verídica de una mujer solitaria que muere en su departamento y es descubierta tres años después de su muerte, llevó encerrada y muerta estos tres años sin que vecinos, familiares y amigos notaron su ausencia.

εMus.15 Steven Wilson – *Ancestral*.

El Renacimiento y el Romanticismo retomaron la melancolía y la tercera resurrección, menciona Roger Bartra, es posible que sea el post-modernismo. Se ha codificado la idea de melancolía en las artes, fuente inagotable de muchas ideas y sentimientos, de ahí que la melancolía tenga una dimensión literaria, poética, plástica (fig. 7) y musical. Por ello se explica que los nacionalismos tomaran la melancolía como la expresión de una identidad, del ser, es así que el mito de la melancolía se incorpora al carácter nacional y de ahí a su producción cultural; incluida la música.



Fig. 7. Edgar Degas - *Melancholía* (fines de la década de 1860).

Óleo sobre lienzo, 19 x 24 cm. Colección Phillips, Washington.⁷³

El monumento a la modernidad de la melancolía aparece con el tratado de la anatomía de la melancolía en 1638 de Robert Burton, es una invitación a sufrir y a gozar la melancolía, una propuesta que ya hemos examinado brevemente con el tango. Para Robert Burton la *melancolía* es:

La melancolía [...] es en disposición o en hábito [...] va y viene en cada ocasión de tristeza, necesidad, enfermedad, problema, temor, aflicción, enojo, perturbación mental, descontento o pensamiento que cause angustia, torpeza, pesadez y vejación del espíritu y cualquier ánimo opuesto al placer, la alegría el alborozo, el deleite, que nos causa indolencia o disgusto. En dicho sentido equivoco impropio, llamamos melancólico al que está embotado, triste.⁷⁴

También nos dice Burton que la música es un remedio para el ser melancólico que potencia las emociones y, por tanto, puede ser utilizado para volver aún más intensa la

⁷³ Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas-_Melancholy.jpg.

⁷⁴ Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Alianza Editorial, 2007), p. 65.

melancolía de un ser. Señala Burton que la música puede ser utilizada como parte de un acto social reparador para el melancólico.

Muchos y variados son los medios que filósofos y médicos han prescrito para alegrar un corazón desconsolado, para distraer esas preocupaciones y meditaciones fijas y absortas que tanto molestan en esta enfermedad; pero a mi juicio nada tan presente, nada tan poderoso, nada tan apropiado como una copa de una bebida fuerte, alegría, música y agradable compañía.⁷⁵

En una palabra, [la música] es una cosa tan poderosa que cautiva el alma, una reina de los sentidos, que por medio de un suave placer (lo cual es una feliz cura) y tonadas materiales pacifica nuestra alma inmaterial, la controla sin palabras, ejerciendo en ella su dominio, y la conduce más allá de sí misma, y la ayuda, eleva y expande.⁷⁶



Fig. 8. Frontispicio de la edición de 1638. Robert Burton (1577-1640).⁷⁷

En la imagen, portada de la obra de Burton, se observan diferentes formas de representar al ser humano melancólico (fig.8).

Robert Burton menciona que el melancólico tiene una acentuadísima consciencia del paso del tiempo. Bartra, por su parte, nos dice al respecto que la condición *melancólica* aparece con gran fuerza en la cultura cuando con el pasar del tiempo se derrumban los valores tradicionales y se pierde el sentido de la historia. La melancolía romántica es el arte

⁷⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 291.

⁷⁷ Fuente:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Anatomy_of_Melancholy_by_Robert_Burton_frontispiece_1638_edition.jpg.

de sufrir la modernidad, y retomando ideas expuestas anteriormente, también es una nostalgia y un sufrir por el objeto amado o deseado y que se ha perdido. El tedio de la melancolía surge con el sentimiento que transcurre en el tiempo.

La melancolía para Roger Bartra⁷⁸ es una *textura sentimental*, una estructura cultural, un conjunto articulado de ideas. Actualmente, es una reafirmación del yo. La melancolía es la enfermedad y la medicina, es uno de las más sofisticadas y conglomeradas emociones de la cultura occidental. La depresión es el nombre que el siglo XX, bajo los lineamientos de una visión denominada psicoanálisis, pone a lo que antiguamente se llamaba *melancolía*. En realidad, antes de la depresión ya existía la melancolía. Se trata de un canon de ideas y sentimientos de larga duración.

De acuerdo a lo anterior, definiremos a la *melancolía* como una *textura sentimental* que hace referencia a ideas sobre la tristeza y la depresión, evoca dichas emociones para ser transformadas por la reflexión en un sentimiento de larga duración, donde aparece una nostalgia y una profunda tristeza por la pérdida del objeto amado o deseado.

Definiremos el carácter de la música melancólica como aquella obra de arte u obra artística, que por su belleza conmueve y que es tan poderosa que nos atrapa sin proponérselo, evocando en nosotros una emoción de tristeza tan profunda que nos cambia emocionalmente a un estado de ánimo melancólico, donde la psicología de nuestros recuerdos se conjuga en la consciencia, para un deleite en la experiencia estética de la obra musical. Nos atrapa de golpe y nos desborda, nuestro ser en un instante se funde con la expresividad emotiva de la música, el tiempo y la expresión aparecen ante nosotros al percibir y experimentar la obra musical melancólica.

Una vez que tenemos definida qué es la *melancolía* en la música y que aparece como una textura sentimental, surgen otros problemas, pues ¿cómo se relaciona la emoción de tristeza y el sentimiento de melancolía con las estructuras musicales de la obra?, ¿qué es lo que vincula a las distintas obras musicales de distintos tiempos y estilos tan diferentes como la tradición occidental de la música académica (barroca, clásica, romántica, de

⁷⁸ Roger Bartra “La melancolía y sus ecos musicales”, curso magistral impartido por Roger Bartra del 18 al 21 de octubre de 2011, dentro del programa Grandes Maestros UNAM.

vanguardias y contemporáneas) entre sí bajo el sentimiento de la melancolía?, ¿cómo lenguajes musicales tan diferentes como la dodecafonía, el serialismo y la música tonal pueden evocar a la melancolía como expresión sentimental? Asimismo, ¿la emoción de tristeza debería estar codificada de alguna manera directa o indirectamente a estructuras musicales? No se trata de generar una teoría contemporánea de los afectos, sino, a través de la ciencia estética y la comprensión musical, entender qué es lo que está implícito en las músicas melancólicas; esta investigación centra parte de su tesis en que estas estructuras musicales tienen un origen evolutivo y, por supuesto, uno cultural. Esta temática es la que se abordará en el siguiente capítulo a través de las aportaciones de la ciencia estética y la neuroestética respecto del origen de la música y las emociones.

εMus.16 Olle Bornemann Bull – *La melancolía*.

1.5 Elementos estéticos en la música

La melancolía en la música aparece a través de ciertas estructuras o elementos musicales, los cuales como se ha mencionado en los primeros apartados, la estética musical ha esquivado ocuparse por mucho tiempo. Estos elementos musicales y estéticos son los responsables de dotar a la música de una carga comunicativa, evocativa de sentimientos y emociones. Existen diferentes elementos estéticos y musicales, pero solo se mencionarán aquellos que están vinculados con la música melancólica, es decir, que se relacionan con el sentimiento de melancolía y la emoción de tristeza. De acuerdo con Antonio Damasio lo primero que surge tras un estímulo es la emoción y posteriormente, a partir de la reflexión de las emociones surgen los sentimientos.⁷⁹ La música, con ciertas estructuras o elementos que aparecen reiteradamente en las obras que consideramos tristes o melancólicas, son el estímulo que percibimos, a partir del cual surge la emoción y puede transformarse en sentimiento, si es que la música y la elaboración de estas estructuras es lo suficientemente buena – es decir, elaborada, sin ser compleja, y con ciertos elementos predecibles y de sorpresa– por ello la música que no es artística y resulta meramente comercial, con fórmulas musicales que llamamos clichés, no logran desencadenar un sentimiento y

⁷⁹ Antonio Damasio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano* (Barcelona: crítica, 2010), p. 172.

solamente si acaso lograrán activar la emoción momentáneamente. Debido a lo anterior, sólo la música buena, de calidad, la que puede considerarse artística y sobre todo aquella que se ha consagrado como obra de arte, es lo suficientemente poderosa para lograr evocar en nosotros sentimientos de acuerdo a su carácter emotivo. Porque además de evocar en nosotros la emoción de tristeza, nos parecerá bella por la disposición de su forma y sus estructuras musicales, desplegadas de manera creativa y artística, logra hacernos reflexionar sobre la obra misma y las emociones que nos desencadena, convirtiéndolas en sentimientos.

Entender la percepción es importante, ya que la percepción es la manera en que el cerebro analiza las sensaciones provocadas por los estímulos y a partir de dicha cognición surgen las emociones. Antonio Damasio hace un énfasis en que lo primero que surge es la emoción y posteriormente puede surgir el sentimiento. Pero para que exista la emoción lo primero que debe existir es un estímulo, ya sea visual o sonoro; como en el caso del arte. Pero además en la percepción existe un problema complejo en cuanto a los esquemas que evoca, por lo que Mario Bunge en su obra el problema mente-cerebro nos explica las dos posturas que existen respecto a los esquemas que surgen en la percepción y los señala de la siguiente manera:

La percepción es uno de los sujetos favoritos de la especulación filosófica, especulación que, para bien o para mal, ha ejercido gran influencia sobre la teoría psicológica. En la psicología se mantienen vivas todavía dos concepciones filosóficas tradicionales. Una es el *innatismo*, doctrina que sostiene que los *inputs* sensoriales sólo pueden evocar esquemas mentales imágenes preexistentes; la otra es el *empirismo*, doctrina que sostiene que la mente es inicialmente una *tabula rasa* sobre la que se van inscribiendo los *inputs* externos.⁸⁰

Al respecto señalamos que la percepción musical contiene rasgos del innatismo, y de inscripciones de carácter cultural, sin apegarnos a la doctrina que sostiene el argumento de la tabula rasa, es decir, aunque más adelante profundizaremos en los aspectos evolutivos de la música, en este momento podemos señalar que hay aspectos musicales y emocionales que están codificados en la música y que son transmitidos de manera genética, estos son los aspectos innatos. Pero en el sentido de la inscripción, a la que alude el empirismo, nos referimos a que hay aspectos en la música, y sobre todo en la música de cada región que

⁸⁰ Mario Bunge, *El problema mente-cerebro. Un enfoque psicológico* (Madrid: Editorial Tecnos, 2011), p. 114.

son transmitidos culturalmente, incluso modificados y enriquecidos, en este sentido podríamos señalar el proceso cultural como un proceso análogo a la evolución de Darwin, de acuerdo con Richard Dawkins⁸¹ que en su teoría memética propone unidades de información cultural que son transmitidas de generación en generación y de persona en persona. De este modo por ejemplo los hindúes se reconocen en su música mientras que los occidentales estamos familiarizados con las estructuras musicales que ocupa la música occidental. Sin embargo, hay elementos musicales, como se ha mencionado en líneas anteriores, que están vinculados con emociones, y que han sido transmitidos a través de la evolución genética del hombre. Por ello cuando escuchamos una música que tiene estos elementos innatos -y que pueden ser potencializados por los elementos culturales- percibimos un estímulo que desencadena una emoción y a partir de ésta puede surgir un sentimiento, como el melancólico. En este sentido es importante la diferenciación que hace Mario Bunge entre percepción y sensación, al plantear que:

Lo primero que hay que señalar es que la percepción no es exactamente ni la sensación ni la detección. Sentimos frío, hambre o dolor, pero no percibimos ni el frío, ni el hambre ni el dolor. Tener sensaciones, sentir, es detectar de un modo inmediato: esto es lo que hacen los sensores. Percibir es, por el contrario, descifrar o reconocer un mensaje sensorial: es ver una mancha redonda *como* un balón, oír el pulular de una sirena *como* una señal de alarma, sentir el frío de una navaja de afeitar *como* un instrumento cortante. La sensación sólo necesita detectores o sensores; la percepción necesita además, órganos que sean capaces de interpretar lo que ha sido sentido.⁸²

La percepción no es sólo la detección o reacción específica a los estímulos internos o externos.⁸³

El grado de procesamiento sensorial o “interpretación” no sólo depende de la complejidad del mensaje sensorial, sino también de la estructura del cerebro, no sólo de la que por nacimiento poseemos, también de la organización adquirida a lo largo del desarrollo [...].⁸⁴

Entonces, ¿qué es lo que percibimos en la música? ¿Cuáles son los elementos estéticos de la música? Y ¿Cuáles son los elementos estéticos musicales que aparecen en la música melancólica?

⁸¹ Richard Dawkins. *El gen egoísta*. Barcelona: Editorial Salvat, 2000

⁸² Mario Bunge, *El problema mente-cerebro. Un enfoque psicológico* (Madrid: Editorial Tecnos, 2011), p. 114.

⁸³ *Ibidem*, p. 118.

⁸⁴ *Idem*.

En principio las categorías simples de la estética musical son la melodía, el ritmo y la armonía. Sin embargo, estas categorías que se desprenden principalmente de un elemento estético que percibimos, el cual es el tono, resultan de la estructuración del tono. Por ello Roger Scruton menciona en su obra la estética de la música algunos de los elementos estéticos más importantes que a continuación se exploran.

El primero al que se refiere es el sonido, el cual percibimos con cierto orden y con variaciones de tonos, esta organización musical puede ser equiparada, en cierto sentido, con el lenguaje y la gramática. Sin embargo, Scruton señala que esto es inútil y que lo importante de los sonidos es que éstos tienen un impacto primario en la vida de los seres racionales como un instrumento de comunicación. “Es en la forma de sonido que el lenguaje normalmente es aprendido; y es a través del sonido que nos comunicamos más efectiva e inmediatamente cuando estamos cara a cara”⁸⁵. Por ello, cada sonido hecho intencionalmente nos parece como un intento de comunicación, tanto para la música como para el habla; en el sonido organizado nos sentimos identificados en la otra persona. Por lo tanto, estamos predispuestos emocionalmente a responder ante lo que escuchamos, el primer elemento estético en la música es el sonido.

El tono representa la variación de un sonido respecto de otro que consideramos central, esta variación del tono ocurre en el mundo físico de acuerdo a la cantidad de vibraciones que provoca y que medimos en Mhz. La música está formada por estas unidades, tonos estructurados a través del tiempo, con diferentes características como el volumen el cual le agrega espesor a su dimensión musical. Por otro lado, los tonos también tienen peso y lo percibimos cuando la música se mueve despacio, en este sentido está relacionado con el ritmo, pero el peso es inmanente a cada tono. Los tonos que ocurren simultáneamente en un lapso de tiempo, que llamamos acordes y que comparten una propiedad armónica, también tienen propiedades de acuerdo a como están estructurados estos tonos que nos hacen percibirlos como: abiertos, llenos o estirados.

Debido a lo anterior reconocemos en la música una metáfora espacial. Estos tonos estructurados tienen una intencionalidad, es decir, una dirección hacia un objeto, al respecto Scruton nos dice: “Lo que escucho en el sonido cuando lo escucho como música es el

⁸⁵ Roger Scruton. *The Aesthetics of Music*. (England: Oxford Press,1999) p.18

objeto intencional de la percepción musical y está caracterizada a través de las diferentes variaciones del tono”⁸⁶. El tono es el segundo elemento estético de la música.

El tercer elemento estético es la imaginación y la metáfora debido a que la música es el objeto intencional de una experiencia que sólo los seres racionales pueden tener y sólo a través del ejercicio de la imaginación. La metáfora describe exactamente lo que escuchamos cuando escuchamos los sonidos como música. De lo anterior se desprenden algunas conclusiones fenomenológicas como las de Sartre o Merleau-Ponty, para quienes el modo en que la música aparece ante nosotros es el residuo puro y fenoménico de nuestra experiencia ordinaria del espacio, y este residuo es la resistencia a la voluntad y a nuestro ser en el mundo. En este sentido menciona Scruton que no esperemos encontrar una teoría de musical que nos explique el objeto intencional que escuchamos, ya que el mundo en el que se encuentra el individuo musical, a través de la imaginación, es el de la metáfora. Una puntualización que hace Scruton es respecto a la comprensión musical en la cual señala que la música no es representacional, “...ya que los pensamientos acerca de un tema no son esenciales para entender la música”⁸⁷.

La naturaleza de la música es ser un arte del sonido, no podemos equipararlo a la pintura hay una crucial diferencia entre lo acústico y lo visual, en la pintura, por ejemplo, una aparición visual es identificada con un objeto, pero en el caso de la música no es necesario relacionar el sonido con un objeto. Sin embargo, si hay un elemento de expresión en la música el cual es un valor estético y que puede ser transitivo o intransitivo, la expresión parte del desarrollo musical donde la música articula su contenido de acuerdo a la estructura elaborada por el compositor; la expresión es parte de lo que entendemos cuando apreciamos una pieza como música.

Una segunda puntualización que hace el autor mencionado es respecto a la analogía de la música con el lenguaje en la cual nos dice que la música tiene una estructura pero no es sintáctica, no hay estructura semántica en la música, esto es, el significado musical está en la expresión de la música y las reglas de ésta expresividad pueden variar de compositor a

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 78.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 138.

compositor y de género a genero⁸⁸. El significado de una pieza musical resulta de su percepción y es entendida únicamente por la persona que la escucha correctamente, es decir, la persona que tiene la experiencia estética y que comprende el significado de la obra, esto es, su expresión. En este sentido el autor nos menciona que aparece un tema complejo refiriéndose a la experiencia estética, respecto a la cual en esta investigación haremos un acercamiento a través de la fenomenología en el siguiente apartado.

La tonalidad es el cuarto elemento estético y de cierta manera es el lenguaje del que dispone el compositor y a través del cual ordena los tonos y mediante el cual se puede dar un entendimiento musical, incluso menciona Scruton que la música tonal nos logra atrapar porque podemos obtener un orden tonal latente⁸⁹.

La forma es el quinto elemento estético, ésta es la organización de la melodía, el ritmo y la armonía en frases y estructuras, en la cual el contenido de la forma, tensiones y distensiones son prolongadas hasta una conclusión. Se vuelve a puntualizar que el significado y el valor de la música recaen en su poder expresivo.

Un elemento extra estético es el del valor, el cual tiene una connotación cultural, así las distintas prácticas musicales adquieren una función social como el vals, por ejemplo, Por lo tanto, la respuesta que tenemos a una pieza puede estar determinada por su valor musical o por nuestra búsqueda de dicho valor en ella.

Otro elemento extra estético que señala Scruton es el de la cultura el cual puede tener aspectos positivos y negativos para la música, en los positivos se encuentran que la música refleja la cultura de una época, otro es que genera nuevas expresiones musicales que brindan un valor al sentido de la vida. El negativo es que puede ocurrir un aplanamiento por lo que Scruton menciona que: “es inevitable que los productos de la cultura popular sean uniformes e intercambiables”⁹⁰. Este aspecto será explorado en el tercer capítulo.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 210.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 308.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 506.

A través del análisis musical se puede llegar a un entendimiento de la música mostrando como las estructuras musicales interactúan entre si y como algunas reflejan gestos emocionales, los cuales como se ha mencionado pueden ser innatos o culturales.

Es a través de los elementos señalados anteriormente, los cuales son estéticos y musicales, que se estructura la música y que a través de la reiteración de algunas de estas estructuras dan el carácter triste o melancólico en la música. Las diferentes estructuras dotan a la música de su expresividad, pero no basta con que aparezcan dichas estructuras, sino que exista un elemento de verdad en la obra musical, es decir que todos los elementos estéticos se conjuguen adecuadamente y formen una unidad. Esta unidad nos parecerá bella debido a la estructura que posee, debe resultar interesante a la mente, pero a la vez también debe tener elementos que la consciencia pueda anticipar, he ahí la complejidad de las composiciones y la creatividad que debe poner en juego el compositor, así como su sensibilidad en el uso adecuado de las expresiones musicales en la obra en cuestión. Por lo tanto los elementos estéticos musicales que dan el carácter de melancólico a la música son la estructuración del tono con una intencionalidad rítmica y melódica. Más adelante se plantearan las características que debe tener dicha estructuración del tono en la música melancólica y que estarán relacionadas con las emociones humanas debido a ciertas características en la evolución del hombre que han dotado a la música de una expresividad que emula la emoción de tristeza. Por otro lado, la forma es el otro elemento estético que en conjunto con los elementos extra-estéticos como el valor y la cultura ayudaran a potencializar el efecto evocativo de la música melancólica.

Como se mencionó al principio de este apartado, hay estructuras que se desarrollan con la cultura musical, son las estructuras macro y dependen de la cultura y de la reiteración de ellas en determinados eventos, como en el cine cuando los violines anuncian una escena triste, sin embargo, también hay una estructura en un nivel micro, que sospechamos tienen una raíz innata y su fundamento está en la función de la música en la evolución del hombre, aspecto que será explorado en el capítulo 2.

emus.17 Carl Nielsen Sinfonía 2 Movimiento: Andante melancolía

1.6 La fenomenología en la música

La Fenomenología es una corriente de la Filosofía que busca mostrar los fenómenos de manera prístina. La propuesta de este apartado es mostrar cómo podemos acercarnos a la pieza musical sin prejuicios, dejar que la pieza entre en nuestra consciencia y nos cambie emocionalmente. Esta experiencia es la que llamaremos experiencia estética y es la que se abordará desde una perspectiva fenomenológica, y para ello primero se procederá a explicar cómo ocurre la audición de manera física.

La audición es la percepción y captación de las ondas sonoras que viajan a través del aire hasta llegar al oído, donde dichas ondas son transmitidas por los conductos auditivo- tímpano, provocando que éste vibre, suscitando movimientos oscilantes en la cadena de huesecillos del oído (martillo, yunque y estribo), de modo que las vibraciones son conducidas hasta el caracol donde las ondas mueven los cilios de las células nerviosas del Órgano de Corti, que a su vez estimulan las terminaciones nerviosas del nervio auditivo. El Órgano de Corti transforma las vibraciones en impulsos nerviosos que son conducidos a la corteza cerebral en donde son reinterpretadas como sensaciones auditivas. Más allá de las ondas sonoras (física del sonido), el proceso de la audición humana implica procesos fisiológicos, derivados de la estimulación de los órganos de la audición, así como procesos psicológicos, derivados del acto consciente de escuchar sonidos, estructurados y vinculados a la cultura.

El lóbulo temporal se ocupa de varias funciones, incluyendo el lenguaje. Cuando se escucha música o hablar a alguien, esta región está tratando de descifrar la información. El procesamiento de información de audio y memoria auditiva se gestiona ahí, es decir, está íntimamente relacionado con la memoria.

Pero, ¿qué sucede cuando escuchamos una pieza musical? Las ondas sonoras entran al oído y éstas son transformadas en impulsos eléctricos lo cual “[...] provoca cambios químicos y una transformación de las células cerebrales [...]”⁹¹ en la corteza superior del cerebro cuando percibimos la música, ya sea que ésta nos agrade o nos cause indiferencia;

⁹¹ Luc Delannoy, *El espejo. Ensayos sobre la consciencia musical seguidos la consciencia inacabada*. (México: Centro de investigaciones en Neuroestética y neuromisicología A.C., 2008), p. 79.

es decir, cuando nos enfrentamos a la experiencia estética de la música. Debido a los adelantos tecnológicos es posible contemplar el proceso de la corteza auditiva. Sin embargo, esto no significa que se puede mostrar la experiencia subjetiva al escuchar la pieza musical, es decir, no es posible mostrar en una resonancia observable en el cerebro el placer que produce la música. Este placer involucra a todo el cuerpo, lo cual se refleja en los mapas cerebrales. Por consiguiente, no podemos mostrar lo que realmente representa el placer de la experiencia estética para una persona, debido a que ésta es subjetiva. Lo cual plantea una problemática al estudiar el proceso de la experiencia musical, ya que no sólo se debe tener en cuenta las causas evolutivas del fenómeno de la música en el hombre, y de la explicación fisiológica y científica, sino que además debe incorporar esta mirada fenomenológica de la experiencia estética remarcando el carácter subjetivo de la consciencia.

La apreciación de la música de acuerdo a Daniel Levitin es una mezcla de la naturaleza y educación. La experiencia estética de la música se puede explicar a partir de una mirada biológica y evolucionista, el cerebro extrae los elementos básicos de la música, descomponiendo la señal musical en información, así el timbre, tono, espacio, volumen, reverberación, timbre y patrones rítmicos son desintegrados por las regiones periféricas del cerebro y vuelven a ser integradas en el córtex frontal. De tal modo que el cerebro se enfrenta a la problemática de anticipar la música, compararla temporalmente y descartar elementos para su simplificación, con ello la percepción de la música codificada en el cerebro tiene una parte de realidad y otra de ilusión, cuando la anticipación que hace el cerebro en una pieza musical es correcta se recibe una descarga de dopamina, en cierto modo recompensando al cerebro por ahorrar energía de procesamiento al hacer una predicción correcta.

Lo anterior será desarrollado en el capítulo dos, pero de manera sintética se muestra el proceso científico que habla de la experiencia estética donde se describe el proceso que ocurre en el cerebro al enfrentarse al fenómeno de la música; es decir, el de la experiencia estética musical. Sin embargo, hasta el día de hoy no hay escáneres cerebrales que nos puedan decir más sobre la subjetividad o la consciencia musical al momento de escuchar la música y, en ese sentido, esta investigación sostiene que la fenomenología es un aporte muy

importante de la filosofía que puede ayudar a comprender mejor estos aspectos, de la experiencia estética y del tipo de consciencia específica que incide al escuchar una obra musical, en el caso que nos compete, al estar ante una música *melancólica*.

La experiencia estética de acuerdo a Mikel Dufrenne⁹² se constituye a partir de tres elementos fundamentales: El objeto estético, la obra de arte y la percepción. En su relación, estos elementos pasan por otras instancias como lo es el público. Esta experiencia estética es la estructuración de la sensibilidad. Lo propiamente fenomenológico de lo estético es analizar el proceso estético en términos de consciencia constitutiva. Para la fenomenología, lo que importa es qué tipo de consciencia interviene en el fenómeno que se está estudiando. La consciencia va de la mano con un objeto determinado. En el caso de la música, este objeto de la experiencia estética no es el sonido, sino los tonos estructurados por la consciencia del compositor, mientras que su disposición temporal es el despliegue de lo sensible de acuerdo a muchas posibilidades.

La forma del objeto estético no es la forma física, es la forma de la experiencia percibida; la totalidad que el sujeto forma con el objeto y que existe únicamente en la experiencia como tal, creando un mundo, el cual refleja su sentido total. El ser de este objeto estético se encuentra en la percepción total, creando así su propio tiempo y espacio que es la forma en que este objeto estructura su mundo, razón por la cual es el tiempo de existencia de dicho objeto estético, mientras que lo sensible es lo real del objeto estético, remarcando que la objetividad y el significado no agotan la experiencia estética.⁹³ Es decir, la forma en la música no son las ondas físicas del sonido que son percibidos por el oído, sino que su forma es la experiencia que tenemos, que aparece en nuestra consciencia; cuerpo y mente. Que además crea un mundo de tensiones y distenciones estructuradas en el tiempo. Para ello, tomemos de ejemplo la siguiente obra musical invocando nuevamente a Beethoven:

εMus.18 Beethoven – *Sonata #14 en Do menor,*
Op 27/2, primer movimiento Adagio sostenido.

⁹² Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*. Fernando Torres, Valencia, 1982.

⁹³ Ideas expresadas respecto al pensamiento de Dufrenne en el Seminario de Estética (2014) de la Maestría en Estética y Arte BUAP, impartido por el Dr. Víctor Gerardo Rivas López.

Esta obra es mejor conocida como *Moonlight* o *Claro de Luna*. Su forma no son las notas, ni las vibraciones, su forma es la manera en que se integra nuestra consciencia con todos los tonos estructurados en tensiones y resoluciones durante el tiempo, ahí está el objeto estético del *Claro de Luna* y debido a que nos afecta, a que ha desplegado lo sensible durante el tiempo, sabemos que es real.

La percepción, de acuerdo a Merleau-Ponty,⁹⁴ ocurre para una consciencia, el aparecer del fenómeno en el tiempo y espacio es una manifestación extraña, por lo cual, se tiene que tener una apertura a la percepción a través no sólo de los sentidos de manera aislada sino del cuerpo como un solo sentido, ya que éste tiene muchos planos de existencia, pero el único en el cual da sentido es en el que el cuerpo percibe, es decir, cuando tiene una total apertura al fenómeno. Todo el ser es percepción. El cuerpo es percepción consciente, pero no necesariamente mental, el cuerpo es consciencia, el único ser del cuerpo es percibir y al mismo tiempo es consciencia de algo.

Se ha mencionado que en la experiencia estética de la música involucra a la consciencia, pero incide una consciencia muy específica, la cual Luc Delannoy⁹⁵ señala como consciencia musical. “La consciencia auditiva no es la consciencia musical. Esta última se integra en la primera y concierne a la música tomada en su sentido más amplio; [es decir, a la consciencia musical le compete] una organización compleja e intencional de sonidos que fueron transformados en sonidos musicales.”⁹⁶ Las funciones de la consciencia auditiva son interpretar los sonidos e identificar su discurso. El oído descubre estos sonidos mientras que la corteza auditiva los agrupa para interpretarlos y compararlos con las memorias. Por ello, la consciencia musical se integra con la consciencia auditiva. Es interesante destacar que esta consciencia está unida a la consciencia visual, por ello se explica que después de identificar un sonido volteamos la cabeza buscando la fuente de éste.

Es importante destacar que hay una diferencia entre la consciencia musical colectiva y la individual. La segunda es la que trataremos a continuación. La consciencia musical

⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. (Editorial Planeta, México 1993).

⁹⁵ Luc Delannoy, *El espejo. Ensayos sobre la consciencia musical seguidos la consciencia inacabada*. (México: Centro de investigaciones en Neuroestética y neuro-musicología A.C., 2008).

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 80.

individual es una consciencia externa, fuera de sí misma y a su vez interna. Es interna porque somos conscientes de su existencia, la vivimos en nosotros mismos. El objeto de esta consciencia modifica la propia consciencia, variando nuestras experiencias musicales y modificando nuestras conexiones neuronales.

Husserl define la consciencia como un conjunto de actos que se conocen con el nombre de vivencias. Esta consciencia tiene la peculiaridad de eliminar toda referencia a una existencia real de las cosas, es decir la consciencia no percibe objetos reales sino que aprehende objetos, que se denominan fenómenos. El fenómeno de la cosa (la vivencia) no es la cosa aparente, la cosa que se halla frente a nosotros supuestamente en su propio ser. Como pertenecientes al mundo fenoménico, se nos ofrecen aparentes las cosas. Los fenómenos mismos no aparecen; son vividos.⁹⁷

Por cual, la consciencia no es una vasija que debe ser llenada y afectada por los objetos. La consciencia es dinámica y constituye al mismo mundo a través de vivencias, aprehende objetos y en su aparecer experimenta sensaciones que son grabadas en la consciencia, de este modo, es la consciencia la que hace aparecer al objeto y además lo vive.

Ya se ha mencionado que la percepción de la experiencia estética se realiza con la unidad que forma la consciencia y el cuerpo con todos sus sentidos. Pero, ¿eso limita a que todas las experiencias subjetivas por su naturaleza e individualidad serán totalmente diferentes? La respuesta es que tienen un ingrediente de individualidad debido a la formación de la persona y su relación con la cultura. Sin embargo, también existe otro ingrediente que hace que su experiencia, por ejemplo con la música melancólica, sea en ciertos aspectos similares con otras personas, que la mayoría perciban una experiencia melancólica o una tenue tristeza es debido a la intersubjetividad. En palabras de Merleau-Ponty:

Para que el otro no sea un vocablo ocioso, es necesario que mi existencia no se reduzca jamás a la consciencia que de existir tengo, que envuelva también la consciencia que de ello pueda tenerse y, por ende, mi encarnación en una naturaleza y la posibilidad, cuando menos, de una situación histórica. El cogito tiene que descubrirme en situación, y solo con esa condición, podrá la subjetividad trascendental, como dice Husserl, ser una intersubjetividad.⁹⁸

⁹⁷ Javier Miranda. *Fenomenología musical. Del pensamiento y las aportaciones de Sergiu Celibidache a la Dirección de Orquesta y a la interpretación musical* (Sevilla: Punto Rojo, 2014), p. 55.

⁹⁸ Merleau-Ponty, *Op. Cit.*, p. 12.

Es decir, el otro no es un cogito que se deduzca, es un cuerpo cognoscente, por lo tanto, lo experimento en mi cuerpo y en el suyo, pero no hay una constitución entera. Somos afectados por el mundo que esta puesto de igual manera para ambos. De aquí que al escuchar plenamente la *Sinfonía No. 45 en fa# menor*, conocida como “La Despedida”, del compositor Joseph Haydn, la mayoría de las personas, gracias a la intersubjetividad, viven de manera similar la pieza y la experiencia musical, evocando la melancolía en ellos. Una forma más de explicarlo, es que yo soy un cuerpo y encuentro otro cuerpo que también percibe, la sensibilidad de lo percibido; hay una empatía entre cuerpos, “[...] el cuerpo no es objeto sino comportamiento”.⁹⁹ Por ello, la intersubjetividad nos lleva la intercorporeidad y podemos encarnar sensaciones similares. Es por ello que Javier Miranda menciona respecto a la consciencia que: “[...] lo inmanente de la conciencia penetra lo trascendente del mundo y lo realiza”.¹⁰⁰

La música está encarnada al cuerpo del músico, su ser se transforma en música, es en su cuerpo que el drama de la música se despliega haciendo propio dicho drama, esto es lo que Merleau-Ponty describía como intercorporeidad, “[...] por qué cuando el otro escucha mi música somos elementos de una sola intercorporeidad”. La música es una forma de pensamiento del compositor, de su sensibilidad, la cual a través de la percepción reproducimos. Por lo tanto, la vivencia es la forma de acercarse a la música, esta vivencia es corporal.

La fenomenología musical se aproxima al sonido, en calidad de tono estructurado¹⁰¹ y cómo actúa en la mente humana. En términos de Celibidache, de acuerdo a Javier Miranda, la fenomenología musical “[...] estudia la acción e influencia que la percepción del sonido tiene sobre la consciencia humana”.¹⁰² Existen diversos elementos que la fenomenología musical extrae de la obra musical para su estudio. En la estética musical, el tono, ritmo y tiempo son fundamentales. En la fenomenología hay otros elementos que están relacionados implícitamente al tono, ritmo y tiempo, que en su conjunto brindan la experiencia estética ante la obra de arte musical.

⁹⁹ Ma. Carmen López Sáenz, “Intersubjetividad como intercorporeidad”. (Redalyc. BUAP, Puebla 2004) p. 57.

¹⁰⁰ Miranda. *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁰¹ Javier Miranda dice que al sonido, pero en esta investigación sugerimos el término de *tono estructurado*.

¹⁰² Miranda. *Op. Cit.*, p. 72.

Javier Miranda señala que la fenomenología de la música es la consideración de ésta en relación con la conciencia del hombre y trata de fundar la música más allá del dato empírico-sensorial, es decir más allá del sonido. “[...] la música debe entenderse sólo y exclusivamente en el interior de una relación intencional, es decir, como correlato intencional de la conciencia, es decir, como la experiencia vivida”¹⁰³ (*Erlebnis*). La investigación fenomenológica centra su atención en la relación de la conciencia del hombre con el sonido, “a partir de las leyes constitutivas de la conciencia misma y de las leyes inherentes a la materia y por lo tanto sustraído a una esfera puramente subjetiva”¹⁰⁴. Lo anterior busca explorar las leyes que regulan el proceso de apropiación a través del cual la conciencia hace suyo al fenómeno musical el cual está caracterizado por la multiplicidad.

Esta apropiación del fenómeno musical por parte de la conciencia es lo que se denomina *noema*. En la fenomenología debemos de apartarnos de todo conocimiento, centrarnos en la etapa perceptiva y en la asimilación por parte de la conciencia, así como determinar el objeto de la experiencia. La noesis es la percepción del fenómeno. “No se puede dejar lo que es el sonido sin pasar por la apropiación, la cual pasa por la *noesis*”¹⁰⁵. Cuando la conciencia está percibiendo el sonido se dice que se encuentra en la fase *noética*, ya que se encuentra ante una pluralidad y es la condición necesaria para que nazca la música.

El paso de la *noesis* al noema no es discontinuo debido a que la percepción en la conciencia es constitutiva en un acto de asimilación y transformación de lo percibido. La apropiación de la conciencia como se ha mencionado es el paso al *noema*, el cual es lo vivido de la conciencia en la percepción del fenómeno. Por lo tanto, en la fenomenología musical los primeros elementos que deben aparecer son la *noesis* y el *noema*.

El tiempo en la música aparece de acuerdo al orden en que los fenómenos se despliegan, es decir, escuchamos un sonido y no podemos evitar escuchar los demás sonidos que le siguen en relación a aquel primer sonido. “Aunque ese sonido se repitiera no lo escucharía como al primero (aparecido por primera vez en mi conciencia), y, por lo

¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p 73.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p 74

tanto, de hecho no puede ser para mi conciencia una repetición”¹⁰⁶. De esta afirmación nos dice Miranda que la repetición no existe en la música, pues cada repetición afecta la conciencia humana de una manera completamente distinta. Mientras esta cosa permanece igual ella no es igual. “Una repetición puede significar tanto un amento como una disminución de tensión”¹⁰⁷. Por lo tanto la repetición es otro elemento en la fenomenología musical.

A continuación se mencionan los elementos fundamentales en la fenomenología de la música:

La reducción, la cual es una interiorización de todos los valores que ocurren en el fenómeno sonoro. La reducción consiste en condensar todas las percepciones.

La intersubjetividad es otro elemento en el cual se toma conciencia de que la subjetividad a la cual da acceso la reducción es necesariamente aquélla de un nosotros. Es decir, dado que estamos en un mundo y somos seres conscientes somos afectados por este mundo de una manera similar, hay una cierta empatía con el otro al reconocer como nos afecta la música.

El impulso o impacto se refiere a la aparición de oposiciones y debe estar presente en cada articulación, el impulso se opone a la ausencia de vida, el primer sonido tiene la función de impacto, ya que se opone al silencio que lo precedía, en este sentido una sola nota constituye en sí misma una tensión. De lo anterior resulta importante señalar la relevancia del primer sonido ya que representa un sistema referencial en cuanto a contrastes y tensiones. Por ello, Miranda citando a Celibidache:

“Para que un sonido se convierta en música debe estar orientado. Estos dos sonidos no constituyen música para convertirse en música necesita seguir un sonido nuevo que cree oposición. Los contrastes determinan la expansión: cuanto más contrastes hay, mayor es la longitud y la duración del fenómeno”¹⁰⁸.

El pulso es la unidad básica para medir el tiempo. Es una sucesión constante de pulsaciones que dividen el tiempo en partes iguales. El pulso o ritmo puede ser regular o

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p.75.

¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p.153.

irregular. La percepción del pulso nos permite comparar la duración de las notas y los silencios. En la música compleja el pulso sólo está implícito, el *tempo* de la música está determinado por la velocidad del pulso. Miranda menciona que hay tres posibles combinaciones de organización del pulso: “Un impacto seguido por una resolución; un impacto seguido por dos resoluciones; un impacto seguido por tres resoluciones”¹⁰⁹.

La articulación es otro elemento, el cual forma una unidad donde cada articulación tiene cierta independencia con una identidad propia en relación con otras, el fenómeno musical es una forma de energía puesta en movimiento y no puede vibrar en su integridad, por lo que se divide en unidades inferiores a través de las cuales transmite energía. “En la música hay estructura de la articulación y dirección”¹¹⁰. Existen articulaciones melódicas y rítmicas.

La tensión y la intensidad, son otros elementos importantes, debido que la altura de los tonos influye en la tensión.¹¹¹ A través de la pasividad y actividad de los intervalos ocurre una mayor o menor tensión, los intervalos descendentes pasan a una tensión menor, mientras que los ascendentes se vuelven cada vez más tensos. La tensión es la fuerza interior del fenómeno, mientras que la intensidad es la fuerza exterior con la cual puede representarse. “La reducción musical se da a través de la reducción de las diferentes tensiones que se dan en música habiendo un ejercicio de reducción entre las distintas tensiones que forman la base de la fenomenología musical”¹¹². Estas tensiones pueden ser melódicas armónicas, rítmicas y tímbricas.

La estructura está relacionada con la articulación dirigida, la estructura de los parámetros musicales muestra que hay una dirección, un objetivo del desarrollo musical, tensiones y distensiones estructuradas en presencia de un centro tonal y bajo parámetros rítmicos que estructuran una melodía y funciones armónicas.

El fraseo aparece en la ejecución de una frase de acuerdo a la tensión que lo caracteriza, es decir, existe una apropiación de la frase mediante la articulación. Un fraseo

¹⁰⁹ Ibidem., p.156.

¹¹⁰ Ibidem., p. 159.

¹¹¹ Ibidem., p.170.

¹¹² Ibidem., p. 171.

equivocado no deja espacio a las relaciones de tensión. En el fraseo se da un peso de dirección a la melodía.

La continuidad es otro elemento el cual permite que todos los cambios que ocurren en la pieza musical se identifiquen con la estructura musical y su articulación, es decir, identificamos que todas las notas pertenecen a la pieza, pues conjugan ciertos elementos en común, tal vez haya cambios melódicos abruptos pero están unificados por un ritmo común o viceversa.

El punto culminante depende de la forma musical, es la resolución de la máxima tensión que se desarrolla en la pieza musical. “La progresiva atenuación de los contrastes después del punto culminante se refiere siempre al punto de partida: he aquí porque se habla de orientación en sentido invertido, es decir, la fase de compresión o de resolución se vive de manera retroactiva, en relación al principio. Esta única gran articulación en la que está comprendida la composición entera se subdivide dentro de articulaciones menores que estructuran el discurso: sólo en virtud del hecho de que la masa sonora se articula puede crecer y volver atrás.”¹¹³

A través de la conciencia podemos relacionar estas manifestaciones musicales en el tiempo y esto es lo que da sentido a la música. En la obra musical hay articulaciones más pequeñas y es a través de estas que experimentamos la longitud relacionándola cada vez con otras mayores hasta alcanzar el tema entero. La obra musical se expande por impactos y se comprime por resoluciones, ambas fases construidas con articulaciones menores.

Finalmente, otro elemento fenomenológico es la tensión rítmica, estas tensiones aparecen en el ritmo creando diferencias dentro del movimiento de acuerdo a la intensidad y la distribución de los valores rítmicos. “El pulso puede utilizarse como elemento creador de la forma. En la estructuración del discurso esto puede contribuir de forma directa o indirecta a la calidad del movimiento.”¹¹⁴

Los elementos de la fenomenología musical que se han mencionado, son estructurados a través del tiempo y conllevan una orientación, la obra en su totalidad es

¹¹³ *Ibidem.*, p. 195.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 200.

estructurada como un objeto estético que impacta a través de la experiencia estética a una consciencia musical. Pero ¿qué es el tiempo musical en la fenomenología? En principio es un continuo de tiempos pulsados y tiempos no pulsados, donde a partir de los tiempos pulsados se deprenden tiempos no pulsados, los cuales tienen una libertad de volver a una nueva forma de pulsación, por ello Gilles Deleuze dice al respecto que:

“Tiempo pulsado, tiempo no pulsado, son completamente musicales, pero también son otra cosa. La cuestión sería saber en qué consiste, justamente, ese tiempo no pulsado. Esta especie de tiempo flotante, que corresponde un poco a lo que Proust llamaba "un poco de tiempo en estado puro". El carácter más evidente, el más inmediato, es que un tal tiempo llamado no pulsado, es una duración, es un tiempo liberado de la medida, sea una medida regular o irregular, sea simple o compleja. Un tiempo no pulsado nos pone primero y ante todo en presencia de una multiplicidad de duraciones heterocrónicas, cualitativas, no coincidentes.”¹¹⁵

En este sentido se puede hacer una metáfora con las moléculas, donde las moléculas sonoras, es decir los tonos puros (notas) están acopladas y pueden atravesar capas de ritmicidad, hechas de duraciones heterogéneas. “He aquí la primera determinación de un tiempo no pulsado.”¹¹⁶ En este sentido hay una individualización de este tiempo no pulsado que no se restablece en un sujeto ni en la forma o la materia. Esta individualización se da en una frase musical y puede ser un paisaje, un acontecimiento, un fragmento de vida. Incluso puede evocar colores ya sea por simple asociación, o a personajes como en el caso de los *leit motiv* (motivos) los cuales en las óperas están asociados a personajes. Al respecto Deleuze nos dice que:

“Es que, a un nivel más tenso, no es el sonido el que remite a un paisaje, sino la música misma que envuelve un paisaje propiamente sonoro que le es interior (así en Liszt). Podríamos decir otro tanto para la noción de color, y considerar que las duraciones, los ritmos, los timbres con mayor razón, son ellos mismos colores, colores propiamente sonoros, que vienen a superponerse a los colores visibles, y que no tienen las mismas velocidades ni los mismos pasos de los colores visibles. Igualmente para la tercera noción, la del personaje. Podemos considerar en la ópera ciertos momentos en asociación con un personaje: pero los motivos en Wagner no se asocian solamente a un personaje exterior, se transforman, tienen

¹¹⁵ Gilles Deleuze. Conferencia sobre el mundo musical, IRCAM. - 01/00/1978

¹¹⁶ Ídem

una vida autónoma en un tiempo flotante no pulsado en el que devienen ellos mismos y por sí mismos los personajes interiores a la música.”¹¹⁷

A partir de lo anterior, justificamos que en un tiempo no pulsado se pueden producir individualizaciones de un modo específico, deviniendo en tres nociones particulares: paisajes sonoros, colores audibles, y personajes rítmicos. En este sentido, Deleuze dice que esta jerarquía materia-forma sonora, es constituida a partir de un material sonoro muy elaborado que recibiría una forma, mientras que el acoplamiento entre el material sonoro elaborado y las formas que por sí mismas no son sonoras, devienen en sonoras por el material que las vuelve apreciables. “El material está allí para volver audible una fuerza que no sería audible por sí misma, a saber el tiempo, la duración y aún la intensidad. A la pareja materia forma, la sustituye la pareja material-fuerzas.”¹¹⁸

Es en este sentido que Deleuze se refiere al compositor Pierre Boulez como un estallido pues dice que:

“Todo el material sonoro muy elaborado, con la extinción de sonidos, está hecha para volver sensible y audible dos tiempos ellos mismos no sonoros, definidos el uno como el tiempo de la producción en general y el otro como el tiempo de la meditación en general. Entonces, a la pareja materia simple-forma sonora que informaría esta materia, la sustituye una pareja entre un material elaborado, y las fuerzas imperceptibles que solo devienen perceptibles por ese material. La música, entonces, no es simplemente el asunto de los músicos en la medida en que ella no tiene como elemento exclusivo y fundamental el sonido. Tiene como elemento el conjunto de las fuerzas no sonoras que el material sonoro elaborado por el compositor va a volver perceptibles, de tal manera que se podrán percibir las diferencias entre esas fuerzas, todo el juego diferencial de esas fuerzas. Todos estamos frente a tareas semejantes. En filosofía: la filosofía clásica se da una especie de materia rudimentaria de pensamiento, una especie de flujo, que se intenta someter a los conceptos o a las categorías. Pero cada vez más, los filósofos han buscado elaborar un material de pensamiento muy complejo para volver sensibles las fuerzas que no son pensables por sí mismas.”¹¹⁹

¿Cómo se puede extraer el afecto musical? Para responder esto conviene indagar en algunas propuestas de Deleuze, ya que para él, el sonido no es el elemento primordial de la

¹¹⁷ Ídem

¹¹⁸ Ídem

¹¹⁹ Ídem

música, solamente es un medio para capturar otra cosa. Al pensar la música se implica encontrar un plan que no sea una estructura oculta vital para las formas ni que sea un significativo secreto y vital para los sujetos. En este sentido el desarrollo musical no aparece en relación directa con lo que se desarrolla, hay un principio compositivo trascendente que no es audible ni sonoro para sí. Este principio compositivo lo podemos develar de acuerdo a lo siguiente: “[s]egún Lévi-Strauss, el serialismo disolvería el elemento componente de la primera articulación del lenguaje musical —el sonema— en el segundo nivel en que se configura propiamente la frase musical. Esto se produciría al rechazar la gama tonal que permite operar como marco para las relaciones entre sonidos.”¹²⁰

Debido a esto se puede identificar en el serialismo una sintaxis musical que se vuelve incomprensible, ya que ha sido desconectada la relación estructural entre la tonalidad y la sensación. Al respecto Deleuze menciona que:

“Dicho aspecto del serialismo «flota a la deriva desde que cortó sus amarras», como «un barco sin velamen que su capitán, harto de que sirviese de pontón, hubiera lanzado a alta mar, íntimamente persuadido de que sometiendo la vida de a bordo a las reglas de un minucioso protocolo apartaría la tripulación de la nostalgia de un puerto de origen y del cuidado de uno de destino (...)» (Lévi-Strauss, op. cit., p. 33). Esta pérdida de las expectativas declararía inteligible a la música serial, que en vez de ser «un universo en perpetua expansión», como piensa Boulez (1966, p. 297), sería más bien una música «un universo en el que la música no arrastrase al oyente por su trayectoria sino que se alejase de él. En vano se empeñaría en alcanzarla: cada día le parecería más lejana e inasible.» (Lévi-Strauss, op. cit., p. 35)”¹²¹

Deleuze propone pensar el sonido como una sensación dejando en segundo término el modo en que la música articula los sonidos de acuerdo a parámetros regulares e irregulares. En este sentido dice que: “La sensación es la propia excitación, no en tanto que esta se prolonga progresivamente y pasa a la reacción, sino en tanto que se conserva a sí misma o conserva sus vibraciones. (...) La propia sensación vibra porque contrae vibraciones. Se conserva a sí misma porque conserva unas vibraciones: es Monumento. Resuena porque

¹²⁰ Cristóbal Durán R. la extracción del afecto musical: Deleuze y la composición de un tiempo flotante. Revista de Teoría del Arte, p.49.

¹²¹ *Ibidem*, p. 50.

hace resonar sus armónicos. La sensación es la vibración contraída, que se ha vuelto calidad, variedad.”¹²² Por ello no hay necesidad de escapar a una dimensión trascendental distanciada de la sensación.

El llamado deleuziano es captar el ser de lo sensible a partir de un empirismo convertido en trascendental, aprehender directamente de lo sensible lo que no puede ser sino sentido. Lo que puede ser sentido es una diferencia intensiva que a traviesa cada cosa y que de manera gradual tiende a decaer en su límite cero. La intensidad paradójicamente tiene el límite de lo insensible, aquello que no puede ser sentido debido a que está inmerso en una cualidad que lo aliena, lo invierte y lo anula. Sin embargo también es lo que no puede ser sino sentido, la trascendencia de la sensibilidad, ya que da a sentir y además despierta la memoria y fuerza el pensamiento.

La sensación es definida por una intensidad que varía continuamente en otras variaciones. En este sentido Deleuze nos dice que:

“A diferencia de ofrecer una mera activación para la sensación, el arte es una forma de componer la sensación. El artista inventa un pequeño monumento compuesto de afectos y preceptos. Ello implica que el arte no es un objeto que despierta las sensaciones, entendidas como afecciones y percepciones, o que despierta conceptos. En rigor, «el arte deshace la triple organización de las percepciones, afecciones y opiniones, para sustituirla por un monumento compuesto de preceptos, afectos y bloques de sensaciones que sirven de lenguaje.”¹²³

En este sentido los preceptos ya no son percepciones, ya que son independientes al respecto de quienes los experimentan, pues los afectos ya no se constituyen en sentimientos o afecciones pues desborda la fuerza que los atraviesa. Debido a esto Deleuze señala que:

“Los preceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, preceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de preceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”¹²⁴

¹²² ídem

¹²³ *Ibíd.*, p.52.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 52.

Por otro lado se puede hacer referencia a que un punto señala su propio origen, en este sentido la sensación como una instancia completa, resulta ser una línea de devenir, sin principio y sin fin, sin origen o destino. La música, entonces, no será pensada de acuerdo a la postura Deleuziana como una articulación organizada entre sonidos sino como una línea de devenir que arrastra el entorno de un punto a otro.

Al respecto del ritmo señala Deleuze que “La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico, una instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro. No actúa en un espacio-tiempo homogéneo, sino con bloques heterogéneos. Cambia de dirección. (...) El ritmo nunca tiene el mismo plano que lo ritmado. (...) Cambiar de medio, tal como ocurre en la vida, eso es el ritmo. (...) Pues un medio existe gracias a una repetición periódica, pero ésta no tiene otro efecto que producir una rítmica gracias a la cual ese medio pasa a otro medio. Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que, sin embargo, la produce.”¹²⁵

Deleuze señala: «Nos equivocáramos sobre la función de los acentos si dijésemos que se reproducen a intervalos iguales. Los valores tónicos e intensivos actúan, por el contrario, creando desigualdades, inconmensurabilidades, en duraciones o espacios métricamente iguales.»¹²⁶

“Algunos músicos modernos oponen al plan trascendente de organización, que supuestamente ha dominado toda la música clásica occidental, un plan sonoro inmanente, siempre dado con lo que da, que permite percibir lo imperceptible, y que ya sólo contiene velocidades y lentitudes diferenciales en una especie de chapoteo molecular: la obra de arte debe señalar los segundos, las décimas, las centésimas de segundo. O más bien se trata de una liberación del tiempo, acción, tiempo no pulsado para una música flotante, como dice Boulez, música electrónica en la que las formas ceden su sitio a puras modificaciones de velocidad. John Cage es sin duda el primero que ha desplegado lo más perfectamente posible ese plano fío sonoro que afirma un proceso en contra de toda estructura y génesis, un tiempo flotante en contra de un tiempo pulsado o el tempo, una experimentación en contra de toda interpretación, y

¹²⁵ *Ibidem*, p. 53

¹²⁶ *Ibidem*, p. 55

en el que tanto el silencio como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento.”¹²⁷

“El plano trascendente organizaría la estructura musical, le daría su tiempo a lo sonoro al precio de diferenciar estratos y codificando lo sonoro según las dimensiones propias de su forma (altura, duración, timbre, intensidad). El plano trascendente supone temas, formas, motivos y distintas organizaciones sonoras que se articulan hasta componer una pieza; pero el plano inmanente no requiere pensar una trascendencia para pensar su despliegue y devenir, en él hay velocidades y lentitudes diferenciales, y modificaciones de velocidad que deshacen las formas sin por ello abandonarlas.”¹²⁸

Aquí los autores piensan explícitamente en el análisis hecho por Pierre Boulez respecto al tiempo musical en Wagner. Según Boulez, ahí ocurriría una transformación del tiempo musical, «infinitamente susceptible de expansión y de contracción, una variación continua en el enfoque de la estructura temporal; las dimensiones se fían en el instante mismo en que se las capta, para deformarse y reformarse según otros criterios cuando evoluciona la necesidad dramática y musical.

Este tiempo es precisamente lo que Deleuze ha denominado un tiempo flotante, o un tiempo no pulsado. “[U]n tiempo no pulsado es un tiempo hecho de duraciones heterogéneas, cuyas relaciones descansan en una población molecular y ya no en una forma métrica unificadora.”¹²⁹ Es en este tiempo flotante, el cual deviene en individualizaciones, en el cual se puede extraer el afecto musical, la melancolía de la música.

¹²⁷ *Ibidem*, p.56.

¹²⁸ *Ídem*

¹²⁹ *Ídem*

1.7 Primer análisis musical: una mirada fenomenológica a “la Chacona” de J. S. Bach

El arte deshace la triple organización de las percepciones, afecciones y opiniones, para sustituirla por un monumento compuesto de preceptos, afectos y bloques de sensaciones que sirven de lenguaje.

GILLES DELEUZE

Para ejemplificar cómo podemos integrar la fenomenología dentro de un análisis musical se presenta el análisis de “la Chacona” en Re menor de Johann Sebastián Bach (Partita 1002), BWV 1004.

εMus.19 Bach – *Chacona en Dminor (BWV 1004)*.

“La Chacona” es el último movimiento de la segunda partita para violín solo en la tonalidad de Re menor, dicha partita fue compuesta entre 1717 y 1723. De acuerdo a estudios musicológicos, la pieza fue dedicada en memoria de la esposa de Bach, María Bárbara, quien muere mientras Bach se encuentra viajando; de hecho, cuando regresa de su viaje el compositor, los funerales ya habían sido ejecutados.

“La Chacona” es una pieza delicada y sublime, es un estudio de las capacidades de un instrumento a su límite, se cuenta que por generaciones muchos estudiosos la tenían concebida como de las piezas más difíciles de ejecutar en el violín, por ello buscaron soluciones como el arco curvo, el cual, de acuerdo a Schweitzer, fue un invento de Bach para poder llegar a las cuatro cuerdas al dar un acorde, resultando en una expresión artística suprema, resultando en una “Chacona” que demanda al interprete un virtuosismo y una interpretación sumamente sensible.

La partita en re menor se inicia con la tradicional secuencia de danzas: Alemanda, escrita a una sola voz, a excepción de las cadencias conclusivas, y de configuración rítmica relativamente sencilla; Courante que, a base de prodigar tresillos, notas con puntillo y diversos artificios, presenta por contraste una notable riqueza rítmica; Sarabanda de serena y contenida línea melódica, y Giga, en compás de 12/8, robusta y exultante, en la que la segunda parte, tras la cadencia perfecta en la mayor, es una inversión exacta de la primera. Estos cuatro números, con ser muy interesantes, no constituyen sino un mero preámbulo al tiempo final, la monumental Chacona, tan extensa como el resto de la partita y de un peso específico muy superior. La chacona fue en sus inicios una danza, de origen incierto, en 3/4, que luego experimentó un acusado proceso de estilización, hasta el punto de

que en la época de Bach se había convertido en un tipo de la forma variación. No es de extrañar pues que la chacona de la partita en re menor esté formada por una serie de variaciones muy relacionadas, construidas sobre un simple bajo de cuatro compases. Las variaciones van sucediéndose normalmente por pares en los que la segunda viene a ser un sutil desarrollo de las potencialidades de la primera. De las veintinueve variaciones, llenas de contrastes, tan pronto lineales como polifónicas, las quince primeras están en re menor, las nueve siguientes en re mayor y las restantes, de nuevo en re menor. Las metamorfosis que experimenta el material temático son continuas y sorprendentes. De ello da cuenta Spitta cuando afirma por ejemplo: «El maestro exige del instrumento increíbles articulaciones. Al final de la sección en mayor suena como un órgano y a veces como si tañese todo un conjunto de violines». Y termina de modo, si bien algo retórico, no menos certero: «Esta chacona es un triunfo del espíritu sobre la materia, como incluso el mismo Bach nunca repitió en forma más brillante».¹³⁰



Fig. 9. Primeros tres compases de “la Chacona” de Bach.

El quinto y último movimiento de la sonata para violín, o partita, ha sido titulada como “Chacona” por Bach.

En su forma, “la Chacona” es una continuidad de tema y variaciones con un sujeto corto, generalmente de cuatro compases, el cual es repetido y variado. El sujeto o tema ocurre ya sea en una línea melódica del bajo o como una progresión armónica. Es una danza lenta, en una métrica triple, generalmente en una tonalidad menor que usa el ritmo de la Sarabanda, acentuando el segundo tiempo.

“A” representa el tema, por lo que la forma de “la Chacona” se estructura de la siguiente manera: **A A1 A2 A3 A4 A5 A**

¹³⁰ Domingo del Campo, *Ciclo de Sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach*. Fundación Juan March 1978.

La forma musical consiste en un discurso temático y una serie de variaciones del tema, el cual es idéntico en medida y continuo, sin ningún rompimiento. El sujeto “S”, el cual es la esencia del tema, es omnipresente en una forma u otra.

Ex A. El tema

The musical notation shows a single staff in 3/4 time. The notes are: Measure 1: D4, F4, A4; Measure 2: D4, F4, A4, G4, F4, E4; Measure 3: D4, F4, A4, G4, F4, E4; Measure 4: D4, F4, A4, G4, F4, E4; Measure 5: D4, F4, A4, G4, F4, E4. Below the staff, the Roman numerals are: d: i, ii $\frac{6}{4}$, V $\frac{6}{5}$, i VI, iv i, vii $^{\circ}$, i.

Fig. 10. Tema y sujeto en “la Chacona” de Bach.

Desde la fenomenología se puede decir que, al oír la obra de arte, la composición de J. S. Bach, conocida como “Chacona”, puede que nada suceda, ya que únicamente prestamos una atención fraccionada al conglomerado de sonidos mientras percibimos la temperatura del ambiente, ruidos alrededor e incluso de manera natural nos distraemos con nuestros pensamientos.

Sin embargo, si escuchamos plenamente la obra de arte, teniendo una apertura al fenómeno musical, percibiendo en su totalidad y complejidad la obra musical de manera que se preste una atención real, se perciba así la totalidad del fenómeno a través no sólo de nuestros oídos sino de todo nuestro cuerpo como consciencia, entonces aparecerá el objeto estético. El mundo que se despliega ante nuestra experiencia al escuchar el mundo de los sonidos estrujantes, melódicos, nostálgicos y dramáticos de “la Chacona”, no nos coloca frente a la obra de arte, sino ante un objeto estético que ejerce su voluntad absoluta, poniendo en relación el tiempo y el espacio con su contenido, abriéndose al absoluto, es decir, a la integración (verdad) de sus elementos: las del tema musical que aparece en las melodías del violín en conjunto con el coro, formando un entramado de acordes y melodías que fluyen y convergen en el objeto estético, el cual es esta estructura del proceso imaginativo que se está realizando únicamente ante nuestra percepción.

En la experiencia musical también se involucra aspectos extra-estéticos, tales como el renombre del compositor o de los intérpretes, lo cual le añade un valor de trascendencia de sentido que puede provocar que nos extasiemos aún más; sin embargo, hay una interioridad de la composición, la cual es precisamente la capacidad que tiene la obra de crear interioridad, esta vivencia que es trascendencia, una forma de experimentar una forma de ser propia que es articulada en el tiempo y el espacio.

Musicalmente: el tema ocurre al inicio de los primeros cuatro compases y aparece como sujeto cada cuatro compases. Ocurren muchos cambios en las variaciones, generalmente se transforma el tema y aparecen sustituciones de acordes.

La pieza se encuentra en una métrica triple, la cual acentúa el segundo tiempo, haciendo un ritmo del tipo Sarabanda. El tempo no está indicado, pero debido al ritmo armónico se puede deducir que el tempo debe ser bastante lento.

El sujeto tiene una longitud de cuatro compases sobre la línea del bajo, que desciende por tono, de la tónica a la dominante.

Ex B. El sujeto (S)



Fig. 11. Sujeto de “la Chacona” de Bach.

Desde la fenomenología la experiencia estética de “la Chacona” de Bach se constituye a partir del sujeto, integrando tonos, armonía, tempo y ritmos en una vivencia que constituye la consciencia musical, donde comenzamos por medio de otras consciencias a integrar asociaciones y recuerdos personales al instante que el violín expresa mediante sonidos un sujeto musical que comenzamos a integrar constitutivamente en nuestro ser. Los primeros segundos de esta pieza lanzan de inmediato al objeto estético, que durante el

desarrollo de la obra se constituirá no sólo en el sujeto de la pieza, sino en toda la magnitud de “la Chacona”, incluso cuando ésta se haya ido y sólo quede silencio.

Musicalmente: Bach utiliza transformaciones temáticas simétricas durante la transposición o inversión, incluso inversiones retrogradas.

1. Subject 2. 50, 150, 155 3. 36, 149, 153 4. 43 5. 46 6. 229-230

t-dim
(time diminution) transposition: t-dim

Fig. 12. Transformaciones del sujeto.

En otros casos, el sujeto es disminuido y transformado al usar un intervalo mayor que dos notas.

7. 34, 37-39 8. 49, 43, 40, 51 9. 40-41 10. 38 11. 41

↑4 ↓4 U (turn) i-aug (intervals augmented) ↓4

cpt (implied counterpoint)

Fig. 13. Sujeto disminuido.

Aparece contrapunto en la melodía:

33 s1 s2 bass S

Fig. 14. Contrapunto en la melodía.

También aparecen variaciones de arpeggio en los compases 89 a 120, así como del 201 al 208, que además utilizan contrapunto a 4 partes.



Fig. 15. Variaciones de arpeggio.

El contrapunto simula una conversación entre las voces, y en la ejecución se debe evidenciar, de lo contrario se pierde mucho de la música.

La estructura rítmica del sujeto y su transformación de acuerdo a las dinámicas debe hacerse notar a lo largo de la pieza, ya que hay en sus transformaciones, en las disminuidas sobre todo, es donde se puede encontrar la expresión dramática de la obra musical de Bach.

Desde la fenomenología, señalaremos que esta experiencia estética es la estructuración de la sensibilidad. Lo propiamente fenomenológico de lo estético, es analizar el proceso estético en términos de consciencia constitutiva. La consciencia va vinculada con un objeto determinado, en el caso de “la Chacona” este objeto de la experiencia estética son las diferentes maneras en que aparecen los sujetos, creando tensión y distensión de una manera bella, mientras que su disposición temporal es el despliegue de lo sensible de acuerdo a los sonidos lentos y las notas disminuidas en torno a la *Blue Note* que aparece como una estructura en Re menor con progresiones que tienden a utilizar la 3 y 7ma menor.

Para este momento, la consciencia musical ha integrado el todo, nuestra experiencia al vivir el mundo *melancólico* de “la Chacona”. A la vez hemos experimentado por la intersubjetividad lo que las personas a nuestro alrededor han experimentado, han vivido en una manera similar el mundo de la melancolía a través de “la Chacona” de Bach y en cuanto a la intercorporeidad hemos vivido lo que Bach expresó en su obra de arte, como experiencia humana y melancólica. Es por ello que Luc Delannoy señala que “[...] la música es una forma de expresión del hombre, una forma para entrar en el mundo o relacionarse con él. Debería decirse que la música muestra cómo los Yo de los hombres y sus cuerpos entran en el mundo, pues la apertura al mundo refleja las músicas que escuchamos y cómo las escuchamos más que la relación que entretejemos con determinada música”. Es como Bach se representa a sí mismo y existe para vivir la experiencia humana,

es la forma en que un cuerpo ajeno se proyecta en el mío, es la forma en la cual mi consciencia se proyecta como compositor, interprete y escucha.

La música de Bach no sólo se proyecta en nuestra consciencia, sino que sus emociones a través del lenguaje musical¹³¹ nos comunican una sensibilidad *melancólica* durante la experimentación de toda la obra, donde se integra en la obra de arte con nuestra consciencia, es decir, donde aparece el objeto estético y despliega la sensibilidad melancólica como parte de su verdad. La melancolía la vivimos a partir de la percepción y la integración de los elementos percibidos a través de una consciencia auditiva y una consciencia musical que constituye el despliegue estructurado de las terceras y séptimas menores que provocan una tensión y distensión que se arroja en el tiempo y en nuestro cuerpo. Por ello: “Todo en la música, y en el cuerpo humano es sentir y sentido, vida, acción, movimiento, energía; todo es evolución, nada es permanente”.¹³²

Una vez que se ha terminado de escuchar la obra musical de Bach desaparece el objeto estético, pero deja una huella en nuestra consciencia y en nuestras memorias. La melancolía puede quedarse en nosotros como un estado de ánimo pasajero cuasi melancólico, hemos sublimado el dolor de nuestros recuerdos a través de la vivencia de la obra de arte.

¹³¹ Lenguaje en el sentido tradicional de lenguaje musical, como conjunto de signos musicales. No en el sentido literal de la palabra *lenguaje*.

¹³² Delannoy, *Op. Cit.*, p. 16.

Capítulo 2: Ciencia estética en la música *melancólica*

2.1 Ciencia estética en la música y en el arte

El objetivo de este capítulo es ofrecer una mirada desde la ciencia estética, la estética evolucionista y la neuroestética, a la cuestión de la melancolía en la música, es decir, se presentan las teorías más recientes sobre el origen de la música y su incidencia en el cerebro, sin perder de vista que la vertiente de esta mirada será el carácter de las obras musicales melancólicas, por lo tanto, se puede hablar de buscar la esencia prístina que da origen a la melancolía en la música al teorizar sobre el origen mismo de la música.

La ciencia estética trata de resolver diferentes interrogantes en cuanto al arte, la belleza y la experiencia estética, así como las probables teorías de su origen y los procesos cerebrales y neurológicos que inciden al momento de crear o experimentar el arte. Entre las interrogantes que la ciencia estética se hace al respecto de la música se encuentran:

¿Cómo el tono, el ritmo y la forma afecta la respuesta estética?

¿Quién está a cargo de nuestras experiencias estéticas?

¿Cómo es que la cultura y nuestra formación influyen el modo en que vemos al arte?

¿Qué dice la ciencia estética sobre nuestras experiencias estéticas, así como de la emoción y sentimientos que nos producen?

¿Cómo se origina la música en la evolución del ser humano?

¿Por qué al experimentar el arte, se produce una respuesta de placer?

¿Qué sucede cuando experimentamos una obra de arte? y ¿Que significa tener una experiencia estética?

La ciencia estética es una disciplina multidisciplinaria, fundada principalmente en la ciencia cognitiva y en la evolucionista, pero también incluye a la psicología, la filosofía, la crítica, la historia, la antropología, el arte y la neurociencia, en conjunto permiten que se comprendan los procesos creativos de las distintas ramas artísticas como: la pintura, la escultura, el cine, el teatro y la música. La ciencia estética retoma el aspecto fundamental de la estética en cuanto que estudia el modo en que el arte evoca una respuesta emocional.

Aún es vigente lo que decía Baumgarten en cuanto a que la apreciación de la belleza era el objetivo de una experiencia estética, que ciertas propiedades físicas de un objeto nos generan el sentimiento de belleza; sin embargo, a través de la ciencia estética se amplía la definición con la consideración de que la belleza se encuentra en la mente y que el arte puede generar muchas emociones, no sólo a partir de la belleza, sino incluso en obras artísticas que expresen ira, el horror o el disgusto. El arte puede además evocar pensamientos de nuestro propio pasado de acuerdo al balance y la forma. Del mismo modo, es vigente lo que Kant señalaba en la crítica de la razón, donde mencionaba que todo conocimiento empieza con la experiencia. Interpretamos el mundo a través de la experiencia y el conocimiento. Los juicios estéticos son subjetivos, basados en la experiencia, y los sentimientos sublimes son aquellos que desbordan, por ejemplo, cuando consideramos la inmensidad de la naturaleza en las galaxias. Lo sublime puede incluir sentimientos de dolor o miedo. Aunque también al día de hoy ampliamos el término *sublime*, en el sentido que ya definimos, como una de las experiencias más profundas que podemos experimentar al contemplar una obra de arte, en la experiencia estética. Esto comenzó a ampliarse desde el arte del Romanticismo, ya que enfatizaba la expresividad emocional del arte, no imitando al mundo, sino al tratar de ser magnífico y heroico. El límite es llevado en el Expresionismo abstracto donde formas y colores generan emociones. Para muchos filósofos y artistas, el propósito esencial del arte no es otro que introducir sentimientos en el espectador.

Se han mencionado algunos aspectos vigentes de la estética que la ciencia estética retoma. Sin embargo, el alcance es mayor, ya que esta disciplina también busca los orígenes del arte, de la belleza y del comportamiento humano – el cuál es propenso a crear arte y esto lo podemos apreciar a lo largo de la evolución del hombre–, mientras que en el cerebro, la ciencia estética busca entender el mecanismo de entrada y proceso de datos haciendo una analogía con las computadoras, busca además develar cómo se relacionan los niveles del conocimiento con las sensaciones, emociones y sentimientos. Se estudia desde las células individuales del cerebro hasta toda la actividad cerebral. El córtex, los circuitos neuronales y los lóbulos son ampliamente estudiados y se busca las funciones que tienen y cómo se procesa la información en su conjunto. Por ejemplo, al estudiar a pacientes con daño en el córtex orbito-frontal, se ha encontrado y demostrado que dicha área sirve para

controlar las emociones.¹³³ Por lo que personas con daño en dicho córtex no aprecian la música y les resulta un ruido molesto. Este descubrimiento acentuó la importancia del aspecto emocional en la música.

Además, hay un aspecto muy importante que es tomado en cuenta en la ciencia estética y es el referente al impacto cultural. Este aspecto no es ampliado muchas veces debido a que las investigaciones atienden sobre todo a los aspectos evolutivos, los cuales son centrales en las investigaciones de la ciencia estética. Sin embargo, en esta investigación proponemos que tanto los aportes de la estética tradicional, así como los aportes culturales a partir de las investigaciones de sociólogos y antropólogos deben integrarse a la ciencia estética y a la neuroestética de una manera más sustantiva. Los rasgos evolutivos nos sirven para entender cómo se originan ciertos aspectos del arte, pero los rasgos culturales nos sirven para entender cómo han incidido en las distintas épocas y sobre todo en la época actual, cómo impactan en el arte y en el gusto. Es importante recalcar lo que señala Daniel Levitin:¹³⁴ “[...] nuestro cerebro está diseñado para manejar la vida como era hace 50,000 años”, los comportamientos se codifican en nuestros genes una vez que han permanecido por dicho tiempo. Lo anterior conjuga la importancia de la cultura, ya que mientras un comportamiento se mantenga por más de 50,000 años, entonces se codificara en los genes. Por ello hay muchos aspectos culturales que solo son transitorios ya que no se mantienen por tanto tiempo como para ser codificados en nuestros genes, sin embargo pueden mantenerse por mucho tiempo a través de la herencia cultural, haciendo referencia nuevamente a la teoría memética de Richard Dawkins. En el caso de la música podemos señalar las diferentes escalas occidentales (por tonos y semi-tonos), así como las orientales (por micro-tonos) como parte de dicha herencia cultural, estas escalas se relacionan con diferentes emotividades o aspectos y las aprendemos de acuerdo a nuestra cultura.

La ciencia estética señala que hay un aspecto innato en la belleza, podemos compararlo con el apriorismo de Kant, pero dándole una nueva lectura: la evolucionista. La belleza está codificada en nuestros genes debido a que los rasgos de belleza en la naturaleza

¹³³ Arthur P. Shimamura. *Aesthetic Science. Connectic Minds, Brains, and Experience*. (Oxford New York 2012) p. 16.

¹³⁴ Daniel Levitin. *This is your brain on music*. (Atlantic Books. London 2008) Posición 4086.

son los que nos han permitido sobrevivir como especie, por ejemplo, la simetría es promesa de buenos genes. Pero también el aspecto cultural ha impactado y modificado el concepto innato que tenemos de *belleza*, tal vez no ha permanecido el tiempo suficiente para convertirse en un comportamiento constante por 50,000 años y por ello no se ha codificado en los genes; sin embargo, a través de la tradición cultural se ha pasado y modificado en cada generación, provocando un impacto no sólo en cómo concebimos la belleza, sino en la producción y apreciación del arte mismo. Este aspecto será ampliado en el capítulo 3.

Durante mucho tiempo la Estética se preguntó si la belleza estaba en la obra de arte o en el ojo de quien la mira. Un aporte importante al respecto lo realizó el filósofo David Hume, quien señaló en el siglo XVIII que la belleza no está en el objeto, sino en quien mira. El sentimiento apropiado de la belleza, dice, es un atributo de los críticos, o de quienes poseen un delicado gusto. En su texto sobre la norma del gusto (1757), aclara que un gusto delicado es aquel: “Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada y al mismo tiempo son tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominamos a esto delicadeza del gusto”.¹³⁵ Su propuesta estética, sin embargo, desborda el detallismo que se le atribuye generalmente con base en la cita anterior, pues incorpora la importancia de captar la totalidad de la obra, la consistencia de las partes que constituyen la obra y sus interrelaciones al señalar que: “En todas las producciones más nobles de la genialidad humana existe una relación mutua y una correspondencia entre sus partes, y ni la belleza ni la deformidad pueden ser percibidas por aquel cuyo pensamiento no es capaz de aprehender todas estas partes y compararlas entre sí, con el fin de percibir la consistencia y uniformidad del conjunto”.¹³⁶

Hume coincide con los planteamientos de Francis Hutcheson, acerca del carácter innato del sentido estético. Si bien para Hutcheson, se trata de sentido innato, común a la especie humana, para Hume, además, este sentido es también producto de la formación, esto es, se fortalece a través de la observación y comparación de obras de arte y de diversos tipos de belleza. “Un hombre que no ha tenido oportunidad de comparar las diferentes clases de belleza está sin duda totalmente descalificado para opinar con respecto a cualquier

¹³⁵ David Hume, “Sobre la norma del gusto”, en *La norma del gusto y otros ensayos* (Barcelona: Península, 1989), p. 27, citado por Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte* (Barcelona: Ariel filosofía, 2006), p. 41.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 42.

objeto que se le presente.”¹³⁷ Éste es un aspecto muy importante que es retomado en la ciencia estética, pues ésta reconoce que hay aspectos innatos, vinculándolos con la evolución al respecto de la preferencia de ciertos rasgos de la belleza, como la simetría. Pero también señala la importancia de la formación cultural del individuo.

Se ha mencionado que la ciencia estética investiga en la evolución y en el cerebro las cuestiones del arte. La primera cuestión de la que parte para explicar el arte y la experiencia estética es: ¿Por qué hay un comportamiento artístico en el ser humano? Al respecto, algunos autores afirman que hay un comportamiento artístico de todo trabajo, ya que en los vestigios arqueológicos no sólo aparece el carácter de utilidad, sino que se logra percibir una afición por satisfacer una necesidad estética, un placer visual. Esto también lo podemos ver en la ornamentación del cuerpo, de las herramientas o del uso de algunas pulseras y tatuajes. Lo anterior ocurre en la especie *Homo*, como ejemplo, se menciona el descubrimiento realizado en 2008 donde se encontró un hacha, la cual fue llamada Excalibur, y que data de hace 400,000 años; lo peculiar de esta hacha es que no muestra vestigios de uso, de ahí que su elaboración pudiera haber obedecido a otra cosa, una de las teorías es que fue utilizada para un rito funerario, mostrando la capacidad simbólica de pensamiento. Además, muestra la habilidad en el tallado de las hachas, demostraban así sus habilidades denotando superioridad entre los miembros de la misma especie, lo cual podía, a su vez, aumentar sus probabilidades reproductivas en el caso del macho. La necesidad biológica de supervivencia de la especie aparece entonces como factor explicativo. Arte y estética son las dos caras de una misma moneda, aunque a veces una se coloque por encima de la otra. Dennis Dutton, en su obra *El instinto del arte*, menciona que la ciencia naturalista afirma que el arte es un instinto universal.

Todos los humanos, por pertenecer a la misma especie, somos capaces de crear obras artísticas. La calidad y característica de estas obras dependerán del contexto y cultura de quien lo realiza y también se refleja en la capacidad de percepción. La belleza no solo está en los objetos creados por los seres humanos, también está en la naturaleza, que para expresarse no necesitó de la intervención humana. La forma bella que adoptan los seres es sólo la mitad de la ecuación, la otra mitad es la percepción educada, sensible, de quienes

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 43.

están dotados para observar, valorar, embelesarse, deleitarse, lo cual existe solamente en la especie humana. De acuerdo a Donald Brown,¹³⁸ no ha existido ninguna cultura en la historia del mundo que no cuente con actividades artísticas, ya sea canto, poesía oral, baile, pintura, música. Por lo tanto el arte ha acompañado la evolución del hombre desde hace mucho tiempo atrás, se han encontrado flautas que datan de hace 30,000 años, como la flauta de Hohle Fels (Fig.16).

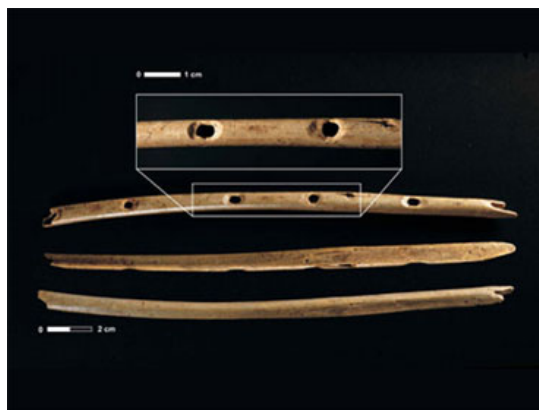


Fig. 16. La flauta de Hohle Fels, hallada en Alemania. Data de hace 30,000 años.¹³⁹

Al respecto de las características innatas que explora la ciencia estética en relación al arte, se ha estudiado la sensación de misterio en las obras de arte encontrándose que está relacionada con lo que psicólogos evolucionistas detectaron en los niños, un espíritu exploratorio innato, es un instinto por trascender las apariencias, profundizar en la estructura cognoscitiva y adentrarse con todos los sentidos en una exploración más profunda. De esto habló Jean Piaget y está relacionado con la maduración afectiva que los niños están intentando a partir del segundo año de vida con la madre. La madre es una base de inspección o exploración, alrededor de ella los niños pequeños trazan algunos ejes sobre los cuales se distancian y exploran, sin perder de vista la posición de su madre, en la medida en que ganan confianza y maduran motoramente y perceptualmente, se alejan un poco más en las exploraciones. Para estos niños el saber que su madre está inmóvil y a

¹³⁸ Donald Brown. *Human Universals* (McGraw-Hill, 1991).

¹³⁹ Fuente: <http://cbsnews1.cbsstatic.com/hub/i/2009/06/25/da6a3218-a642-11e2-a3f0-029118418759/image5113022x.jpg>.

disposición del niño o la niña le da la confianza para explorar cada vez con mayor distancia y riesgo. Los niños, al saber que la madre no los abandona y que la madre puede acudir al auxilio, les da una seguridad emocional básica en su vida moral. En cambio, si la madre es distraída y no encuentra al niño, el niño recibe temor y retarda su maduración.

En cuanto a la música y la ciencia estética, hay investigaciones que señalan que el cerebro es tan prodigioso que puede anticipar la nota que sigue en una pieza musical, y si acierta segrega dopamina, el cual es un neurotransmisor relacionado con el placer, por ello la recompensa en la experiencia estética es placentera. Además, el gusto por las obras musicales también está involucrado por el acondicionamiento, por ello se explica que lo que no nos interesaba, puede interesarnos tiempo más tarde por aprendizaje o acondicionamiento; y viceversa, lo que antes nos gustaba puede terminar pareciéndonos aberrante. El conocimiento afecta a las sensaciones por asociación o acondicionamiento, puede causar placer o disgusto. La cultura nos influye, nos enseña y nos cambia. En el proceso de internalización y exteriorización se van formando nuestras actitudes perceptivas que alimentan nuestras preferencias estéticas, nuestra educación influye a nuestros gustos. Ernst H. Gombrich sugirió que todo el arte es ilusorio y los artistas usan marcos conceptuales para generar expectativas, a lo que los científicos cognitivos llaman esquemas.

En *La República*, Platón dice que la música altera los estados mentales de distintas maneras. Por ello, solamente permitían utilizar ciertos modos musicales en la creación musical. En cuanto a la melancolía, relacionada con el modo frigio, quedó fuera de estas consideraciones, pues incluso en la época de Platón ya se relacionaba el modo frigio con la tristeza. De aquí surge una pregunta importante: ¿Puede la música ser triste, alegre o *melancólica*?

Acerca de los efectos de la música en el hombre, el musicólogo Edward Hanslick¹⁴⁰ señala que la música provoca emociones, pero no con los recursos semánticos de un lenguaje. Mientras que Peter Kivy¹⁴¹ señala que la música no puede ser, literalmente, triste,

¹⁴⁰ Edward Hanslick, *On the Musically Beautiful* (Indianapolis, Hackett, 1986).

¹⁴¹ Peter Kivy, *Nuevos Ensayos sobre la comprensión musical* (Paidós, Barcelona, 2005) p. 131.

ya que no expresa emociones. Además otros teóricos como Jerrold Levinson¹⁴² afirman que la música expresa un contorno emocional. La ciencia estética puede ayudarnos a develar un poco de luz sobre este aspecto tan controvertido. Esta investigación busca indagar sobre la melancolía, un sentimiento complejo que deriva de una textura de diversas emociones como la tristeza. La reacción emotiva no depende de la cognición semántica, además se vincula con la empatía. La empatía contribuye a una experiencia estética. Por lo que el tema de la emoción será sobre el cual se centre este capítulo.

La música no sólo está relacionada con la emoción, también la imaginación juega un papel importante, ya que se relaciona con la música de diferentes maneras, pues se puede imaginar música o recrear escenas visuales mientras escuchamos música. Entonces surge la pregunta: ¿Podemos realmente imaginar la música? Roger Scruton dice al respecto que el proceso de imaginación en la música se refiere a crear una idea sobre el sonido, de acuerdo a la capacidad de un imaginario musical, que recae en la capacidad cognitiva para organizar las percepciones. Un ejemplo importante al respecto es la obra del pintor mexicano Leonardo Nierman, quien después de escuchar una pieza musical la imagina y la pinta, así crea una imagen de gran dinamismo y colorido llamado *Pájaro de fuego* (fig.17) en referencia a la música de Stravinsky. También se puede mencionar lo que Kant señalaba sobre la imaginación: “[...] la imaginación da forma a las informaciones sensoriales”. En el caso de la música, la imaginación estructura los sonidos dados.

¹⁴² “Musical Expressiveness as Hearability-as-expression”, en: M. Kieran (ed.) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden, MA: Blackwell, pp. 192-206.



Fig.17. Leonardo Nierman. *Pájaro de fuego*.¹⁴³
Mixta sobre masonite 90 x 122 cm.

En cuanto a la Neuroestética, a través de escáneres de resonancia magnética se puede observar la zona que reacciona en el cerebro respecto al tono, ritmo y timbre de una obra musical, por ello la neurociencia permite debatir sobre la comprensión musical. Escuchar y tocar música altera todo el cerebro. La música tiene una función comunicativa que se reduce a la transmisión de emoción, no es una semántica de connotaciones y significados.

En cuanto al proceso de la experiencia estética, la Neuroestética menciona que lo primero es la sensación pura, lo cual ocurre en el sistema límbico, ya que ahí es donde se reciben los impactos emocionales, posteriormente se envían a un nivel superior (segundo nivel), el cual es la corteza frontal, donde se hace un análisis, se distingue lo conceptual y de ahí la emoción da lugar a un pensamiento. Del suministro de emociones y conceptos, la persona puede crear un juicio estético. En el segundo nivel puede haber mayor estructuración y comprensión si el individuo es más estudiado o culto. Las dos fases son cíclicas y de igual importancia, desde un enfoque psicológico hasta bioquímico.

Hay procesos psicobiológicos que son el analógico de la experiencia sensible. La empatía ante el producto artístico no se produce espontáneamente en el aire, sino se

¹⁴³ Fuente: Catálogo *Ataranzas*, Valencia 2006: www.triarte.es/catalogos/Nierman%20Ataranzas.pdf.

sostiene en emociones que están jugándose en el cerebro, y tienen una connotación universal. Están asociadas y se correlacionan en todos los seres animados que contemplan la fuente de dicha estimulación. El fenómeno estético es común a todos los seres humanos, tenemos una alta empatía porque cada uno de nosotros, experimenta lo que otro ser humano. La alta empatía permite que el artista comunique mediante su obra un conjunto de sentimientos sostenidos sobre procesos neurológicos y cerebrales, y sintonizarnos con otros congéneres que se exponen a la misma obra artística. Sensaciones y conocimientos están solidariamente involucrados en la experticia de los artistas para producir efectos estéticos.

Existe una preocupación por la Neuroestética en cuanto a cómo son procesados y almacenados los estímulos artísticos por la mente, ya sean visuales o auditivos, se sabe que la corteza órbita frontal es responsiva a estímulos artísticos, se activa por ejemplo con música clásica placentera como la de Sergéi Rachmaninov. En este sentido, la melancolía también puede ser placentera y para ilustrar lo anterior se invoca al compositor Rachmaninov con una obra titulada *Elegie*, palabra que además hace referencia a un poema para expresar el dolor por una persona que ha fallecido.

εMus.20 Rachmaninov - *Elegie op3 No1*.

El neurocientífico Semir Zeki señala que “[...] el cerebro procesa distintos componentes de la escena visual (orientación del objeto, movimiento, color) por separado y después lo hace en unidad”.¹⁴⁴ En cuanto a la música, se sabe que también son reintegrados los elementos de ritmo, tono y timbre después de ser percibidos. Parte de la reacción emotiva tiene que ver con la actividad neuronal y las llamadas neuronas espejo, las cuales serán tratadas al final del capítulo. La Neurociencia enfatiza la plasticidad del cerebro y los procesos que conlleva la percepción y su cognición, por ello se estudian las respuestas neurológicas. Se ha encontrado que los juicios estéticos sobre el ambiente, como todos los juicios estéticos, están asociados con los sentimientos y éstos surgen del procesamiento de información hecho por la adaptación estética, específica del hábitat.

¹⁴⁴ Semir Zeki, *Visión Interior; una investigación sobre el arte y el cerebro* (La Balsa de la Medusa, Madrid, 2005).

Retomando el tema de la belleza y cómo se vincula evolutivamente, la ciencia estética nos dice que la experiencia de la belleza es la recompensa psicológica por haber procesado claves ancestrales de promesa de funciones evolucionarias y promueve mayor adquisición de información sobre el hábitat, una pareja potencial o la idea de que puede haber una referencia cruzada con conocimientos almacenados y reglas de decisión para evaluar los cursos apropiados de acción. De tal forma que los sentimientos aversivos son los castigadores psicológicos por haber encontrado claves ancestrales de circunstancias de riesgo, como el estar ante un animal venenoso, por ejemplo.

Al respecto de la esencia de la belleza, muchos estetas creen que es indefinible o lo vinculan como una introspección personal. Pero en el caso de la elección de los paisajes o elecciones sobre rostros bellos, no hay una verdadera introspección. Por ello, Thornhill habla de que es subliminal y que el arte percibe inconscientemente claves para la utilidad en la historia evolutiva humana. Una cosa bella tiene un valor histórico y reproductivo. Pero solamente el método científico posibilita develar las señales o claves de utilidad. Señala Thornhill: “[...] la belleza está en la adaptación del perceptor”.¹⁴⁵

Ellen Dissanayake menciona que el arte tiene la característica de que siempre será protagónico, estará en el centro de nuestra atención, pues ha sido hecho para ello. La obra está creada con la intención de atrapar la atención.

Tradicionalmente, la Estética ha tenido dos posturas respecto a dónde se encuentra la belleza:

- 1) La belleza está en las formas del objeto.
- 2) La belleza está en la percepción del espectador.

Mientras que la postura de la estética evolucionista no niega ambas posturas, las conjuga de la siguiente manera:

- 3) Que la belleza está en el vínculo entre la forma del objeto y la percepción del que contempla.

¹⁴⁵ Randy Thornhill, “Darwinian aesthetics informs traditional aesthetics”, 2003. En: Eckart Voland & Karl Grammer (ed.) *Evolutionary Aesthetics*, pp. 9-38. Berlin, Springer.

Se ha mencionado que la belleza parte de la evolución del hombre, como un conjunto de características que le han permitido sobrevivir, ya sea en rasgos del hábitat o de la especie, del sexo masculino o femenino, que son promesa de funcionalidad. La simetría es un marcador biológico y tanto los animales como los seres humanos prefieren por ejemplo en la selección de pareja, un ser simétrico; es decir, hemos desarrollado un gusto estético por la simetría.

Pero el arte no solamente debe ser bello, sino que nos debe atraer. Por ello, Daniel Berlyne sostiene que “[...] preferimos la novedad, la sorpresa, la incongruencia en las obras de arte, pero demasiado estímulo nos lleva a una respuesta negativa”.¹⁴⁶ Las obras placenteras son aquellas que crean una activación, psicológicamente no llegan a ser perturbadoras (novedad, incertidumbre, propiedades cotejables, cuanto mayor sean estas propiedades, mayor nuestra activación, lo que implica una experiencia estética mucho más rica).

La experiencia estética es otro aspecto complicado y que retoma la ciencia estética a través de distintos modelos y teorías, mediante acercamientos empíricos y psicológicos busca entender por qué en la experiencia estética se desencadenan emociones. Paul J. Silva¹⁴⁷ menciona al respecto de la experiencia estética que ésta es compleja y que en diversos campos su definición es acotada, ya que algunos se centran solamente en la belleza. Por otro lado, menciona que hay dos polos: uno que señala que solamente las personas cultas pueden tener esta experiencia ante el arte, este punto de vista es raro en la psicología y es más común en el arte y la filosofía. El otro polo, en contraste, dice que la experiencia estética es de lo más común, una experiencia emocional. Este punto de vista se asocia a las teorías psicológicas y sobre todo a las que tienen una base biológica. La propuesta de este modelo considera la experiencia estética de manera muy amplia donde casi cualquier sentimiento es estético.

Un modelo que se utiliza para entender la experiencia estética es el del procesamiento de la *fluidez*, este modelo, es la base del placer estético. Esta teoría, a grosso modo, argumenta que el procesamiento del pensamiento es marcadamente hedonista.

¹⁴⁶ Arthur P. Shimamura. *Aesthetic Science* (Oxford New York 2012) p. 16.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 250.

Cuando un estímulo es fácil de procesar, de acuerdo a “[...] su familiaridad, su forma, el contraste perceptual y la claridad u otra razón [...] se genera un afecto positivo”.¹⁴⁸ Dicho estímulo es aceptado, familiarizado y placentero. Este modelo ofrece un argumento en el sentido de que cuando se tiene la sensación de que algo es verdadero, o bien sobre un prototipo al cual se tiene mayor exposición, se tiende a preferir dicho estímulo y se interpreta como placentero. Pero señala Silva que también es necesario incorporar a los modelos de la experiencia estética la subjetividad, debido a que “[...] mucho de la estética empírica asume que los objetos artísticos tienen características inherentes que evocan respuestas”.¹⁴⁹ Esto es debido al acercamiento objetivista de que los objetos existen en el mundo como los percibimos y experimentamos sus propiedades, sin embargo, en la psicología existe la falacia nativista, la cual dice que no siempre los objetos en el mundo causan directamente nuestros sentimientos. Alguna de las razones de dicha falacia es que “[...] el significado estético de un objeto cambia con el tiempo”.¹⁵⁰

Por ejemplo, el Impresionismo, que al principio estaba marginado y después estuvo de moda. La segunda razón es que las personas difieren en su “[...] respuesta emocional sobre los mismos eventos y objetos. Las diferencias emocionales presentan un gran desafío a las teorías que presumen que los objetos causan sentimientos directamente”.¹⁵¹ Por ejemplo, las pinturas de Kinkade causan enojo a gran parte del público informado culturalmente sobre el arte. Lo mismo ocurre con la obra de Anderson Serrano, *Piss Christ*, “[...] donde las diferencias personales en: valores, creencia, conocimiento, habilidades, intereses y experiencia, influyen en cómo las personas entienden y aprecian el arte”.¹⁵²

Las emociones humanas son complicadas. El método de Berlyne se concentra en el placer y el interés, otras teorías se concentran sólo en el placer o en su gran causa (teoría del procesamiento de fluidez), y la experiencia estética no se puede reducir a simplemente un leve placer. Los artistas buscan provocar emociones como ira o *melancolía* y muchas veces las emociones estéticas son negativas, por lo que el estudio de la experiencia estética debe ampliarse a todas las emociones como el disgusto, la tristeza, la confusión, etcétera.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 258.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 260.

¹⁵⁰ *Ídem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 261.

¹⁵² *Ibidem*, p. 262.

Ya que la gente responde al arte con dichas emociones, una objeción común de los psicólogos es que dichos estados no son estéticos sino emocionales, y el término *emoción estética* está reservado para la belleza.

La emoción estética la podemos definir a partir de la belleza, sin embargo dicha definición es muy acotada, ya que el rango de emociones en respuesta al arte es amplio. La psicología de la estética separa a los creadores de la audiencia, excluyendo el gran rango de emociones que los artistas evocan al público. Las personas difieren en su experiencia estética y dicha experiencia involucra emociones más allá del placer o la belleza. Por lo que teorías como la apreciación de la emoción pueden manejar estas problemáticas.

Las teorías de la apreciación emocional mencionan que las “[...] emociones surgen cuando la gente aprecia un evento que incide en una de sus metas”.¹⁵³ Lo primero es el aprecio subjetivo del mundo, la mente aprecia lo que sucede de acuerdo a las preocupaciones o metas, por lo que, si algo relevante ocurre, el aprecio subjetivo, no la característica objetiva, crea una emoción, como resultado las características objetivas generan emociones indirectamente. Las emociones están ligadas a lo subjetivo, lo personal que signifique un evento. En segundo lugar, debido a que lo subjetivo varía de persona en persona, el resultado es que, de acuerdo a los valores y conocimientos, “[...] se trasladarán en las diferencias de las emociones entre personas y sobre todo como una persona cambie en el tiempo, su respuesta emocional cambiará también”.¹⁵⁴ Tercero, un acercamiento de apreciación, explica las emociones estéticas sin reducir el arte a un simple estímulo, pensando en la intencionalidad y mensaje del artista.

La teoría de la apreciación o evaluación se orienta a definir la emoción que surge de la apreciación. “Las apreciaciones que causan y definen una emoción son conocidas como estructuras de apreciación.”¹⁵⁵ La emoción de felicidad involucra apreciar un evento relevante a una meta y que sea congruente, en cambio la emoción del miedo involucra apreciar un evento relevante con la meta, pero incongruente con ella, difícil de manejar, etcétera.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 264.

¹⁵⁴ *Ídem.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 265.

La teoría de la apreciación estructura las emociones en: emociones del conocimiento, positivas, hostiles, y autoconscientes.

Emociones del conocimiento

Son emociones que “[...] surgen en respuesta a lo que sucede en el mundo interior del pensamiento”.¹⁵⁶ Entender y conocer generan emociones como la sorpresa, el interés y la confusión. La sorpresa se da a través de la novedad, y la emoción del interés sucede cuando la persona aprecia su habilidad para entender lo desconocido, la demanda es epistémica. “Apreciar algo nuevo y comprensible crea interés.”¹⁵⁷ Cuando la novedad no se entiende, causa confusión. Cuando la persona es experta en el tema, la complejidad le puede causar mayor interés que a una persona novata en el tema.

Emociones positivas

Shimamura menciona: “La gente usualmente buscan contextos estéticos –películas, libros, música y objetos– porque desean experimentar sentimientos positivos.”¹⁵⁸ Modelos como el de la fluidez y el prototipo, hacen del goce una actividad pasiva y con el modelo de apreciación el goce es activo y transitorio, ya sea de metas idiosincráticas o valores a preocupaciones. Ejemplo: un estudio de mercado donde un producto es marcado como favorito porque satisface las necesidades y por lo cual la gente se siente feliz y satisfecha. En el caso del arte pueden ser metas puramente estéticas, modelos mentales de lo que una persona considera como buen arte o mal arte, a partir de este punto se puede explicar por qué a muchas personas no les gusta el arte abstracto, porque en su modelo mental el arte debe representar la realidad. De la misma manera, la gente tiende a pensar que el arte debe expresar emoción y por lo tanto el arte que evoca una experiencia emocional es mejor que el que no lo hace.

Emociones hostiles

Las emociones hostiles como la ira y el disgusto, tienen en común en cuanto a la apreciación, que conducen a la incongruencia, algo rompe la meta o el estándar.

¹⁵⁶ Ídem.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 266.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 268.

Por ejemplo, con fotografías que rompen los valores o estándares de una persona, ésta sentirá ira o disgusto hacia dichas obras.

Emociones auto-conscientes

El orgullo, la vergüenza, la culpa y la pena son emociones complicadas que se conjugan con los juicios de moral y el concepto del yo de cada persona, y en la apreciación estética “[...] se involucran en apreciar un evento o meta como incongruente y como inconsistente con la identidad propia o el estándar de conducta moral del grupo”.¹⁵⁹ Las emociones auto-conscientes son las que más se involucran con la cultura y el contexto social.

Retomando el aspecto central de la estética evolucionista, se señala que el origen del arte tiene sus raíces en la evolución del hombre como especie y que ciertas preferencias estéticas están relacionadas con rasgos que permitieron su supervivencia como la elección de hábitat y de rasgos sanos como la simetría en cuanto a la reproducción de la especie. Estos comportamientos han sido codificados en los genes y provocan que nuestro cerebro al enfrentarse a una experiencia estética evoque estas preferencias codificadas en los genes, a partir de esto llegamos a una tesis importante y es que el arte no sólo ha servido para embelesar los sentidos, sino que ha tenido un rol importante en la evolución de la especie humana y por consiguiente una evolución en nuestro modo de pensar y en nuestro cerebro.

Al respecto, Robin Dunbar menciona que: “El cerebro de los humanos ha evolucionado por una causa principal, debido a sus circunstancias sociales y complejas que le exigieron habilidades para manejar vínculos significativos con los cuales se compone la vida de un homo-sapiens”.¹⁶⁰ Por lo tanto, el arte surge de aspectos que permitieron sobrevivir a la especie humana y que a través de comportamientos crearon vínculos significativos que permitieron evolucionar al cerebro. Estos aspectos son el origen del arte en el ser humano, son una función que ha permitido la evolución del hombre, el arte, como menciona Ellen Dissanayake, es una adaptación. En palabras de la autora: “[...] el arte evolucionó porque cumplía funciones adaptativas directas”.¹⁶¹

¹⁵⁹ Ibídem, p. 269.

¹⁶⁰ Robin Dunbar, *La leyenda de la humanidad*, p. 36.

¹⁶¹ Ellen Dissanayake, “The Arts after Darwin In Zijlmans”, en: K. & van Damme, W. (2008). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz p. 2.

El arte es una adaptación¹⁶² debido a que aparece en todas las culturas y hay trazos en nuestro pasado ancestral, como el uso del pigmento rojo. También es detectable en el comportamiento de los niños y los bebés los rudimentos, por ejemplo, cuando se mueven espontáneamente con la música, cantan y encuentran placer en el ritmo y la rima. Además, el arte como adaptación es una fuente de placer de la misma manera que otros comportamientos adaptativos como el apareamiento o la crianza de los hijos. Estas adaptaciones ocurren bajo condiciones importantes como las ceremonias, la cohesión familiar y la crianza de los hijos. Finalmente, estas adaptaciones son costosas, requieren tiempo y esfuerzo, se gastan recursos materiales en el arte tanto como en actividades biológicas importantes como el sexo, la alimentación y la cohesión social. Por ello, Dissanayake menciona: “Cuando una actividad consume más recursos de los que uno esperaría de una actividad no primordial entonces dicho comportamiento es candidato para ser considerado adaptativo”.¹⁶³

El medio ambiente y la experiencia afectan la expresión genética. Como ya se había mencionado, se necesitan 50,000 años para que los comportamientos se codifiquen en el código genético. Estos comportamientos son afectados por la cultura, ya que ésta es parte de la biología, los bebés llegan al mundo listos para interactuar socialmente, aprender a hablar, imitar y desear complacer, aceptar creencias, etcétera. Sus comportamientos son evolucionados, son una predisposición adaptativa. La idea adaptativa se refiere a que los comportamientos son predisposiciones que evolucionaron, que pueden ser expresados en una variedad de manifestaciones culturales e individuales.

El pensamiento adaptativo requiere la explicación funcional, así como hay funciones anatómicas como las manos para apoyarnos o los ojos para ver, del mismo modo, comportamientos como sonreír, reír o jugar, cortejar, la agresividad, todas estas tienen una función adaptativa con diferentes funciones. La explicación adaptativa del comportamiento tiene dos niveles funcionales: el primero, que da la respuesta inmediata emocional, cuando algo se siente bien; y el segundo, que es la de la propagación de la especie y supervivencia del individuo. El deseo próximo y de satisfacción motivan la recompensa adaptativa en comportamientos como compartir alimento, cortejar, participar en el arte. Estos deseos,

¹⁶² Ídem.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 4.

productos de la actividad cerebral, han evolucionado para motivar el comportamiento adaptativo. La gente hace arte por razones próximas, como expresar su ser interior, una manera de vivir, de complacer. Un punto de vista adaptativo en el arte busca una función próxima, que pueda llevar a la última función (reproducción, supervivencia). No toda instancia de arte contribuye a dichos fines, pero en donde la adaptación evolucionó tienden a sobrevivir y reproducirse mejor que en los que no.

Existen cuatro hipótesis respecto a la función adaptativa del arte, Ellen Dissanayake las resume de la siguiente manera:

- A. *Cognición improvisada*: Las artes contribuyen a resolver el problema de hacer mejores elecciones adaptativas. Esto es, se señala las preferencias por características que influyen nuestras elecciones de mejores hábitats, vida fértil y compañeros sexuales. Aunque algunos estudios no tratan directamente con obras de arte o actividades artísticas, algunos de los estudios responden al arte porque son derivados de preferencias adaptativas como la simetría de los cuerpos y las caras. Para Semir Zeki, la función del arte es representar la constante, duradera y esencial característica de las cosas, lo que nos permitirá adquirir un conocimiento más profundo de ellas; en su libro *Visión interior*, “[...] define la función del arte como una extensión del cerebro”.¹⁶⁴ Otro acercamiento es que la ficción, una forma de transmitir información y que es una adaptación a los sistemas cognitivos que están involucrados con la previsión, la planificación y la empatía, proporciona información importante para la vida cuando situaciones similares puedan surgir.
- B. *Propaganda*: Las artes son utilizadas para manipular, decepcionar, adoctrinar y controlar a otras personas. Debido a que el arte atrae la atención, la emoción puede ser utilizada para transmitir mensajes, ya sea con historias políticas, con manipulación. Se estudian los rituales en los cuales el arte visual y las danzas eran utilizadas para atraer al hombre para fines de reproducción, mientras que el hombre regalaba comida, un recurso preciado.
- C. *Despliegue sexual*: el arte promueve la oportunidad de encontrar pareja a través del despliegue de cualidades deseables (belleza física, inteligencia, creatividad, prestigio)

¹⁶⁴ Semir Zeki. *Visión Interior*.

lo cual denota salud. Como ejemplo son las hipótesis derivadas de las especulaciones de Darwin sobre la selección sexual, como el extravagante plumaje y las elaboradas canciones de algunas aves machos, lo cual provee una analogía obvia con las artes humanas, las cuales también denotan un despliegue de fuerza, vitalidad, inteligencia y creatividad, y no pueden ser falsificadas por quienes no posean dichas destrezas. El arte es una arena de competición para mostrar salud y tener oportunidad reproductiva.

D. *Refuerzo social*: el arte refuerza la cooperación y contribuye a la cohesión social. Esto se basa por ejemplo en funciones sociales como el ritual, la religión, donde el comportamiento se refuerza con el ritmo y el movimiento. Hay estudios (España, Colombia, Ecuador) que muestran cómo el arte visual transmite las tradiciones de un grupo, especialmente de madres a hijos, y fomenta la cooperación de aquellos que están identificados con un ancestro en común. El arte es indispensable para organizar la experiencia que hace posible la vida cultural colectiva.¹⁶⁵

Estas 4 hipótesis sobre el arte, funcionan también como hipótesis para sostener que la música es resultado de una adaptación evolutiva. Sin embargo por la orientación a la melancolía se dará más énfasis al refuerzo social y al origen de la música a partir de un protolenguaje, como señalaremos más adelante. Sin embargo es importante mencionar en este punto que la música teniendo antecedentes en los sonidos y los cantos de las aves juegan una función sexual, como lo señaló Darwin en el Origen del Hombre. Al respecto nos dice Ramón Patiño¹⁶⁶ que una hipótesis para sostener la música como una adaptación evolutiva sería la integración de las tres hipótesis: la del despliegue sexual, el refuerzo social y la cognición y comunicación emocional del protolenguaje, el cual brinda ventajas adaptativas al hombre, además arguye que a partir de cada hipótesis es plausible que se haya generado un género musical, por ejemplo a partir del despliegue sexual se vincularían todas estas canciones románticas que se realizan buscando agradar o enamorar a la pareja.

Dissanayake menciona que las cuatro hipótesis son plausibles, pero que algunas tienen argumentos muy lineales para entender el arte como un fenómeno adaptativo. Por ejemplo, en algunas explicaciones cognitivas la belleza es equivalente a la preferencia

¹⁶⁵ Dissanayake, *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁶⁶ Comunicación Personal Dr. Ramón Patiño Espino, Seminario Estética Evolucionista. Septiembre 2015

cognitiva o sensorial.¹⁶⁷ El estudio del arte tiene una complejidad en conceptualizar su materia, debido a esto las nociones occidentales tradicionales de la estética dicen que el arte es raro y de élite, que tiene un alto costo y se fundamenta en la belleza, la creatividad, la imaginación y la expresión del ser, la cual está compuesta por objetos autónomos, como las pinturas y esculturas, o actividades como la música y la danza. Pero no todas las sociedades humanas tienen un concepto de arte en el sentido occidental, pero sí tienen expresiones que incluyen las pinturas, las canciones, las danzas y la literatura.

Muchos evolucionistas contemporáneos no tienen esta visión amplia del arte. Pero incluso quienes tienen un conocimiento sofisticado del arte, se adhieren al axioma de que no hay un común denominador que caracterice al arte. Para muchos escolares el arte es sólo un concepto construido socialmente. Pero para los evolucionistas que desean considerar el arte como un componente humano, resultado de la evolución, debe existir un componente universal, el cual debe tener un origen evolutivo y una función adaptativa.¹⁶⁸

Este componente universal es lo que llaman el denominador común del arte, el cual es llamado por el filósofo del arte Dutton¹⁶⁹ bajo el nombre de *semblanza familiar*, esta noción del arte tiene ocho características que forman parte de la práctica artística en las diferentes culturas a lo largo del tiempo:

1. Dan placer por sí mismas.
2. Exhiben una habilidad especializada.
3. Forman un estilo de acuerdo a reglas formales.
4. Nos llevan a un juicio o apreciación.
5. Representan o imitan una experiencia del mundo, ya sea real o imaginario.
6. Son el producto de una intención consciente del artista.
7. Son productos sacados de lo ordinario en la vida.
8. Sirven como una experiencia imaginativa para la audiencia y el artista.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁶⁹ Denis Dutton. *El instinto del arte: Belleza, Placer y Evolución Humana*. Paidós, Barcelona 2014, p. 73.

¹⁷⁰ Dissanayake, *Op. Cit.*, p. 13.

El problema de lo anterior es que también se pueden aplicar a ejemplos no artísticos. Es decir, son aspectos que caracterizan al arte con las hipótesis evolutivas mencionadas. Sólo el placer intrínseco, así como su cualidad de ser objetos extraordinarios, se restringen más al arte. Las teorías del arte consideran al arte como un artefacto, un atributo esencial que vuelve un objeto una obra de arte. Lo anterior es problemático para definir el arte desde la perspectiva de una adaptación en sociedades pequeñas e incentivan la pregunta sobre qué es el arte.¹⁷¹

Dissanayake propone que el común denominador para el comportamiento del arte es lo que llama: *hacerlo especial*. Algo se vuelve especial y se exagera, el término que usa es *artificación*. En este sentido, hacer algo especial es para Dissanayake “[...] una actividad ancestral, comportamiento que caracteriza a todas las instancias del arte”.¹⁷² El término de *artificación* se puede sustituir por la palabra *arte* y no niega las funciones de las hipótesis A, B, C y además refuerza la hipótesis D.

De acuerdo a lo anterior, se puede definir qué es el arte y para qué sirve (asunto que muchos teóricos del arte evaden) de la siguiente manera y desde el punto de vista de la ciencia estética y la estética evolucionista: de acuerdo a Ellen Dissanayake, la teoría contemporánea del arte ha ignorado la psicología evolucionista y “[a]l menos cinco observaciones sugieren que el arte ha sido adaptativo durante la evolución humana y son una parte inherente de la naturaleza humana”.¹⁷³ Estas observaciones son que el arte está presente en cada cultura y que en las sociedades tradicionales se dedica una gran cantidad de energía y recursos a las artes, a su vez las artes invitan a la participación y brindan disfrute y placer, también que los niños están predispuestos para disfrutar y hacer arte; finalmente, las artes están preocupadas por cuestiones biológicas.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 15.

¹⁷³ Traducción propia. Ellen Dissanayake, “What Art Is and What Art Does: An Overview of Contemporary Evolutionary Hypotheses”, en: Colin Martindale, Paul Locher & Vladimir Petrov. *Evolutionary and neurocognitive approaches to aesthetics, creativity and the arts* (New York: Baywood publishing Company, Inc., 2007), p. 1.

La música es una adaptación¹⁷⁴ y se puede explicar que el ser humano es propenso a la música desde el punto de vista de la artificación. Una de las razones para la artificación tiene que ver con el deseo de influenciar las circunstancias de incertidumbre como la subsistencia, el estar a salvo o la travesía por diferentes etapas de la vida, del nacimiento a la muerte; es por ello que las artificaciones ancestrales, como de la voz y el movimiento que se relacionan con otras personas a través del ritmo y la coordinación, sirvieron para:

[A]liviarse tensiones y ansiedad e infundir una sensación de apoyo para aliviar la incertidumbre al hacer que los individuos se sientan parte de un grupo e incluso se conecten con un poder más alto. Las hormonas son liberadas durante el estrés prolongado y debilitan un amplio rango de funciones somáticas, incluyendo el sistema inmunológico, la buena actividad mental, el crecimiento y reparación del tejido, así como el comportamiento y psicología reproductivas.¹⁷⁵

Un ejemplo de esto lo da Ellen Dissanayake citando a Malinowsky y Mead, en donde describe a un grupo de individuos de Nueva Guinea, que durante una tormenta cantaban juntos en una sola voz. Los comportamientos de cantos repetitivos con efecto calmante le ocurren a todo mundo y aparecen en la infancia y el moverse, además vocalizar rítmicamente con otros tiene un efecto mayor. Por ello, no es raro imaginar que, si la tormenta se calmaba, los cantos se elaboraron aún más, como mecanismo de prevención o amortiguamiento de las tormentas.

El lamento por la pérdida de los seres queridos puede ser otro modelo para el origen del arte, y especialmente de la música, además lo podemos relacionar con la estructura de la *Blue Note* para la estética de la música melancólica, donde el comportamiento natural del llanto y los gemidos en el dolor se formalizaron y se elaboraron canciones y poesías que se compartieron para aliviar la sensación de desesperación y ansiedad.

La autora nos menciona que su teoría de artificación provee un origen plausible para el comportamiento y motivación de artificar, a partir del cual el arte individual pudo emerger y asumir otras funciones y características. La hipótesis de Dissanayake enfatiza el movimiento, el ritmo, la repetición, la formalización y el efecto psicológico de la

¹⁷⁴ Existen otros autores como Steven Pinker, que señalan que la música no es una adaptación, sino una exaptación, lo cual no niega que sea innata. Sin embargo, en esta investigación nos adherimos a la teoría que menciona que es una adaptación, la cual es apoyada por autores como Ellen Dissanayake, Steven Mithen y Daniel Levitin, entre otros.

¹⁷⁵ Traducción propia. Dissanayake, *Op. Cit.*, p. 10.

organización temporal, de esto último se sugiere que, por ejemplo, las artes visuales, los ornamentos del cuerpo y las herramientas, pudieron evolucionar separadamente y se agregaron artificaciones temporales para proveer un énfasis adicional.

De lo anterior, se puede inferir que el lamento por la pérdida de los seres queridos y la manera en que las voces y canciones se unen para aliviar esta tensión, ha dado a la música *melancólica* ese ritmo lento y, en las melodías, una imitación de la voz lenta y con tonos graves, y que forman una melodía descendiente. A partir de la artificación se crearon melodías, diferentes y adornadas que ayudaron a sobrellevar la emoción de la tristeza y el lamento. Estas estructuras musicales que imitan el modelo evolutivo de la forma de lidiar con la pérdida, aparecen plasmadas en la *Blue Note*. Sin embargo, aún se está investigando cómo las estructuras son integradas a la experiencia estética en el cerebro y cómo a partir de estas surgen las emociones.

Al respecto, nos dice Gregory J. Feist, que “[...] aunque está claro que no hay un centro del arte o de la música en el cerebro y que muchas estructuras son integradas en la experiencia artística musical, evidencia neurocientífica reciente ha comenzado a descubrir la arquitectura neurológica del comportamiento musical o artístico”.¹⁷⁶ De acuerdo a lo anterior, la investigación infiere que el origen adaptativo del arte, de la música, ha dejado una huella profunda en el ser humano, que se remonta a cómo lidió con ciertas tensiones para su supervivencia, las estructuras que proceden de la imitación en un principio de emociones humanas como el lamento y expresadas en la música resultó ser un comportamiento que ayudó a aliviar dichas tensiones y que se repitió durante miles de años, debido a ello se codificó en los genes. Son rasgos muy simples, como la voz pausada y lenta, lo cual se representa con ritmos lentos y con melodías ascendentes, estas pequeñas estructuras posteriormente fueron enriquecidas debido a la artificación, todo lo anterior está integrado en el artefacto de la *Blue Note* y por el efecto de empatía, así como un instinto en reconocer en la música nuestra propia melancolía, la música nos evoca emociones y sentimientos.

¹⁷⁶ Traducción propia. Gregory J. Feist, “An Evolutionary Model of Artistic and Musical Creativity”, en: Colin Martindale, Paul Locher & Vladimir Petrov, *Evolutionary and neurocognitive approaches to aesthetics, creativity and the arts* (New York: Baywood publishing Company, Inc., 2007), p. 21.

Por ello, aunque aún no se ha encontrado que exista un centro de la música, lo que sí se ha encontrado es que la música en un primer nivel es percibida, en un segundo nivel es interpretada por el centro de las emociones y en un tercer nivel es procesada por el pensamiento, lo anterior en su conjunto constituye lo que llamamos experiencia estética y, al respecto, Ramachandran y Hirstein, han expuesto su teoría de la experiencia estética en la que proponen ocho principios neurológicos de la producción y respuesta estética. Ellos arguyen que mucho del procesamiento visual o auditivo en el arte ocurre después del procesamiento emocional del sistema límbico. Proponen un modelo progresivo en el cual las regiones límbicas y corticales procesan la información entrante progresivamente en etapas donde soluciones parciales o conjeturas a problemas perceptuales reciben retroalimentación de cada nivel de manera jerárquica hacia cualquier módulo anterior. “En este sentido ellos están de hecho arguyendo una cerrada interacción entre el sistema de respuesta afectiva (caliente) y la respuesta cortical (frío), es decir, en términos comunes, entre cognición y emoción.”¹⁷⁷

Semir Zeki argumenta que la función del cerebro y el arte atentan a las mismas funciones básicas, representar objetos de acuerdo a como son y a formar conceptos. El arte es el proceso de destilar sólo lo esencial y permanente de las características de los objetos o las experiencias, expresar y representarlas en un medio externo y comunicable. La evidencia neurocientífica para la música muestra que las estructuras del cerebro y su desarrollo influye y es influenciada de acuerdo al entrenamiento y al interés musical. Se ha encontrado que las estructuras cerebrales de los músicos son diferentes comparadas con los no músicos, por ejemplo, la corteza motriz, el cerebelo, los glóbulos temporales y el cuerpo calloso. En general, estas estructuras son más grandes en los músicos. Se ha confirmado la importancia de la corteza auditiva (lóbulo temporal) en la experiencia musical (timbre y melodía). Sorprendentemente, se ha encontrado que hay un efecto asimétrico, ya que la corteza auditiva derecha (*planum temporal*) tiene una mayor actividad que la izquierda mientras se escucha música, al menos para la gente común.

Otro descubrimiento general en la neurociencia de la música es que la melodía, el timbre y la armonía producen una mayor actividad en el hemisferio derecho que en el izquierdo, especialmente el córtex derecho prefrontal y la región paralímbica derecha, estos descubrimientos son consistentes

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 22.

con el hecho de que el hemisferio derecho tiene un rol en el proceso emocional. Más aún, el tiempo, la secuencia y el ritmo, elementos importantes de la música, requieren habilidades complejas y activan mayormente el cerebelo, la corteza motriz, la corteza premotora y la corteza parietal.¹⁷⁸

Respecto al desarrollo musical en los niños, la experta Sandra Trehub concluye en sus investigaciones que los bebés de seis meses son increíblemente sensibles a los cambios de tono, timbre y escala. Estos infantes se orientarán hacia una nota anómala sin importar que la secuencia sea culturalmente familiar o no familiar, y además pueden escuchar la diferencia entre dos notas adyacentes, el cambio en el ritmo y percibir y recordar el contorno melódico. También se encontró en las investigaciones de Zentner y Kagan (1998) que los bebés de cuatro a siete meses prefieren los intervalos consonantes a los disonantes y comienzan a cantar y crear su propia música de manera espontánea alrededor de los 18 meses; sin embargo, a la edad de cinco años esta espontaneidad del canto recae a menos que le sea recompensada dicha actividad. Con esto se muestra cómo la música evoca emociones y sentimientos y que hay aspectos de la música que son innatas y posteriormente se modifican o acentúan de acuerdo a la cultura. El legado evolutivo y adaptativo de la música ha modificado nuestros cerebros, por ello Gregoy J. Feist nos dice: “El cerebro musical no está en blanco sino predispuesto a ciertas preferencias estructurales en el tono, el ritmo, el contorno y el timbre”.¹⁷⁹

2.2 Música y emoción en la filosofía de la música

¿Qué pasa en el cerebro cuando escuchamos la música? ¿A qué se debe la reacción emocional ante una obra musical y como es que su estructura nos lleva a un sentimiento específico? ¿Da placer la música? Estas preguntas han sido tratadas por diferentes teóricos y filósofos de la música. A continuación se presentaran algunas posturas al respecto.

La música provoca emociones, debido a “una cualidad expresiva de la música, por el sencillo hecho de ser percibida, genera la correspondiente emoción en los oyentes. La música por ser percibida.”¹⁸⁰ El ritmo es una de estas cualidades expresivas que invitan a las personas a moverse y a bailar.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 25.

¹⁸⁰ Peter Kivy. Nuevos ensayos sobre la comprensión musical p. 117.

Sin embargo existe mucha polémica acerca de si la música provoca emociones comunes y que además están vinculadas con el carácter emocional de cada pieza, es decir si la música triste entristece y la música alegre alegra. Pues hay teóricos que niegan este vínculo y afirman que hay emociones solamente por el hecho de que se percibe la música. En este sentido Peter Kivy apoya las teorías que conducen a conclusiones sobre el hecho de que las cualidades de la música no estimulan las emociones. Mientras que otros autores como Colin Radford mencionan que la música melancólica hace sentirse a uno melancólico y la música alegre provoca alegría. Redford al respecto menciona que Mozart tiende a terminar sus composiciones con una sonrisa, con finales alegres y luminosos.

Kivy puntualiza que el análisis musical tradicional ha rechazado la función sintáctica de las cualidades expresivas en la estructura musical¹⁸¹, sin embargo él ha propuesto funciones sintácticas específicas de las cualidades expresivas en determinados tipos de sonata, y con dichas funciones da respuesta a los finales alegres y luminosos de Mozart. Kivy no está de acuerdo con las afirmaciones de Redford, sin embargo señala que es posible que Redford tenga razón y que para quienes estén de acuerdo con él, les queda la tarea de analizar las formas en que la expresividad de las formas

Schopenhauer fue el primer pensador que distinguió que la expresividad musical se encuentra en la música. Por lo tanto esta tiene la capacidad de conmover al oyente.

La obra de Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* de 1854, negaba a la música la mínima capacidad de representar las emociones comunes y corrientes, en este sentido, al igual que Kivy sostienen que la música no provoca emociones, “por lo menos como parte de su efecto estético legítimo”.¹⁸² Sin embargo Hanslick señalaba que la música no poseía esas emociones como cualidades perceptibles, lo cual Kivy señala como falso. La teoría de Hanslick estaba centrada en que la música solo podía encarnar emociones mediante su representación.

Susanne Langer en su obra *Philosophy in a New key* de 1941 “ubicaba a la expresividad de la música en la música como aspecto perceptible de la misma, y no como

¹⁸¹ *Ibidem* p.118

¹⁸² *Ibidem* p.127

una representación de la música.”¹⁸³ La música es un estímulo para provocar emociones, ya que la música encarna las emociones como si se tratase de un símbolo, es la expresión lógica de las emociones. Mientras que otra opinión al respecto de las emociones en la música aparece después con Leonard Meyer, con su obra *Las emociones y el significado de la música* de 1956. En esta obra se distingue entre la estimulación y la representación de las emociones en la música. Al respecto Kivy cita a Meyer: “debe mantenerse una clara distinción entre las emociones sentidas por el oyente o crítico – la respuesta emocional en sí – y los estados emocionales denotados por diversos aspectos del estímulo musical [...]. Y podría ser perfectamente posible que, cuando un oyente afirma haber sentido tal o cual emoción, este describiendo las emociones que supone que ese pasaje expresa, y no las emociones que ha sentido.”¹⁸⁴ En este sentido Meyer separa la emoción expresada – es decir representada – por la música y la emoción sentida.

Kivy en sus investigaciones de 1970 toma una postura en la cual señala que “las cualidades expresivas de la música, las emociones comunes y corrientes, eran propiedades audibles de la música, su expresividad, y no disposiciones capaces de generar emociones en el oyente.”¹⁸⁵ En este sentido Kivy sostiene que la expresividad de la música se encuentra en la música, y niega que la música triste entristezca.

Kivy argumenta que la música expresa emociones debido a que posee emociones en cualidades audibles, sin embargo hay desacuerdo la forma o proceso a través del cual la música puede representar emociones y la función de las cualidades expresivas en la estructura musical a la que pertenecen y finalmente que las emociones como cualidades están en la música y no en el oyente, entonces, ¿por qué conmueve la música? Para Kivy la función que desempeña las cualidades expresivas de la música, desde un punto de vista estético, es lo verdaderamente interesante de las opiniones al respecto de la expresividad de la música. Para Kivy, la música conmueve porque tiene muchos modos en que este arte puede ser bello, en que puede ser satisfactorio en todos los aspectos posibles.

¹⁸³ *Ibidem* p.128

¹⁸⁴ *Ibidem* p.129

¹⁸⁵ *Ibid.*

Una postura opuesta a la de Kivy es la de Stephen Davies, expresada en su obra *Musical Meaning and Expression*. Este autor menciona que “la música triste puede favorecer el entristecimiento de algunos oyentes, incluso en los casos en que la expresividad de la música no está destinada a suscitar esa respuesta”¹⁸⁶ Este tipo de argumento también ha sido sostenido por Jerrold Levinson quien sostiene que la música puede evocar en el oyente un sentimiento o afecto de forma natural.

Davies, Levinson y Kivy concuerdan en que la música expresa emociones comunes debido a cualidades emotivas que el oyente reconoce en ella. Mientras que Kivy no coincide con Davies y Levinson debido a que opinan que la música es conmovedora desde la perspectiva emocional, es decir las cualidades expresivas evocan en nosotros dichas emociones.

Esta investigación no toma una postura específicamente de Davis, Levinson, Kivy, Meyer o Redford. Sin embargo de manera tangencial la investigación al proponer que las estructuras musicales vinculadas con su función adaptativa generan emociones similares en el oyente, está de acuerdo con Redford, Davis y Levinson en el aspecto de que la música triste o melancólica puede evocar la tristeza o la melancolía en el oyente. Más adelante se profundizara en como ocurre esto. Por otro lado también está de acuerdo con Kivy en el sentido de que la música tiene cualidades expresivas, que la melancolía está en la música en estructuras musicales, sin embargo la investigación, justamente, sostiene que a través de estas estructuras debido a su carácter evolutivo, a un instinto que despierta en nosotros debido a que las cualidades emocionales han sido codificadas y vinculadas a la música, durante la evolución del ser humano, es que estas logran evocar una emoción como la tristeza o la alegría o incluso un sentimiento como la melancolía.

Es a través de los estudios en el cerebro se puede vincular estructuras musicales que desencadenen la melancolía. La postura de tabla rasa, es rechazada por esta investigación, sin embargo se apoya y enfatiza el aspecto cultural y memético, y en ese sentido hay estructuras referenciales y aprendidas.

¹⁸⁶ *Ibidem* p.139

Mientras que, desde la ciencia estética que tiene su fundamentación en lo evolutivo, se encuentran teorías de que las emociones en la música fueron codificadas desde su origen evolutivo, son innatas. Por ello, para comprender cómo la melancolía pudiera ser codificada en ciertas estructuras musicales, es necesario remitirnos al origen de la música.



Fig. 18. Vida Neandertal. Ilustración:

Neandertal del Museo Parque Prehistórico de Málaga, España, José Emilio Toro

εMus. 21 Agnes Jaoui – Lo dudo

2.3 El origen de la música, adaptación o exaptación

*Con el fin de comprender el instinto del arte y las posibles funciones de ingeniería inversa que explican sus rasgos generales, también debemos comprender su contingencia prehistórica.*¹⁸⁷

DENIS DUTTON

Para comprender las características melancólicas en la música, es necesario indagar sobre el origen de la música. Desde sus raíces evolutivas, como se mostrará más adelante, es posible relacionar los rasgos emocionales de tristeza con la música y cómo éstos han perdurado durante la evolución del hombre. Estas características evolutivas de la música y de la música *melancólica* se han codificado en ciertos elementos de la expresión musical que en esta investigación se han agrupado bajo el artefacto de la *Blue Note*.

De acuerdo a Steven Mithen, para poder explicar la música se debe explicar el lenguaje pues es “[...] imposible explicar la una sin el otro”,¹⁸⁸ es en la evolución del cuerpo y espíritu humano donde se podrá explicar la evolución de la música y ahí es donde se encuentra la melancolía, la cual no es inerte, ha evolucionado de un sollozo a un réquiem en la historia de la condición humana.

El antecedente del lenguaje es lo que los científicos denominan protolengua y existen dos teorías: “[...] la de quienes consideran que la protolengua era de carácter *compositivo* y las que creen que era de naturaleza *holística*”.¹⁸⁹ La primera teoría menciona que los ancestros del ser humano, incluyendo a los neandertales, poseían un vocabulario referente a conceptos mentales como: fuego, carne, matar, etcétera, pero tendrían un sentido arbitrario donde posiblemente la regla para aclarar dicha arbitrariedad sería la del agente primero, es decir, la primera palabra subordina o refiere la acción a las demás.

La segunda teoría, la holística, parece ser más acertada, y actualmente ha tomado fuerza con científicos y lingüistas, este protolenguaje es explicado como “[...] un sistema

¹⁸⁷ Dutton, *Op. Cit.*, p. 284.

¹⁸⁸ Steven Mithen, *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje* (España: Crítica, 2005), p. 7.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 14.

de comunicación compuesto por mensajes, antes que por palabras; cada expresión homínida estaba asociada de forma única con un sentido arbitrario”,¹⁹⁰ tal como en el protolenguaje compositivo, pero con la diferencia de que “[...] las expresiones multisilábicas de los homínidos no se componían de unidades de sentido más pequeñas [...]”,¹⁹¹ es decir, no había palabras, éstas aparecieron y se fragmentaron de las expresiones homínidas mucho más tarde.



Fig. 19. Neandertales, la otra especie humana inteligente. Ilustración: Neandertal del Museo Parque Prehistórico de Málaga, España, José Emilio Toro.¹⁹²

Robin Dunbar dice al respecto del lenguaje, que éste “[...] atravesó, en el transcurso de su evolución, una fase musical”,¹⁹³ es decir, que este protolenguaje homínido, estas expresiones sonoras carente de palabras, pudieron ser no sólo el antecesor del lenguaje, sino de la música. Este protolenguaje holístico sirvió para expresar ideas y emociones, a través de variaciones de tono y ritmo en el sonido a través del tiempo. Pudieron expresar

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁹¹ *Ídem.*

¹⁹² Fuente: <http://torografic.com/portfolio/hombre-de-neandertal/>.

¹⁹³ Dunbar, *Op. Cti.*, p. 125.

ideas de peligro, hambre, fuego, lluvia, así como emociones tales como la tranquilidad, alegría y tristeza, incluso calma con los primeros tarareos de las madres a sus hijos. Por lo tanto, Mithen está de acuerdo en que “[...] existió un modo de pensamiento y acción no verbal, pre-lingüístico musical”.¹⁹⁴

También señala al respecto del lenguaje, que el dominio musical forma parte del hombre moderno, hay una relación entre música y lenguaje, las habilidades lingüísticas y su relación con las habilidades musicales. Por ejemplo, la independencia de redes neuronales que se involucran en la comprensión del lenguaje de aquellas redes que se utilizan para el reconocimiento de patrones musicales; sin embargo, ambos dominios se vinculan a través de los componentes prosódicos del habla. Lenguaje y música, en tanto capacidades cognitivas del hombre, se apoyan de estructuras propias y de estructuras compartidas. La música no es parasitaria de estructuras evolucionadas del lenguaje, sino que tienen una estructura autónoma y funcional de ambas capacidades.

Dunbar sostiene que el lenguaje comunicativo humano podría entenderse como subproducto de una respuesta emocional.¹⁹⁵ El lenguaje no habría surgido para facilitar entre los humanos la comunicación y difusión de información de tipo técnico. La función inicial del lenguaje no habría sido la de transmitir información sino la de unir emocionalmente a los miembros del grupo social. La mayor parte del tiempo que hablamos lo hacemos transmitiendo nuestras emociones. La función social del lenguaje, probablemente, sirve para proporcionar cohesión al grupo por el placer compartido que nos proporciona.

Si el arte es un producto cerebral, en la medida en que entendamos el funcionamiento del cerebro también podremos entender el proceso de creación artística.

Para Mithen, los homínidos tuvieron una forma de comunicación pre-lingüística que hacía uso de nuestras capacidades motrices y musicales. Antes de nuestro lenguaje compositivo, con el que podemos hacer uso de la recursividad, existía un lenguaje holístico y manipulador, para expresar mensajes sencillos, con un carácter marcadamente melódico.

¹⁹⁴ Mithen, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁹⁵ Dunbar, *Op. Cit.*, p. 126.

Entonces, ¿cómo se comunicaban los seres humanos prehistóricos? Mithen señala que disponían de una sofisticada forma de vocalización, la cual incluía una amplia variedad de tonos y ritmos. Mithen llama a esta comunicación como *Hmmmmmm* el cual es un acrónimo para la comunicación: “holística, manipuladora, multimodal, musical y mimética”. La cual resultaría sumamente eficaz para comunicar estados emocionales, sin embargo también resultaría pobre para comunicar información sobre hechos. Mithen ha argumentado que esta comunicación sentó las bases para el desarrollo del lenguaje, así como para las capacidades musicales actuales. Pues, tanto la música como lenguaje sirven para vincularse con los demás y actuar en el mundo, siendo que, el lenguaje favorece a la razón mientras que la música a la emoción.¹⁹⁶

El protolenguaje que antecede a la música y al lenguaje se caracterizaba por ser sumamente musical. En un principio servía para comunicar los estados de ánimo y posteriormente evolucionó en un lenguaje para hablar sobre cuestiones sociales, así como posibilitar la manipulación del otro. Esta herencia emocional se encuentra hoy en día en la música. Ya se ha mencionado que los aspectos culturales son muy importantes, y la mayoría de teóricos de la música siempre son cuidadosos al hablar de la música occidental para generalizar algunas cuestiones, excluyendo de forma precavida a la música oriental, por ejemplo. Sin embargo, se plantea que hay características universales de la música, y tal vez sea precisamente por la forma en que éstas evocan a las emociones y, en este momento, se propone que antes que las melodías, estas características universales tienen que ver con la intensidad y velocidad del ritmo para representar las emociones, así como la emulación de las emociones en la voz cuando esta expresa llanto o tristeza, estos aspectos universales estarían presentes en el artefacto de la *Blue Note*.

El ritmo es un aspecto sumamente emocional en la música, es un indicador emocional aún mayor que la relación de los tonos, las consonancias y disonancias. Geoffrey Miller¹⁹⁷ menciona que la música y la danza, las cuales eran integradas en una misma cosa,

¹⁹⁶ “La música en la evolución (entrevista a Steven Mithen).” Consultado en: <http://www.desdeexilio.com/2008/09/01/la-musica-en-la-evolucion-entrevista-a-steven-mithen/>.

¹⁹⁷ G. F. Miller, “Evolution of human music through sexual selection”, en: N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The origins of music*, (MIT Press, 2000) pp. 329-360.

actuaban como premio en las comunidades prehistóricas cuando se preparaban para la caza, éstas conjugaban la destreza con la resistencia, la agilidad con los recursos mentales, brindando una cohesión social a las comunidades y favoreciendo su supervivencia.

Mithen señala, en su obra *La arqueología de la mente*, que los neandertales tenían un cerebro de mayor tamaño que los *Homo sapiens*. Debido a esto, serían más hábiles musicalmente. No tenían un lenguaje, pero sí un sistema de comunicación basado en la musicalidad y la expresión facial. La música y el lenguaje tienen semejanzas y diferencias muy profundas. El neandertal ya presentaba un nivel de pensamiento simbólico pues enterraban a los muertos, además coleccionaba conchas y fósiles. Hay también elementos de representaciones artísticas y se han encontrado lo que presumiblemente se piensa que son flautas hechas de hueso, pero falta por comprobar.

Es importante señalar que para que el lenguaje apareciera, ocurrió un cambio en el cerebro que le permitió generar analogías y metáforas, es decir, establecer un vínculo entre dos entidades diferentes. Las habilidades y capacidades en nuestro cerebro son el resultado de su evolución en el tiempo. En la metáfora de la catedral de Mithen, una nave central se refiere a la inteligencia simple y general, pero los cambios en la naturaleza y la selección natural provocaron presiones adaptativas en nuestros antepasados, por lo que algunas áreas del cerebro especializadas en: la inteligencia, el lenguaje, la sociabilización, la técnica y la visión naturalista del entorno, eran áreas que estaban desconectadas entre sí, pero comenzaron a interconectarse. Lo que dio como resultado un pensamiento que Mithen define como fluidez cognitiva. Estas conexiones originarían la imaginación, la cual resulta ser una de las más grandes ventajas evolutivas que impulsaría a la ventaja mayor: la cultura. Nuestro cerebro cambió de una memoria basada en la amígdala, como en el caso del neandertal a una memoria conceptual mucho más refinada. En el *Homo sapiens sapiens* el cerebro emocional funciona como el del neandertal. La emoción, resulta esencial para la inteligencia.

El *Homo sapiens* pasó muchos años sin cambios, pero en el año 20,000 a.C., con el deshielo y tierras cálidas que surgían, se propició la vida sedentaria, y surgió la agricultura

con la manipulación de plantas, así como la revolución humana más grande, nuevos conceptos y clases sociales, se construyen cimientos de la civilización hace 10,000 años.

La aparición de la capacidad de la analogía y la metáfora surgen con la agricultura dando lugar a la mente moderna. La agricultura nos proporcionó la base para el desarrollo intelectual. Ésta se origina a partir de la cultura natufiense, pues en ellos se observa el cambio de un modo de vida itinerante a otro sedentario en respuesta a la crisis climática (hace 13,000-12,000 años), siguieron viviendo de la caza y recolección, pero comenzaron a construir asentamientos permanentes con arquitectura y depósitos de almacenaje. Se encontraron útiles de hueso, objetos de arte y útiles líticos afilados y pulimentados. La importancia del natufiense para el origen de la agricultura radica en su aparente irreversibilidad. Sin embargo, a diferencia de otros grupos humanos modernos que no adoptaron la agricultura, ni una vida sedentaria, “[...] la respuesta radica en las diferencias mentales entre la mente de los humanos primitivos y la de los humanos modernos”.¹⁹⁸

Los primitivos no podían pensar la idea de domesticar plantas y animales, por lo que el origen de la agricultura se debe tanto a la nueva manera de pensar el mundo natural por parte de la mente moderna, la metáfora y la fluidez cognitiva. Estos cambios impactaron al arte y la música. El pensamiento metafórico propicia el lenguaje. Pero la musicalidad estaba desde el protolenguaje, el cual como se ha mencionado dio lugar al lenguaje y a la música. La evolución de la inteligencia es para Nicholas Humphrey el impulso de la alta sociabilidad, aspecto que permitirá la evolución del ser humano.

La alta sociabilidad del ser humano, y su desarrollo a través de la fluidez cognitiva y el pensamiento simbólico resultan importantes para la música, debido a que parte de las funciones adaptativas de la música son resultado de que la comunicación emotiva a través de la musicalidad brindó al género homo un medio que permitió expresar emociones individuales y compromisos de cohesión social, con cantos en los rituales y cantos para calmar el estrés ante eventos impactantes de la naturaleza como las tormentas. Mithen señala que no es difícil imaginar a los neandertales cantar para calmar a sus hijos y para hacerlos sentir bien. La música es un legado evolutivo y por ello todas las culturas sin

¹⁹⁸ Steven Mithen. *La arqueología de la mente. Arqueología de la mente: orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. (Crítica, Barcelona. 1998) p. 430.

excepción tienen música, debido a que ha tenido una función importante en la evolución. La música es un estadio anterior al lenguaje, su punto de partida, ayudó en el cortejo y a la cohesión social. Resulta la vía más directa a nuestras emociones más profundas.

Aquí valdría la pena detenernos para preguntarnos lo siguiente: ¿Todos percibimos la música de la misma manera? La paradoja del tritono nos dice que escuchamos un tritono como si fuese ascendente o descendente de acuerdo a la forma en que hemos sido expuestos a los sonidos desde nuestra infancia, por ejemplo, en la prosodia del habla, así como el tono que se use como central en la manera de hablar de nuestros padres o de una cultura en particular. La percepción de la música depende de la cultura y de aspectos evolutivos, como se ha mencionado, hay estructuras universales en la música, que están relacionadas con las emociones de forma innata, debido a que la música es una adaptación evolutiva; por lo que se señala que existe una vinculación de ritmos con las emociones básicas como la tristeza o la felicidad, esto en parte es debido a la emulación de la prosodia en la música.

Cuando se percibe la música se activan diferentes zonas del cerebro tanto en el hemisferio derecho como en el izquierdo, se activa una amplia red neuronal y además también se activa la zona responsable del lenguaje y el movimiento. La música en el cerebro produce gran actividad, llega a los lóbulos temporales y diferentes neuronas procesan los tonos. Si un tono es importante es procesado por un mayor número de neuronas. Además de los lóbulos temporales que procesan la melodía, están los lóbulos frontales, responsables de la reacción emocional que la música provoca. La música altera ritmo cardíaco, presión sanguínea y respiración. Se activan los mismos centros del placer que con la comida, el sexo y las drogas.

La percepción de la música activa todo el cerebro y la zona responsable del lenguaje sin embargo también es importante señalar el vínculo entre lenguaje y música a partir del aparato vocal, el cual sirve para hablar y para cantar. Hablamos lingüísticamente y cantamos musicalmente, aunque en la canción se puede hablar también. La melodía significa por sí misma. La música es canción menos el componente lingüístico, el habla es canción menos el componente musical, la poesía se sitúa entre esas dos fórmulas. La diferencia entre música y lenguaje es una diferencia de grado. La canción es una unidad expresiva en la que no se separa lo lingüístico y lo musical. Lo mismo sucede con el

artesano, es una unidad expresiva que se unifica en el concepto de tecnología de *tekhne*: como arte-habilidad y logos como razón u orden.

A través de los trastornos como el autismo y el síndrome de Williams ha sido posible determinar el vínculo entre la música y el lenguaje. Por ello Daniel Levitin destaca la diferencia entre dos trastornos que envuelven la habilidad social en sus manifestaciones diagnósticas. El síndrome de Williams y el del autismo. Los pacientes con síndrome de Williams, a pesar de tener un retraso mental, son muy gregarios, muy verbales y muy musicales. Los autistas, aunque asimismo posean limitaciones intelectuales, son menos sociables y poco musicales.

De lo anterior se señala que la emotividad es esencial en la música, quien tenga un daño en la región que procesa las emociones en el cerebro no podrá ser capaz de apreciar la música o producirla. Además de que cuando se escucha la música también se activa la zona responsable del movimiento en el cerebro, por ello la música y la danza son dotes que, en nuestra especie, solapan; mientras que ambas poseen características evolutivas que alternan entre lo estético, lo hedonista, lo instintivo, lo artístico y lo social. Ya se ha mencionado que la música puede tener ciertos rasgos universales, tan minúsculos como el ritmo y el tono, no hablamos de escalas, pues éstas están más relacionadas con la práctica y la herencia cultural. Para ejemplificar este asunto de suma importancia, nos remitimos a un experimento realizado por Stefan Koelsch y Thomas Fritz,¹⁹⁹ del Instituto de investigación cognitiva y del cerebro, donde se propusieron demostrar de manera empírica que hay rasgos en la música que son universales y que estos evocan por lo menos tres emociones básicas.

Para ello realizaron un experimento en Camerún donde vive una comunidad llamada los Mafa, los cuales no han tenido acercamiento con la música occidental, el experimento consistió en mostrarles tres diferentes fotografías representando tres diferentes emociones básicas: alegría, tristeza y miedo. Les colocaron audífonos y se les reprodujeron tres diferentes piezas musicales con rasgos definidos. Pensando, de manera “occidental”, se podría relacionar cada pieza con cada emoción, debido a sus rasgos musicales. Aunque los

¹⁹⁹ Thomas Fritz, Sebastian Jentschke, Nathalie Gosselin, Daniela Sammler, Isabelle Peretz, Robert Turner, Angela D. Friederici, Stefan Koelsch. “Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music”, en: *Current Biology*, 2009.

Mafa no han sido impactados por la cultura occidental en cuanto a la música, además de que ésta era totalmente novedosa y extraña para ellos, no tuvieron problema en acertar cuál gesto emocional de la fotografía correspondía a la emoción de tristeza, alegría o miedo en las obras musicales que escucharon.

De este resultado se pudo observar que la música tiene componentes emocionales distinguibles y universales en cualquier cultura. Además, el experimento utilizó un escáner del cerebro, con el que observaron cuál parte del cerebro correspondía a la armonía y a lo que se denomina fuera de tono. A partir de lo anterior, los autores concluyeron que lo armonioso es más significativo para el cerebro y descarta los sonidos fuera de tono, incluso para los Mafa.

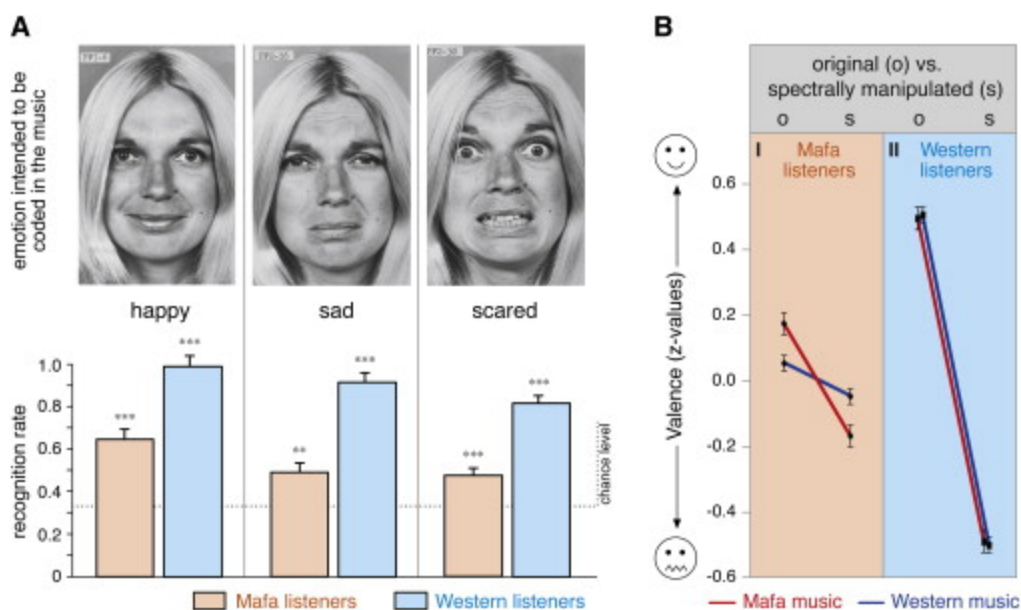


Fig. 20. Gráfico del resultado del experimento de Fritz & Stefan Koelsch.²⁰⁰

En el conocimiento popular se habla de lenguaje musical para hacer referencia a todo el sistema por el cual puede codificarse la música a través de símbolos, sin embargo los pensadores más apegados al estructuralismo negarían rotundamente que la música constituya un lenguaje. La música no es un lenguaje y si no lo es, ¿cómo es que puede expresar una emotividad tan profunda que nos afecta y conmueve como la melancolía? La

²⁰⁰ Fuente: [http://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822\(09\)00813-6](http://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(09)00813-6).

respuesta se ha venido develando a lo largo de este capítulo, pues la música es un sistema de comunicación emocional y proviene de un protolenguaje que era sumamente melódico y emocional, del cual derivó el lenguaje. Por ello, el lenguaje tiene prosodia, esa manera melódica de hablar, con ritmo y cambios de tono. La prosodia es emocional, la entonación puede decir a veces mucho más que el significado de las palabras.

Steven Pinker centra su atención en cómo es que se adquiere un lenguaje y en la manera en que éste se desarrolla. En la historia de la especie humana, el lenguaje se destaca como rasgo prominente, se halla tan íntimamente entrelazado con la experiencia humana que apenas es posible imaginar la vida sin el lenguaje. El instinto de aprender, hablar y entender el lenguaje, es de suma importancia para el desarrollo y supervivencia de la especie.

Generalmente, se entiende el concepto de *lenguaje* como algo hecho por el hombre, algo cultural, también como la capacidad de emplear símbolos y separa al hombre de otros animales. También se sabe que el lenguaje moldea el pensamiento y que las diversas lenguas hacen que sus hablantes se formen conceptos distintos de la realidad.

El lenguaje es una habilidad compleja y especializada que se desarrolla de forma espontánea en la infancia, sin esfuerzo consciente o instrucción formal, “[...] se despliega sin que tengamos consciencia de la lógica que subyace a él, es cualitativamente igual en todos los individuos, y es muy distinto de las habilidades más generales que tenemos de tratar información o comportarnos de forma inteligente”.²⁰¹

La concepción de lenguaje como instinto contradice a la sabiduría popular transmitida durante siglos como axioma de las humanidades y las ciencias sociales. El lenguaje no es una invención cultural, así como la postura erecta del *Homo sapiens* no es cultural sino evolutiva. Es por esta razón que Pinker menciona que, dentro del teatro de la naturaleza, no somos más que una especie de primates con su propio espectáculo, que consiste en la habilidad de comunicar información sobre quién hizo qué a quién a base de modular los sonidos que producimos al exhalar el aire.

²⁰¹ Steven Pinker, *El instinto del lenguaje. Cómo crea el lenguaje la mente*, p. 18.

En pocas palabras, tendríamos que ver el lenguaje como una obra maestra de ingeniería de la naturaleza. El lenguaje es el producto de un instinto biológico bien confeccionado, con un propósito en específico, surge como un instinto, una tendencia; éste puede identificarse dentro de los niños, “[...] el hombre tiene tendencia instintiva a hablar como puede observarse en esa singular charla utilizada por los niños, mientras que ninguno de ellos muestra tendencia instintiva a fabricar cerveza, a hacer el pan o a escribir”.²⁰²

Pinker menciona que el primero en hacer uso del concepto del lenguaje como instinto fue Darwin. Para este caso, Darwin concluye que la capacidad lingüística es una tendencia instintiva a adquirir un arte. Pinker continúa:

Un diseño que no es privado del hombre, sino que se halla presente en otras especies, como es el caso de las aves canoras. Con esta concepción sobre el lenguaje, el funcionamiento del mismo, o en palabras de Darwin “[e]l lenguaje está tan apartado de nuestra consciencia como la lógica de la incubación de huevos lo está de la consciencia de la mosca”.²⁰³

La lengua que cada persona adquiere es una construcción rica y compleja que mal podría estar determinada por los datos fragmentarios de que dispone (el niño). Sin embargo, los individuos de una comunidad lingüística han desarrollado esencialmente la misma lengua. Este hecho sólo se puede explicar sobre el supuesto de que estos individuos emplean principios altamente restrictivos que guían la construcción de la gramática.²⁰⁴

Pinker muestra la idea de que resulta fructífero considerar el lenguaje como una adaptación evolutiva, al igual que sucede con el ojo humano, a lo cual señala: “Debemos creer que el lenguaje humano es parte de la biología humana, un instinto”.²⁰⁵

De modo que la gramática universal podría ser un simple reflejo de las exigencias universales de la experiencia humana y de las limitaciones universales del procesamiento humano de información.

“La universalidad del lenguaje no se sigue la existencia de un instinto del lenguaje de la misma manera que al día le sigue la noche.”²⁰⁶ Uno de los eslabones clave para

²⁰² *Ibíd.*, p. 19.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 20.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 23.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 24.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 32.

entender el lenguaje complejo como universal es la capacidad de los niños para desarrollar y reinventar el lenguaje generación tras generación, y no porque se les enseñe, sino porque es algo que no pueden evitar.

El estudio de la percepción del lenguaje ha influenciado y precedido en muchos aspectos al estudio de la percepción musical, seguramente por ser ambos, música y lenguaje, información transmitida por medio de sonidos.

Una de las aseveraciones más polémicas de Steven Pinker es cuando dice que la música no es una adaptación, sino una exaptación, una especie de derivado evolutivo del lenguaje, es decir, él señala que la música proviene del lenguaje, pero no niega su aspecto innato en el ser humano, pero al ser solamente una exaptación, sí niega la función evolutiva de la música. Pinker dice que la música es como un pay de queso para los oídos, solamente un conjunto de sonidos que nos producen placer y que no tiene valor evolutivo.

Pinker señala también que la música puede ser innata sin ser adaptativa,²⁰⁷ como otras tecnologías del placer; por ejemplo, la gastronomía.

Daniel Levitin tiene una postura diferente, y al igual que Steven Mithen, señalan que la música es una adaptación, lo cual tiene congruencia con las teorías de la ciencia estética y la estética evolucionista en cuanto a que el arte es resultado de una adaptación evolutiva, como señalan Dutton y Dissanayake.

Levitin señala que la música activa todo el cerebro, incluso lo más profundo, el sistema límbico, el cual compartimos todos los mamíferos y vertebrados. La música no es un pasatiempo o distracción, sino un elemento central de nuestra identidad como especie, es una actividad que cimentó otros comportamientos más complejos como el lenguaje, comparación de tareas a gran escala y la transmisión importante de información de una generación a otra.

El cerebro se encuentra inmerso en una sopa neuroquímica, hormonas y neurotransmisores que regulan las funciones, cuándo dormir, cuándo comer, etcétera. Estas funciones están moduladas, pero cuando estamos en un mal estado de ánimo, hay niveles

²⁰⁷ Ídem.

bajos de serotonina y dopamina, la música eleva los niveles (el Prozac hace lo mismo). La música modula los niveles de varios químicos, tal vez la música fue una selección natural para modular dichos niveles.

Cuando se alguien está deprimido, la música alegre no funciona tanto, incluso molesta; sin embargo, al estar triste lo que uno busca es que lo entiendan, empatía, y al escuchar música triste, la música triste toma el juego de entenderte. Al escuchar música triste se segrega prolactina, una hormona que es la misma que segregan las madres cuando amamantan y que hace sentirse bien.

Una pieza como “la Novena” de Beethoven, puede complementar o amplificar cómo estamos en el momento, puede variar la emoción que evoca. Reaccionamos dependiendo de otros factores. No se puede aislar la parte de la pieza que te hace llorar, se debe escuchar toda la pieza.

εMus. 22 Beethoven – *Sinfonía 9*.

Se ha señalado que la música es una adaptación²⁰⁸ evolutiva y que a partir de esta tesis se explica por qué hay rasgos emocionales que son universales, provenientes de la imitación del lamento en ritmo lentos y tonos graves y pausados, una prosodia existente desde el protolenguaje anterior a la música y al lenguaje mismo. Estos comportamientos han sido codificados en nuestros genes y a través de la artificación se han creado obras emocionales y sentimentales que catalogamos como obras de arte.

Entonces surgen las preguntas: ¿cuáles son las razones para la música en la evolución?, ¿hay alguna razón selectiva de por qué los comportamientos musicales se desarrollaron y perpetuaron en los grupos homínidos?

Ha existido un fallo en hacer una clara distinción entre las bases biológicas para los comportamientos musicales y las razones no biológicas de por qué se perpetuaron. Se

²⁰⁸ La adaptación evolutiva en la música no sólo es resultado de un aspecto, sino un conjunto de aspectos, además del señalado, también está el despliegue sexual a través de la canción (Darwin) y la función de la música como cohesión social.

sugiere que hay cinco formas en que los comportamientos musicales, las capacidades que dan soporte a estos comportamientos y la evolución por la selección, han interactuado, y que no son mutuamente exclusivos y que pudieron actuar en diferentes momentos o simultáneamente durante la historia evolutiva. Por lo que resulta un modelo basado en los escenarios del ambiente en donde dichos mecanismos pudieron haber operado. Estos razonamientos están en una etapa primaria.

Es posible que los comportamientos musicales que se desarrollaron puedan proveer un buen medio para el despliegue de la buena salud y despliegue sexual. Esto no es un indicador de cómo comenzó la música y también se debe distinguir entre la selección sexual cultural y la biología. Los comportamientos pueden ser perpetuados como consecuencia de la preferencia sexual, pero a menos que sea biológico, será seleccionado; si no es así, entonces la perpetuación será a través de una emulación social y no por la selección sexual que menciona Darwin.

La música puede ser una forma potente de expresar salud reproductiva pues muestra la habilidad de comunicarse emocionalmente y de empatizar, de crear lazos y de incitar lealtad, lo cual hace a un individuo más atractivo al sexo opuesto pues permitirá crear un fuerte vínculo social y alianzas, así como lazos familiares. Una buena habilidad musical puede indicar dichas habilidades pues las capacidades cognitivas invocadas son en muchos aspectos compartidas.

El hecho de que la música de un género guste a varias personas, tiene el efecto de agruparlas. Puede crear fuertes sentimientos de empatía y asociación a un grupo. La música no sólo indica una cohesión en grupo, sino un mecanismo para estimular y mantener grupos sociales y lealtad a ellos, ejemplo de esto son las danzas tribales.

El valor de la vocalización musical radica sobre todo en su complejidad y en el rango de tonos, mientras que las vocalizaciones de advertencia y territoriales tienen su valor, por lo contrario, “[...] son sencillas y sin rangos de tonos, por lo que no son candidatos como rasgos o fuerzas para la evolución de la complejidad vocal”.²⁰⁹

²⁰⁹ Traducción propia. Iain Morley. *The prehistory of music. Human evolution and the origins of musicality*. (Oxford: University of Oxford, 2013) p. 304.

Las actividades musicales forman un importante signo y estímulo para la cohesión grupal, la cooperación y lealtad, y como un foro para coordinar interacciones complejas. El despliegue de comportamientos musicales puede indicar estabilidad del grupo y la habilidad de poder realizar acciones complejas y coordinadas, por lo que estos comportamientos musicales no sólo exploran estas interacciones si no que ejercitan estas capacidades de un modo indirecto.

Los comportamientos proto-musicales tienen el potencial de hacer uso de diferentes dominios de la inteligencia al mismo tiempo, dependen de la integración y control de sistemas biológicos, fisiológicos, psicológicos y sociales. Permiten practicar dichas habilidades sin riesgo alguno. Las razones de la música en la evolución muestran ventajas en las facetas de la interacción social debido a los comportamientos musicales.

Los modelos evolutivos que consideran las posibles ventajas de los comportamientos musicales, hacen énfasis en la musicalidad como medio de comunicación y como ventaja en la selección sexual. Además, para la perpetuación de la especie se vincula con una forma de pensamiento que aparece en el hombre moderno y que está potencializada por la fluidez cognitiva.

La evolución e integración de capacidades para los comportamientos musicales se enfocan en la acción en la interacción y la imitación, estos fundamentos están integrados en el *Homo erectus* y en los últimos homínidos que fueron ancestros tanto del neandertal como del hombre moderno, como parte del desarrollo de sus capacidades cognitivas, las cuales incrementaron su complejidad social durante su evolución. Algunas de dichas actividades pueden no ser percibidas como música, pero sí tienen rasgos musicales, elementos fundamentales del comportamiento musical. En esta etapa primaria pudo haber un empalme de la vocalización en la proto-música y del aspecto social-emocional de las vocalizaciones proto-lingüísticas. Estos comportamientos manifiestan las capacidades que pudieron ser esenciales para la función social y sus actividades. Pero el uso de estas capacidades pudo haber hecho que se integraran nuevas habilidades cognitivas en los descendientes del *Homo heidelbergensis*.

La diversidad cultural de la música que observamos actualmente depende de las capacidades para el pensamiento analógico y la representación externa simbólica, la cual únicamente se desarrolló en el *Homo sapiens*, el descendiente del africano *Homo heidelbergensis*.

Sólo con estas capacidades la innovación del comportamiento y la diversidad social y cultural pudo dar forma a esos comportamientos proto-musicales en la diversidad de formas que reconocemos en la música actualmente.

La fluidez cognitiva, más importante que la capacidad intelectual social, no es un requisito previo para los comportamientos musicales, pero el desarrollo del tipo de pensamiento analógico y simbólico, sin duda tuvo una gran influencia en la forma y manifestación de los comportamientos musicales y sus asociaciones culturales y personales. Bajo estas circunstancias, podemos decir que el desarrollo lingüístico vocal y musical se distanciaron verdaderamente de su origen. Sin embargo, dicho origen compartido de las vocalizaciones lingüísticas y musicales puede ser evidenciado aun en día en términos de la fisiología, neurología, la producción, la percepción, el desarrollo, y el contenido afectivo.

εMus. 23 Tchaikovsky - *Serenade Melancolique*.

εMus. 24 Led Zepellin - *Stairway to Heaven*.

2.4 Estructuras evolutivas en la música: el artefacto de la *Blue Note*

En el apartado anterior se argumentó, de acuerdo a autores como Pinker, Dunbar, Levitin y Dissanayake, las razones por las cuales la música es una adaptación evolutiva. A partir de ahí se infiere que ciertos rasgos emocionales son universales en la música. A continuación, se argumentará con los señalamientos de Dutton y Pinker en qué pueden consistir estos rasgos emocionales y a partir de ahí la investigación estructurará el artefacto de la *Blue*

Note, por medio de la cual plantea que dicho artefacto se puede encontrar en todas las obras musicales de carácter *melancólico*.

Dutton señala: “A lo largo de su exposición, Darwin también realizó dos observaciones que van más allá de las cuestiones abiertas de la selección sexual, aunque siguen abordando la música en su potencial de forma artística. Para empezar, hizo hincapié en la relación existente entre la música y la emoción”.²¹⁰

La música despierta en nosotros varias emociones, pero no las más terribles de horror, miedo, rabia, etc. Evoca sentimientos amables de ternura y amor que fácilmente desembocan en devoción. En la China antigua se decía que “la música tiene la capacidad de hacer que el cielo descienda a la tierra”. Asimismo, evoca en nosotros la sensación de triunfo y un glorioso ardor guerrero. Estas sensaciones poderosas y mezcladas pueden llevarnos a experimentar lo sublime.²¹¹

Una de las hipótesis de Darwin que se sigue manteniendo al respecto del origen evolutivo de la música es que es una adaptación de la selección sexual, por ello Darwin señaló: “El amor sigue siendo el tema más común de nuestras canciones”.²¹² Una segunda apreciación señalada por Darwin es el vínculo de la música con el lenguaje. En la oratoria aparecen cadencias musicales y ritmos que surgen de manera instintiva. El cerebro reconoce los tonos sencillos de la voz, pero también los tonos consonantes, complejos que resultan de la combinación de vocales. Distinguimos el habla de otros sonidos. La música explora cada distinción diminuta que pueda ser percibida, en la voz y en los instrumentos musicales. Dutton señala: “Si añades ritmo a esa aproximación al habla de sonidos tímbricos producidos de manera vocal o instrumental, y añades una armonía y una melodía tonal, obtenemos música tal y como la conocemos”.²¹³

La repetición es muy importante en la música, está al interior de la composición musical, forma parte de la expresión emocional, no hay otras expresiones artísticas que se sustenten tanto en la repetición como en la música; sobre todo, la repetición rítmica. Pero también es importante la innovación, así como la anticipación y expectación tonal y rítmica en la música. Al respecto de la repetición, Dutton señala:

²¹⁰ Dennis Dutton, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana* (Madrid: Paidós, 2010), p. 292.

²¹¹ Ídem.

²¹² Ídem.

²¹³ *Ibidem*, p. 294.

La memoria y la repetición hacen posible que las obras musicales -desde las baladas pop hasta las sinfonías de Mahler- dispongan de forma estructural, melodías, desarrollo, suspense, clímax y sorpresa; todo ello genera placer. La capacidad de apreciar la música requiere que el oyente sea capaz de predecir de un modo plausible y a cada momento cuál va a ser la próxima nota, transición o cadencia. La música capta la atención y la mantiene centrada al plantear nuevas posibilidades para los segundos siguientes y proporcionar al oyente el placer de tener expectativas o la agradable sorpresa de varias coartadas o subvertidas. Cuando escuchamos música, la mente absorbe a cada momento lo que ha pasado antes y anticipa lo que está por llegar.²¹⁴

La estética y la teoría musical del modernismo no se han detenido en explorar la psicología musical, a partir de ésta se puede entender el gusto por la anticipación. Sin embargo, parece que se ha preferido optar por la maleabilidad por el gusto estético.

En cuanto a la música atonal, la dodecafónica, la serial, la música concreta, desafía el campo de las emociones, debido a que no utiliza las relaciones tonales. Al contrario, evita la repetición y también evita mostrar una relación de tónica y sensible. Aspectos con los cuales la música occidental logra efectos emociones. Sin embargo, el *artefacto de la Blue Note* aún podría apreciarse de una manera muy disminuida en la música de Schoenberg, pues uno de los aspectos del artefacto de la *Blue Note* es el ritmo lento y la tensión, así como la resolución, que, si bien no aparecen de manera tonal en la música dodecafónica, sí pueden aparecer mediante la intensidad de volumen, el ataque y la velocidad de las notas. Nos dice Dutton: “Al crear cadencias tonales con intervalos muy amplios entre notas, Schoenberg logró una hazaña sin precedentes. Huron ha podido demostrar que el canto tirolés es el único que contiene de forma habitual ‘amplios intervalos melódicos que van más allá de la música dodecafónica’. No es de extrañar que el público considere las composiciones de Schoenberg algo ‘pesado’ o ‘sin sentido’”.²¹⁵ Se ha señalado que el artefacto de la *Blue Note* tiene elementos musicales que se relacionan con aspectos adaptativos innatos y universales, así como aspectos que son resultado de la evolución cultural. Justamente la música de Schoenberg y las vanguardias relacionadas a la música atonal o contra-tonal, son resultado de la evolución cultural.

Pero el hecho de que su contra-tonalidad no arraigase entre los melómanos es una muestra de que no se trata de una estructura musical convencional que sirva de tabla rasa de la mente humana. La

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 295.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 296.

música de cualquier parte del mundo nace de intereses naturales y evolucionados, por muy sorprendentes que sean sus orígenes. Los efectos estéticos de la música dependen universalmente de que los oyentes puedan anticipar los momentos álgidos, las resoluciones, los suspenses o las cadencias, y a continuación puedan escuchar cómo la música satisface o frustra esos anticipos. La música completamente impredecible (que es a lo que se reduce la tonalidad de Schoenberg, a menos que memorices las secuencias) ya no puede sorprender nuestra mente: si cabe esperar cualquier cosa, entonces nada puede sorprendernos y resultarnos inesperado. De ello se deriva que nada puede asombrar, golpear, llenar o agradar de algún modo al oyente.²¹⁶

La emotividad de la música melancólica y nuestro gusto en general por la música, son debidos en cierta parte a que evoca emociones, las cuales por empatía nuestro cerebro reproduce en nosotros. Son emociones que se convierten en sentimientos profundos, debido a la interconexión de la consciencia musical con nuestros recuerdos y nuestra imaginación. El gusto resulta parte de la evolución de la música como adaptación. Por ello, Dutton menciona al respecto que es debido a que “[n]uestros gustos e intereses estéticos no conforman un sistema deductivo racional, sino se asemejan más a una concatenación casual de adaptaciones, extensiones de adaptaciones, y testigos de atracciones y preferencias”.²¹⁷

Parte del gusto por la música es debido a la apreciación y reto intelectual que representa para nuestro cerebro, pues este analiza los tonos y trata de adelantarse al siguiente tono que será escuchado y cuando la predicción es correcta el cerebro segrega una hormona que nos produce placer como recompensa y de este modo se ahorra el procesamiento de dicho tono, además también disfrutamos de la sorpresa que nos puede llevar una frase o melodía al desarrollarse de una manera innovadora para nosotros. Es por esto que Steven Pinker señala que algunas partes del cerebro registran los incrementos de salud y nos recompensan con el placer, otras partes usan el conocimiento de causa y efecto para llevarnos a metas. La función del arte es juntar a la comunidad, la adaptación es un mecanismo que permite que la vida se perpetúe y algunos aspectos del arte tienen dichas funciones. Por otro lado entonces retomamos el tema de que existen elementos en la música que son innatos y universales mientras que otros son producto de la cultura. A continuación se mencionaran los distintos elementos de la música, tanto innatos como culturales:

²¹⁶ Ídem.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 299.

El *Ritmo*: es un componente universal de la música, el ritmo recrea el estado emocional del cuerpo; ya sea alegre o triste, lo expresamos con movimiento, además de que en el paso el ritmo está ligado con las danzas.²¹⁸

El Tono: Al descomponer un tono, obtenemos su fundamental y la octava (8va), la cual todos los mamíferos perciben; además, obtenemos la tercera (3ra), la cual puede dar un sentimiento de placer o alegría. Estos tres tonos son totalmente estables y armoniosos.

La tensión se construye en la melodía de un tono estable a otro menos estable, de acordes constantes a disonantes. El cerebro intenta adivinar los tonos que preceden a los que estamos escuchando en un momento dado, es decir intenta anticipar los tonos que sonaran antes de que los escuchemos, además el cerebro junta los tonos que hemos escuchado segundos antes con los que estamos escuchando al momento, para que nuestra percepción del sonido refleje la realidad de un tiempo musical más amplio, la música no es el segundo que escuchamos en cada momento, sino todo el conjunto de tonos estructurados e intencionados en distintas articulaciones y a lo largo de la duración de toda la obra. Las melodías dan placer al oído por su simetría. Al llorar o sentirse triste hay gestos y sonidos, la música triste evoca tristeza por una remembranza emocional.

La quinta (5ta) tiende a mover la melodía, mientras que el intervalo agrega un color emocional. La tercera menor (3m) evoca un sentimiento de tristeza. Pinker también señala: “La tercera menor, comparada con su contra parte, la tercera mayor, tiende a evocar sentimientos de tristeza o dolor. La séptima menor (7m) es otra nota *blue*, la cual evoca una gentil melancolía. Los sentimientos son evocados cuando estas notas aparecen como una melodía o como un acorde”.²¹⁹

Sin embargo, las connotaciones emocionales de los intervalos musicales no son exactamente universales, porque la gente debe sentirse familiar con el idioma²²⁰ para experimentarlo, pero no son arbitrarios. Los infantes de cuatro meses prefieren música con intervalos consonantes como la 3ra mayor, no prefieren música con intervalos disonantes como la segunda menor. Para aprender la compleja estructura emocional de la música, la

²¹⁸ Steven Pinker, *How the Mind Works*, (Norton, New York.1997). Kindle Posición 9879.

²¹⁹ Ídem.

²²⁰ Pinker menciona la palabra *idioma* en el sentido musical, es decir, que comunica algo.

gente no tiene que ser condicionada, una persona sólo tiene que escuchar una melodía en particular para que el idioma, con el tiempo, permita que se absorban los patrones y contrastes entre los intervalos, y las connotaciones emocionales aparezcan automáticamente.

En este sentido, se tomará la cuestión de los intervalos como parte de la evolución cultural, aunque parece ser que hay una estructura innata, como lo que se ha mencionado respecto a los infantes; se tendría que indagar más para saber si estas relaciones de los intervalos de 3ra menor y 7ma menor pueden considerarse parte de la música como adaptación, es decir, que este aspecto sea innato o que solamente es una relación cultural.

De acuerdo a lo anterior, se plantea la construcción del *artefacto de la Blue Note* de la siguiente manera: hay rasgos de la música que son universales debido a que emulan las emociones humanas, la música proviene de ellas y, posteriormente, por el fenómeno de empatía, la música evoca dichas emociones. Por lo tanto, para construir el artefacto de la *Blue Note*, específicamente para la estética de la melancolía, se tomarán los rasgos emocionales y expresivos de la tristeza. El lamento como modelo, de acuerdo a los señalamientos de Pinker y Dutton, nos arroja que los ritmos lentos y pausados son el primer ingrediente musical de la *Blue Note*. En cuanto a los tonos, es importante señalar que la *Blue Note* se origina en el jazz, y no estamos tomándolo literalmente, pues la *Blue Note* en el jazz solamente es la relación de una nota que aporta sensibilidad a la música y su construcción es a partir de una escala pentatónica menor, donde se añade una nota, una cuarta aumentada (4^aA) desde la nota fundamental.

El *artefacto de la Blue Note* que proponemos toma prestado el nombre en relación a que aporta sensibilidad, pero se presenta como los rasgos evolutivos en la música que son universales y que evocan la melancolía. Nuestro artefacto incluye la estructura de tensión y distensión, de consonancia y disonancia mediante los tonos y el efecto de resolución por medio de una nota sensible. Sin embargo, en cuanto a escalas y notas disonantes y consonantes, resulta ser un agregado cultural a la *Blue Note*. El artefacto de la *Blue Note* aparecerá en las estructuras melódicas y armónicas donde el ritmo aparezca como factor preponderante, ritmos legatos y graves, con melodías y frases musicales que presenten una resolución de la tensión, que imiten la prosodia del lamento; esto es, que tiendan a crear una

curva melódica que sea ascendente y que resuelva mediante notas sensibles. El artefacto incluye melodías donde aparezca la nota fundamental, la 5ta y una resolución por semitono hacia la 5ta o la fundamental. Mientras que contendrá un aspecto de evolución cultural, el cual es el intervalo de la 3ra menor y la 7ma menor.

Para ejemplificar lo anterior, nuestro artefacto de la *Blue Note* aparece en las siguientes canciones: la primera es de jazz, género del cual se ha tomado y modificado el concepto de la *Blue Note*; la segunda canción pertenece a un grupo de Post-Rock.

εMus.25 Miles Davis - *Blue in Green*.

εMus. 26 Sigur Ros - *Untitled (aka Vaka)*.

2.5 La emoción en la experiencia estética de la música melancólica

En el apartado anterior se han establecido los rasgos de la *Blue Note* y se ha argumentado de dónde proceden. Ahora se examinará la emoción estética, que la investigación sostiene que es provocada en parte por la presencia del artefacto de la *Blue Note* y que, por otro lado, es potenciado o disminuido por aspectos culturales.

Ana Cristina Vélez señala que “[l]a emoción estética es un concepto difícil de precisar, que se relaciona con un estado de la mente como respuesta a los productos artísticos. Esta idea de emoción estética es una creación de la Ilustración en el siglo XVIII”.²²¹ El sentimiento que evoca las diferentes manifestaciones artísticas, como la música melancólica, es probable que sean producto no sólo de una emoción, sino de varias emociones ligadas a la consciencia, al conocimiento y a la cultura. La explicación desde la estética evolutiva es que dicha emoción estética es similar a la emoción que sentimos al observar la belleza en la naturaleza. En el caso del arte, la experiencia estética se manifiesta debido a que se cumplen criterios que Dissanayake llama *protoestéticos*, los cuales se

²²¹ Ana Cristina Vélez, *Homo artisticus. Una perspectiva biológico evolutiva* (Medellin, Colombia: Editorial Universidad de Antioquía, 2008), p. 149.

modifican y refinan con las aportaciones de la cultura y el aprendizaje. Dentro de estos criterios protoestéticos se puede señalar a la *Blue Note*, en el caso de la música, que es donde se encuentra la imitación a la emoción de tristeza, que será ampliada con la cultura y el aprendizaje, con la reflexión, para así, desembocar en un sentimiento profundo y complejo como el de la melancolía. De este modo, la naturaleza origina emociones estéticas primarias y a partir de ahí, por medio de la cultura, se pueden evocar emociones estéticas, es decir, que la música melancólica realiza un vínculo entre el mundo natural y el mundo cultural.

Para Ellen Dissanayake, la apreciación del arte y de la belleza no es lo mismo. La apreciación del arte, dice, se ha convertido en un asunto exclusivo de un grupo escogido de iniciados, o de cultivados que han aprendido a ejercer el juicio sobre los objetos y formas de arte, pues muchos de ellos necesitan un conjunto de conocimientos especializados. Llamamos *experiencia estética* a la imposición de la cultura sobre la naturaleza, hasta tal punto que respondemos del todo a los asuntos naturales o sus implicaciones, pero ya de forma culturalizada y preformada.²²²

Sin embargo, las obras de arte no solamente generan emociones respecto a la belleza, también lo hacen respecto a la risa, el horror, la admiración, el miedo, la enajenación o la melancolía. La emoción estética se realiza en la consciencia de la persona que percibe al objeto artístico, y depende tanto de las características de la obra de arte como de la cultura y formación de la persona que la percibe. Por ello, Ana Cristina Vélez señala: “Se puede afirmar que un requerimiento básico para que se produzca una emoción es que exista un estímulo perceptible y que éste tenga características tan potentes que puedan modificar el estado anímico; sin estimulación no puede haber experiencia estética, puesto que sin cambios en el estado anímico no hay experiencia o sensación emocional. Una vez se experimenta la estimulación, se la compara con otras, lo que permite evaluar su importancia”.²²³ Por ello es importante que las emociones se registren en la memoria y se evalúe qué tan profundo es el estímulo, posteriormente se habitúa a dicho estímulo, como un efecto de adaptación a la temperatura.

La música melancólica, por ejemplo, nos produce una emoción estética, que puede erizarnos la piel y por ello la sensación de melancolía es parte de la emoción estética. La

²²² Ídem.

²²³ *Ibíd.*, p. 150.

música es percibida y estructurada en un área del cerebro, mientras que la emoción se procesa en el área emocional del cerebro: en la amígdala. Estas emociones primarias son muy antiguas, al respecto señala Vélez:

Los pasajes musicales que producen estremecimiento presentan las siguientes similitudes: cambios repentinos de armonía, secuencias predecibles que aumentan la expectativa, y resolución de la expectativa, que finaliza de súbito. El tono emocional de la música se procesa en un área distinta de la encargada de registrar las notas y reconocer las melodías. Procesar este tono no es una función del cerebro consciente; quizá por esto puede activarse en el cerebro de otras especies animales.²²⁴

En la experiencia estética, cuando ésta es intensa, aparecen los mismos cambios fisicoquímicos (palpitaciones, cambios en el ritmo de la respiración e incluso sudoración) que cuando se tiene una reacción frente al miedo o a la atracción. Los mismos desencadenantes de los que disponemos para reaccionar ante estímulos en la naturaleza, pueden ser los mismos que utilizemos para reaccionar ante al arte, es decir, para evocar emociones y producir respuestas ante las obras artísticas. Por ello, Vélez cita a la escritora y artista Nancy E. Aiken, quien vincula la emoción estética con la respuesta que aparece cuando tenemos miedo:

Aiken considera que la emoción estética es un proceso similar al de cualquier reacción emocional; su propuesta se basa en las siguientes ideas del psicólogo G.R. Levin: 1) debe presentarse el despertar psicológico (tanto en los cambios de las ondas cerebrales como en la química de la sangre y los latidos del corazón, respiración, transpiración, cambios de temperatura, etc.); 2) una reacción en el comportamiento (sonreír, correr, hablar, etc.); y 3) la cognición (entender o interpretar la situación). Según Aiken, el arte: 1) debe despertar eventos psicológicos en el observador; 2) aunque éstos no nos hagan correr, pueden pararnos los pelos o hacernos respirar más rápidamente; y 3) probablemente comentemos algo así como: “Me gusta esta música”.²²⁵

Los antropólogos que han estudiado la experiencia estética en distintas culturas proponen cuatro desencadenantes para este tipo de vivencia: el primero es a través de asociaciones de recuerdos y emociones. El segundo por la carga histórica, por ejemplo, el renombre de un compositor incrementa su impacto emocional en el escucha. El tercero es a través de una técnica y ejecución extraordinaria. El cuarto por una combinación particular y afortunada

²²⁴ *Ibíd.*, p. 151.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 152.

de líneas y colores o, en el caso de la música, de formas, estructuras, sonidos y movimientos.

De lo anterior se destaca que las primeras tres formas dependen de los recuerdos, el conocimiento y la familiaridad con el arte. Mientras que la cuarta forma es universal, ya que no depende de la memoria ni del conocimiento, sino de las configuraciones hereditarias ante los estímulos desencadenantes. La respuesta estética es una respuesta emocional producida bajo diferentes condicionante como la preparación del escucha, su cultura, su motivación, su sensibilidad y gusto personal. Por ello, se ha mencionado que el *artefacto de la Blue Note* tiene dos ingredientes, uno es adaptativo y universal, mientras que el segundo es producto de la evolución cultural, incluyendo en ésta los gustos y sensibilidades individuales.

Vélez menciona que “[...] el concepto de *emoción estética* es tan elusivo e intangible, que se lo ha relacionado también con el amor, la *melancolía*, el placer, el fetichismo y las formas significativas”.²²⁶

Dissanayake sugiere que la emoción hace surgir al arte, pues la manera en que aparece la relación del amor entre el infante y la madre, más adelante lo predispondrán a hacer arte y responder ante él, además de que la respuesta a la experiencia estética surge de la adaptación evolutiva, pero también muestra una predisposición hacia la artificación. De la misma manera, cuando se pierde con los años el deseo sexual, se disipa el apetito por la música, por lo que las emociones necesitan el catalizador de las hormonas para surgir.²²⁷

“La *melancolía* es un estado de la mente, por lo regular a causa del mal funcionamiento de los neurotransmisores, y se ha emparentado con la emoción estética.”²²⁸ Aún no se sabe exactamente por qué, pero la condición *melancólica* en pacientes incluye una exacerbación de las emociones para percibir la belleza, además de que son propensos a crear arte.

Vélez cita a Emily Brady y Arto Haapala, quienes escriben sobre la melancolía como emoción estética:

²²⁶ *Ibíd.*, p. 153.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 157.

²²⁸ *Ibíd.*, pp. 157-158.

La *melancolía* suele desempeñar un papel en nuestros encuentros con obras de arte, y también está presente en algunas de nuestras respuestas artísticas al medio ambiente natural. La melancolía invita a que las consideraciones estéticas entren a jugar no sólo en contextos estéticos bien definidos, sino también en situaciones cotidianas que la hacen surgir. Pero su complejidad, el que sea fascinante por sí misma, sugiere que puede considerarse como una emoción estética per se. Para este fin argumentamos que el carácter distintivo de la melancolía, su dualidad y sus diferencias con respecto a la tristeza y a la depresión, la distinguen como una emoción estética.²²⁹

De aquí, que la música melancólica es profunda y compleja y surge ante las obras de arte. El *artefacto de la Blue Note* en la música melancólica activa la carga evolutiva, es decir, la respuesta instintiva que tenemos hacia la música. En el caso de la *Blue Note*, por empatía evoca la emoción primaria de tristeza y por la profundidad y complejidad de las obras artísticas musicales, provocan una reflexión, un pensamiento sobre la emoción y a partir de ahí surge la melancolía.

Como se había mencionado en el primer capítulo, cuando se señaló sobre lo sublime con Kant, posteriormente en el romanticismo comenzó a utilizarse el término para referirse al sentimiento intenso ante la obra de arte, aquella experiencia estética que resultaría igualmente intensa como el estar ante una gran montaña. Por ello, señala Burke:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, lo que es de algún modo terrible, o se relacionan con objetos terribles, o actúa de una manera análoga al terror, es fuente de *lo sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. [...] Naturalmente, precisa Burke, cuando el dolor o el peligro acosan demasiado, no hay deleite alguno, pero a cierta distancia pueden ser objeto de satisfacción.²³⁰

Además, la memoria juega un papel muy importante en la experiencia estética, ya sea de nuestros propios recuerdos o de nuestras emociones. Las experiencias son procesadas de una manera similar, pues se perciben, se evalúan, se asocian, se comparan y contrastan, además se conjugan con la memoria, en el proceso se acompañan de emociones. Por ello: “La asociación y la resonancia son inherentes al funcionamiento del cerebro y son, probablemente, los responsables de la sensación de riqueza que se percibe en la emoción estética. La memoria almacena la información en distintas partes del cerebro y, además,

²²⁹ Ídem.

²³⁰ *Ibidem*, p. 158.

puede enriquecerla y transformarla. Cada tipo de recuerdo se almacena y recupera de diferente manera”.²³¹

No hay un lugar específico para la experiencia estética en el cerebro, así como tampoco hay un lugar específico para la música en el cerebro, las experiencias se riegan y mezclan con nuevos recuerdos y asociaciones. Lo estético para Dissanayake son “[...] las percepciones que tienen más interconexiones y resonancias cognitivas emocionales de lo normal, y que a menudo llamamos indescriptibles o inefables”.²³²

Las artes, la música, resuenan en el cerebro y provocan emociones. La percepción de la música activa todo el cerebro, ya que no existe un módulo específico para la función de la música. Vélez menciona que el científico Norman M. Weinberger, al registrar la actividad cerebral de un sujeto al escuchar música, pudo notar lo siguiente:

Los acordes consonantes activaban la región orbito-frontal (parte del sistema de recompensa) del hemisferio derecho y también parte de un área debajo del cuerpo calloso. Por el contrario, los acordes disonantes activaban la circunvalación del para-hipocampo derecho. Por tanto, por lo menos dos sistemas, cada uno relacionado con diferentes tipos de emoción, se activan cuando el cerebro procesa emociones vinculadas a la música. Todavía queda por descubrir cómo los diferentes patrones de actividad en el sistema auditivo podrían relacionarse con estas regiones de reactividad diferenciada de los hemisferios.²³³

En el primer capítulo se habló de la fenomenología y cómo ésta nos permitía explicar lo que sucedía en la experiencia estética desde una perspectiva. Mostrando cómo en la consciencia musical los recuerdos formaban parte importante. A continuación, se puede hacer una analogía al respecto pues Vélez señala:

La resonancia es la capacidad de sentir lo que está afuera en el mundo y compararlo con lo que ya somos, con la memoria y otras sensaciones del cuerpo con las que se comparten re-semblanzas, en un número de parámetros diferentes. Hacer asociaciones fuertes entre dos o más sentidos, cuyos circuitos se integran bajo un determinado recuerdo, hace que el estímulo en uno de ellos produzca resonancia en el otro. Podemos experimentar una sinfonía con los sentidos, con la impresión de

²³¹ *Ibíd.*, p. 159.

²³² *Ibíd.*, p. 160.

²³³ *Ídem.*

movimiento y ritmo y emocionalmente; percibir la sinfonía es emparentarla con características compartidas con todas las otras miles de cosas que hemos experimentado antes.²³⁴

Experimentamos al mundo y a nosotros mismos dentro de él, y la resonancia es posible debido a las interconexiones de los distintos módulos del cerebro, las sensaciones provenientes de los diferentes sentidos se mezclan y se conjugan con recuerdos y emociones.

Retomando el hecho de que el lenguaje y la música provienen de un protolenguaje y que la emoción en este protolenguaje era lo más importante pues lo que buscaban comunicar eran las emociones hacia el mundo y hacia los otros, y debido a esto nuestros ancestros tenían una predisposición innata a asociar sonidos con formas visuales y además comunicaban sus emociones a través de gruñidos y gritos emocionales. Vélez señala:

[...] muchas conexiones cerebrales son independientes del lenguaje. Nuestro cerebro evolucionó de manera lenta durante millones de años y adquirió el lenguaje muy recientemente. El pensamiento y las emociones han estado en el cerebro desde mucho antes de haber alcanzado la conciencia y de poseer un lenguaje. La mayoría de los procesos modulares del cerebro actúan sin conexiones con el área del lenguaje ni con los sistemas cognitivos, por lo que muchas experiencias, incluso las del arte, que son producto de la cultura, movilizan efectos químicos y físicos que nos transforman y, sin embargo, permanecen en un mundo silencioso y desconocido.²³⁵

Se ha mencionado que el *artefacto de la Blue Note*, que se propone en esta investigación, contiene elementos musicales universales, con base en la música como adaptación, y argumentos como los de Dissanayake y Vélez, como la siguiente afirmación: “Muchas estructuras específicas de la música son universales y aparentemente innatas, están presentes al nacer: por ejemplo, la música tonal o compuesta en subconjuntos de doce tonos de la escala cromática es lo natural, aunque con aprendizaje podemos llegar a disfrutar de la música atonal”.²³⁶

Por otro lado, hay estudios de neurocientíficos cuyas investigaciones sobre la base biológica de las preferencias musicales concluyeron que, aunque la voz humana es distinta de persona a persona, hay características comunes. Las vibraciones de las cuerdas vocales

²³⁴ Ídem.

²³⁵ *Ibidem*, p. 163.

²³⁶ *Ibidem*, p. 184.

forman un conjunto de armónicos que son más fuertes en ciertas frecuencias, relativas a la nota fundamental. La intensidad más alta ocurre en la 5ta y en la 8va, mientras que intensidades menores “[...] corresponden a la mayoría de los doce tonos de la escala cromática”.²³⁷ Por lo tanto, se piensa que el sistema auditivo prefiere los sonidos que se acercan al espectro de la voz humana, es decir, una combinación de tonos musicales cercanos al espectro del habla humana nos resultara más placentera y familiar.

Vélez, citando a Dissanayake sobre la relación de la música con la prosodia, nos dice que Ellen “[...] considera que las artes temporales: cánticos, canciones, danza y mímica, están determinadas por las primeras experiencias sensoriales de la infancia-la forma como las madres actúan en comunión con sus hijos -y a su vez-, son ecos de nuestra historia pre-lingüística y pasada. Con frecuencia utilizan acciones exageradas, regularizadas en la forma, rítmicas, enfáticas y evocativas emocionalmente”.²³⁸

Las emociones ocurren en nuestro interior, son estados que inventa el sistema nervioso central, y se pueden considerar abstracciones. Son producto de la evolución por selección natural, se originan en el sistema límbico. De acuerdo al psicólogo Paul Ekman existen cuatro emociones básicas, las cuales son: el miedo, la rabia, la tristeza y la alegría. A partir de estas emociones se cree que se matizan y varían muchas emociones, por ejemplo, de la tristeza se puede matizar en condolencia, soledad, desesperación o melancolía.

De acuerdo Paul Ekman, “[...] la principal función de las emociones es movilizar los organismos para que respondan con rapidez a sucesos interpersonales importantes: las emociones fueron seleccionadas por actividades que fueron adaptativas en el pasado evolutivo”.²³⁹ Es de esta manera que el comportamiento se activa y se refuerza con las situaciones de placer o de disuasión, ya que las emociones nos impulsan a actuar y por medio de éstas surgen comportamientos innatos, que al repetirse por más de 50,000 años son codificados en nuestros genes y hacen frente a desafíos que permiten la supervivencia y la reproducción de la especie.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 185.

²³⁸ *Ídem.*

²³⁹ *Ibíd.*, p. 221.

Un experimento sobre el cerebro y el placer, realizado con ratas, nos obliga a reconsiderar los medios comerciales de proporcionar placer. En 1953, James Olds y sus colegas implantaron, en los hipotálamos de ratas de laboratorio, electrodos que activan las sensaciones de placer. Una vez que las ratas aprendieron a manipular la palanca que producía la descarga eléctrica, dejaron de comer y de hacer cualquier cosa que no fuera activar la palanca, hasta morir.²⁴⁰

El arte ha estado relacionado al placer, sin embargo a partir del Romanticismo se buscó explorar otras emociones con el arte, como el miedo o el horror. En el caso de la música se buscó indagar en las emociones sublimes, como la melancolía. El placer también se deriva de asuntos desagradables como la tristeza o el miedo. Por ello, Vélez nos dice:

Algunos estímulos amenazantes pueden ser placenteros en el contexto de lo artístico, y posiblemente esto tenga dos causas: la primera es que cierto nivel de estimulación es agradable, y tanto los animales como el hombre lo buscan. La segunda es que, además, el hombre puede contextualizar los estímulos; los amenazantes suaves incrementan el estado de vigilia y son percibidos como placenteros. Para alejar el aburrimiento, la gente busca un poco de acción, así sea ficticia, la de las películas, o real, pero en cuerpo ajeno, como en ver o practicar deportes. Las personas disfrutan con estímulos extraños, como sentir miedo o tristeza al ver una película; llorar al escuchar una canción, sentir la sensación picante del *wassabe* o del ají, sudar entre un sauna, escalar con riesgo una roca, montar en una montaña rusa, etc.²⁴¹

La música es capaz de hacernos sentir diferentes emociones. Nos permite relacionarnos con el mundo externo y hacerlo resonar en nuestro interior a través de tonos estructurados, donde aparecen apreciaciones acústicas como el volumen, la frecuencia, el timbre y la dirección de la cual provienen. Estamos equipados de manera innata para la música pues: “El cerebro cuenta con una organización funcional para la música. Incluso antes de hablar, los niños muestran el gusto por ella. Las personas se comunican instintivamente con los bebés, cambiando el tono, utilizando amplios espectros de frecuencias y frases melódicas, como si entonaran una canción, y esto ocurre en todas las culturas. La psicóloga experta en la intelección de la música, Sandra Trehub, de la Universidad de Toronto, ha realizado investigaciones para descubrir las preferencias auditivas en los niños de dos a seis años y ha

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 223.

²⁴¹ *Ídem*.

llegado a la conclusión de que las formas rudimentarias de la música son de la naturaleza más que de la cultura”.²⁴²

Conexión neural de la música y el habla

Iain Morley señala que la música y el lenguaje utilizan los mismos elementos físicos para producir y percibir, por lo que están relacionados íntimamente en términos de su origen.²⁴³

La evolución de la psicología en los antepasados permitió producir y percibir vocalizaciones con diferente tono, volumen y contorno. Mientras que las bases neurológicas permitieron la producción de la vocalización en los primates y posteriormente fueron implementadas en los humanos.

Los estudios revelan que los ancestros del ser humano evolucionaron los aparatos necesarios para hacer vocalizaciones complejas y variaciones de tono durante un periodo de 1.5 millones de años. Alrededor de 600,000 años el *Homo heidelbergensis* ya tenía un cerebro de 1,200-1,400cc y un aparato vocal moderno. Esto no quiere decir que tenía capacidades modernas del lenguaje, de hecho, se considera que el lenguaje moderno aparece después de los artefactos simbólicos fueron producidos por los hombres modernos.²⁴⁴

Pero entonces, para qué usaron sus grandes cerebros y tractos vocales los ancestros del ser humano y ¿cuál fue la presión específica que hizo tal versatilidad vocal mucho antes de que fuera usada para el lenguaje?

Para saber cómo se desarrollaron estas capacidades cognitivas y las capacidades fisiológicas, hay que identificar cómo se interrelacionan las funciones entre el cerebro y el comportamiento.

²⁴² *Ibidem*, p. 250.

²⁴³ Traducción propia. Iain Morley. *Op. Cit.*, p. 177.

²⁴⁴ *Ídem*.

¿Qué capacidades del comportamiento musical son únicas en los humanos y cuáles compartimos con los primates?, ¿cuáles son innatas? y ¿cuáles aprendidas? ¿Cuáles son específicas de la música? y ¿cuáles se relacionan a otros comportamientos?²⁴⁵

Se identificarán áreas del cerebro que procesan elementos de la música, el habla y el lenguaje y como se relacionan. ¿Hay mecanismos particulares de la música que se diferencien del habla o comparten los mismos mecanismos? ¿Se encontrará un módulo neurológico especialmente para la música?²⁴⁶

La forma tradicional ha lidiado con el reconocimiento de piezas, lectura musical y escritura musical, las más recientes investigaciones buscan entender la música relacionando las funciones del cerebro, preocupándonos por las capacidades musicales en su nivel fundamental en lugar del nivel cultural como la notación, etcétera (hay otras investigaciones que exploran la comprensión y producción musical, la prosodia, el tono el ritmo, el léxico-semántico entre la música y el lenguaje), lo que se estudiará aquí será las implicaciones y relaciones entre la melodía y la producción del sonido en el habla, así como su percepción.²⁴⁷

Pero, ¿por qué examinar la organización neurológica de la música y otras funciones vocales? Esto para identificar las interrelaciones y diferencias entre la neurología responsable por las funciones musicales y lingüísticas, y mostrar el camino que pudo ser su desarrollo evolutivo.

El habla y el canto utilizan los mismos mecanismos fisiológicos para su producción y percepción (tracto vocal y oído) por lo que se espera que estén relacionados en términos evolucionarios y neurológicos, y en cierto grado así es el caso, pero las relaciones de las fusiones de la música y el habla son más complicadas.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 178.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 179.

²⁴⁷ *Ídem*.

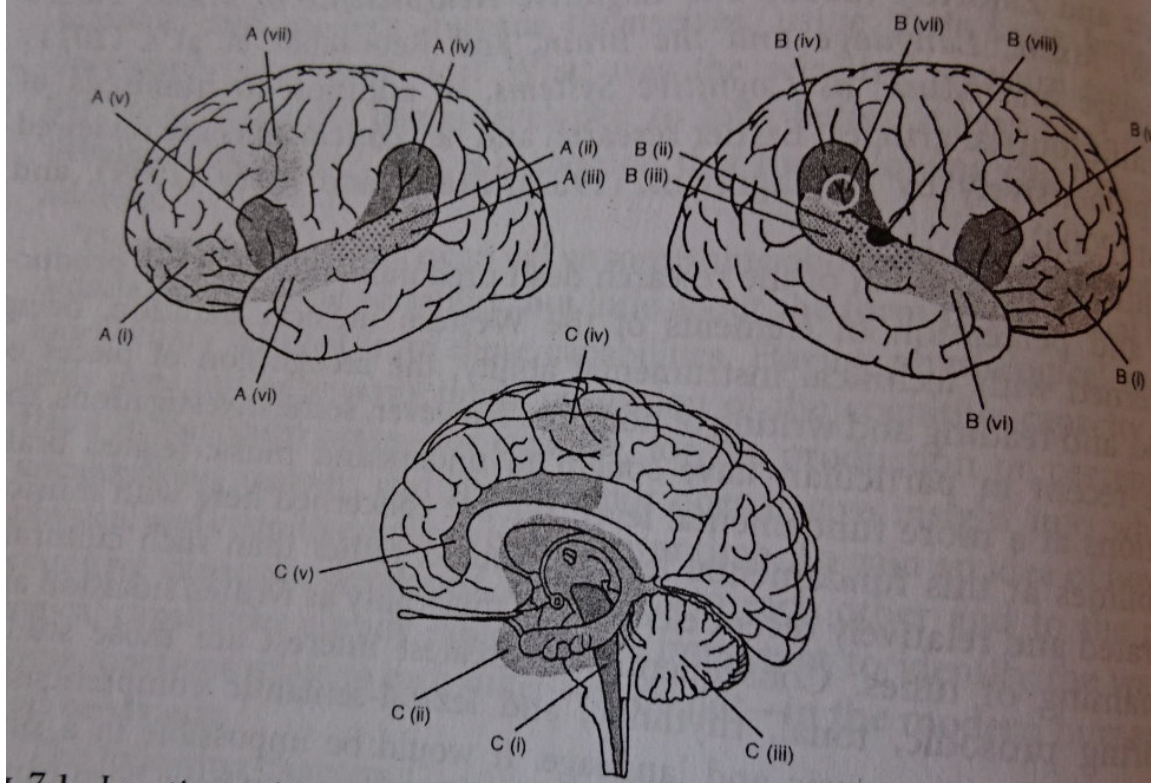


Fig. 21. Gráfico de las partes del cerebro involucradas en la percepción musical.²⁴⁸

Organización por hemisferios, lenguaje en el lado izquierdo y ¿música en el derecho?

Convencionalmente se ha creído que la función del lenguaje es controlada exclusivamente por el hemisferio izquierdo y la función de la música por el derecho.²⁴⁹

Hay diferencias en ambos hemisferios en cuanto al procesamiento del tono, el lenguaje y el ritmo, los estudios neurológicos han mostrado que la división tradicional no es adecuada. La producción y percepción tanto del lenguaje como de la música son actividades complejas y requieren que se involucren numerosas áreas simultáneas en diferentes aspectos para cada tarea.

La música es una actividad multimodal, requiere diferentes elementos como: el tono, la armonía, el timbre, el intervalo, el contorno, el sistema motriz, el procesamiento de

²⁴⁸ Tomado de: Iain Morley. *Op. Cit.*, p. 180.

²⁴⁹ Ídem.

la memoria, la emoción y otras asociaciones y por lo tanto no todas estas funciones estarán localizadas en el mismo hemisferio y tampoco que estén localizadas e aisladas en áreas individuales del cerebro.

La experiencia musical es más que la suma de sus partes y la interacción de estos estímulos crean un todo psicológico que es distribuido a través de todo el cerebro, lo mismo sucede respecto a la comunicación lingüística. Sin embargo, sí hay una lateralización para aspectos particulares de la música y la producción del habla y su procesamiento, con funciones que ocurren predominantemente en el hemisferio izquierdo o derecho.²⁵⁰

Para identificar las áreas, se ven las actividades del cerebro cuando se utilizan las funciones o bien en neuropatías o enfermedades cuando estas funciones están dañadas. Como en la afasia, en donde hay una pérdida de la producción y procesamiento de habilidades del lenguaje, o la amusia, donde la pérdida es de la producción y/o habilidades musicales. Esto lleva a ver que hay funciones lateralizadas y otras compartidas. Gracias a los escáneres de cerebro, encefalogramas, imágenes de resonancias magnéticas (fMRI), se muestran las áreas donde cambia el nivel de actividad, pero no pueden mostrar en cuál de las áreas encendidas es predominante el proceso, por ello las neuropatías ayudan y complementan el estudio de los fMRI.²⁵¹

Producción del habla y de la melodía

Los humanos desarrollaron un tracto vocal capaz de producir un gran rango de tonos y además a partir de la evolución también adquirieron la habilidad de expresar emociones vocales que incluían la cara y el control de la laringe, esto a través de un desarrollo de conexiones neurológicas que permitieron el control a voluntad de la laringe y el planeamiento de la duración, la estructura y la emisión de sonidos complejos, ya sea por imitación o invención, para adaptarse a situaciones que en el fondo tienen semillas evolutivas en el motor instintivo emocional.²⁵²

El visceromotor, el control instintivo emocional, controla elementos del “periaqueductal” de la materia gris que son utilizados cuando se emite la voz. Así como los

²⁵⁰ Ídem.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 182.

²⁵² *Ibidem*, p. 183.

patrones de entonación ya sean lingüísticos o emocionales, son mediados por el hemisferio derecho, especializados en la experiencia emocional. Por lo que, sin importar el contenido del habla, o de su entonación, involucran sistemas neurológicos que tienen que ver con la función emotiva.²⁵³

En 2006, Brown, Martínez y Parsons usaron un PET para observar las estructuras activadas durante la creación de melodías improvisadas y de enunciados para ver que funciones se sobreponían en cada tarea”,²⁵⁴ ambas activaban casi las mismas áreas del cerebro, mostrando significativamente que se sobreponían en la actividad cognitiva, pero con algunas tareas particulares en el cerebro. Los enunciados activaron las áreas de Brodmann (BA) 44 Y 45 en el Hemisferio Izquierdo, que corresponde al área de Broca, mientras que en la generación de melodías activo la región BA 44 en el hemisferio derecho junto con el BA 45 en el hemisferio izquierdo.

También encontraron que el hemisferio derecho BA 44 (el frontal derecho operculum) se activa con los movimientos del baile además de la improvisación de melodías vocales. Por lo que propone que en general esa área se involucra en el movimiento secuencial, sugiriendo un empalme cognitivo entre el motor vocal y el de movimiento, así como los aspectos fonológicos de la melodía y la producción del habla como el de generar estructuras sonoras complejas; sin embargo, la producción de melodía y el habla caen en áreas distintas especializadas para la generación de la información específica de su contenido o semántica.²⁵⁵

La vocalización musical y el habla pueden ser afectadas por una patología llamada *avocalias*, la cual impide la habilidad de vocalización, esto sugiere que ambas funciones tienen un substrato neural en común en la categoría de las funciones de la expresión vocal.

Hay una distinción importante entre los términos *vocal* y *verbal*, así como habla y lenguaje. Lo verbal implica lo lingüístico, mientras que lo vocal también incluye expresiones no lingüísticas, el lenguaje se utiliza para referir al léxico, a los elementos

²⁵³ Ídem.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 184.

²⁵⁵ Ídem.

sintácticos del habla mientras que el habla también contiene elementos tonales de la comunicación.

En 1999, Marin y Perry examinaron la patología de afasia sin amusia, lo cual contradice la hipótesis de que el lenguaje y la música comparten substratos neurales comunes. Estos casos indican que la música y el léxico no comparten substratos neurales en común. La afasia de broca afecta severamente la actividad semántica del habla mientras que deja intacto la actividad afectiva-tonal de la voz o en otro caso provoca un desorden lingüístico expresivo, pero permite ejecutar melodías vocales que no tienen letras, estos ejemplos señalan la diferencia entre el control tonal de la voz y el de la función lingüística.²⁵⁶

Otro caso de Marin y Pery, también en 1999, señala a un paciente con una atrofia bilateral cortical severa, donde el paciente no tiene lenguaje espontáneo o no puede cantar letras, sin embargo tiene vocalizaciones espontáneas con un apropiado contorno sonoro expresando emoción e intención, utiliza sonidos repetitivos que emulan enunciados, demostrando que el elemento prosódico del habla está intacto, además sus vocalizaciones tenían un ritmo y entonación adecuados, así como una prosodia pero carente de letras, entonces hay una distinción entre los elementos lingüísticos y prosódicos de la función del habla.²⁵⁷

Las lesiones que aíslan las áreas del habla en el hemisferio izquierdo pueden resultar en una condición de “ecolalia” donde el paciente puede repetir cualquier expresión lingüística que escuche, pero no entiende el contenido de dicha expresión. El hecho de que el *loop* fonológico, el cual permite la repetición de expresiones que se escuchan puede funcionar aislado del proceso cognitivo lingüístico indica que el sistema que controla las complejas vocalizaciones y el sistema que controla la comprensión del lenguaje son distintos entre sí. Parece que la neurología responsable por la comprensión y la producción del contenido lingüístico es diferente de la responsable por llevar físicamente dichas

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 185.

²⁵⁷ *Ídem*.

vocalizaciones y de la responsable del contenido emocional prosódico, ya sea en el habla o en la vocalización en una canción.²⁵⁸

Procesamiento de la información tonal en la música y el habla

En 2003, Brust señala que un daño en el hemisferio derecho puede afectar el proceso tonal tanto en la habilidad musical como en el habla.²⁵⁹ Una patología en el hemisferio derecho en la región temporo-parietal puede resultar en la pérdida de la habilidad para comprender la música y las inflexiones y entonaciones en el habla. El contenido tímbrico en el habla y la música puede ser imposible de procesar por dicho daño.²⁶⁰

En 2003, Peretz menciona que las áreas específicas de la música son aquellas del cerebro que se involucran en el procesamiento del tono, en el “[...] giro temporal y las áreas frontales del lado derecho del cerebro”. Sin embargo, los patrones de entonación del habla parece que se encuentran en la misma locación del cerebro. En 2002, Ayotte y otros investigadores, así como Patel y otros autores en 2008, mencionan que la percepción del tono musical y de la prosodia del habla son simultáneamente afectados por amusias congénitas, por lo que aparentemente son procesadas por el mismo mecanismo cognitivo.²⁶¹ La entonación en el habla (prosodia) utiliza el mismo mecanismo de discriminación de tono que se utiliza en la música, sólo que en este último es más refinado que lo que requiere el habla lingüística. Por lo tanto, la comprensión y producción de elementos prosódicos del habla lingüística y los elementos prosódicos de la habilidad musical se encuentran en la misma área, pues cuando una función está dañada también la otra, pues comparten substratos neurales entre los elementos del habla y las funciones musicales que tienen que ver con la entonación prosódica y el contorno melódico, estas funciones se encuentran predominantemente en el hemisferio derecho.

El hemisferio derecho principalmente (giro superior temporal STG) y secundariamente en el córtex auditivo, involucran la imaginación de melodías conocidas. Estas tareas no activaron áreas en el hemisferio izquierdo.

²⁵⁸ Ídem.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 186.

²⁶⁰ Ídem.

²⁶¹ Ídem.

En 1980, Peretz, y Morais tres años después, observaron que los no músicos mostraron que el oído derecho (hemisferio izquierdo) toma ventaja para el análisis de tonos diferentes presentados simultáneamente a ambos oídos y se le pide al sujeto que selectivamente atienda a uno de esos tonos. Mientras que mostraron una ventaja del oído izquierdo (hemisferio derecho) cuando tenían que procesar de forma holística los tonos.²⁶² Entre mayor análisis se requiera se necesita una participación mayor del hemisferio izquierdo. Cuando no se necesita consciencia del procesamiento del sonido parece que hay muy poca participación del hemisferio izquierdo.

Se puede concluir en cuanto al habla y la melodía que el ser humano desarrolló habilidades especiales para controlar la duración y estructura de vocalizaciones complejas mediante el control preciso de la laringe y la musculatura facial, el proceso de la vocalización recae en la activación de un motor instintivo emocional que tiene sus raíces en la evolución de las vocalizaciones de los primates.

La producción tanto de melodías vocales como del habla que expresan emoción e intención (prosodia) hace uso de estructuras relacionadas que tienen que ver con la producción vocal afectiva y tonal. Mientras que los elementos semánticos del habla lingüística hacen uso de estructuras neurológicas diferentes y especializadas, relacionadas a la expresión y comprensión de su significado). El destacado neurólogo Olivier Sacks realizó experimentos en individuos con afasia, encontrando que, muchos de ellos, conservaban sus habilidades musicales intactas, mientras que, por su condición clínica, no podían procesar el lenguaje; por otro lado, también realizó experimentos con sujetos diagnosticados con amusia, en los que ocurría el caso contrario, no tenían ningún problema con el lenguaje, mientras que presentaban problemas para reconocer tonos y ritmos. Con esto, se encontró que la música y el lenguaje son procesados por zonas diferentes del cerebro, aunque también comparten algunas estructuras. En el caso de los pacientes con amusia, además de sus problemas para comprender la música, también mostraron problemas para reconocer la parte musical o emotiva del habla.

El proceso del contenido tonal tanto en el habla como en la música depende de las mismas estructuras, pues la habilidad de discriminar los patrones de entonación en el habla

²⁶² *Ibidem*, p. 187.

(prosodia) utiliza el mismo mecanismo de discriminación que el usado para procesar el tono en la música;²⁶³ sin embargo, este último es mucho más refinado, pues el habla lingüística no requiere tal grado de refinamiento en cuanto a la entonación. Estos mecanismos se encuentran predominantemente en el hemisferio derecho en la región temporo-parietal, en el giro temporal superior con neuronas en el córtex auditivo especializadas para la percepción del tono. “El análisis del tono emocional en el habla depende de la activación del lóbulo frontal inferior derecho, así como estructuras subcorticales que son antiguas y han evolucionado ubicadas en el hemisferio derecho, las cuales también procesan el contenido emocional en las expresiones faciales.”²⁶⁴

Hay un poco de involucramiento respecto a las estructuras del hemisferio izquierdo, sólo cuando se requiere procesar el tono y analizarlo de manera consciente. El procesamiento del timbre y el reconocimiento vocal depende aparentemente sólo de las estructuras del hemisferio derecho ubicadas en lo profundo del lóbulo temporal.

En cuanto al procesamiento, las neuronas del córtex auditivo derecho parece que se especializan en el espectro sensitivo; el tonal, mientras que las del córtex izquierdo auditivo se especializan sensitivamente a la información temporal. El hemisferio izquierdo tiene áreas que sirven para efectuar movimientos musculares secuenciales y complejos, de comportamiento rítmico como el baile. Estas son funciones importantes en el área de Broca en el hemisferio izquierdo, pues son un componente importante en la habilidad oral. El hemisferio izquierdo parece ser dominante en cuanto al significado semántico verbal y la secuencia sintáctica y sus interrelaciones, el análisis de fonemas depende de la activación del lóbulo frontal inferior izquierdo y el procesamiento lingüístico depende de las estructuras subcorticales en el mismo hemisferio.

Por lo que las funciones de la música y el lenguaje utilizan estructuras del hemisferio derecho e izquierdo. Algunas sub-funciones de la música y el lenguaje son compartidas mientras que no es el caso de la lateralización para otras funciones.

Las áreas del hemisferio derecho parece que son responsables del proceso y producción tanto de la melodía como de la vocalización del habla, de la prosodia en la

²⁶³ *Ibidem*, p. 197.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 198.

melodía, del tono, de la tonalidad del canto, del proceso del timbre y del reconocimiento de la voz.

El hemisferio izquierdo tiene regiones que parece que están implicadas en la producción y procesamiento del significado semántico verbal y de las secuencias sintácticas, así como de la producción y percepción del ritmo y algunos aspectos del análisis consciente de la audición. Es importante notar que, aunque hay algunas estructuras involucradas en aspectos específicos del procesamiento auditivo que parecen lateralizadas al hemisferio derecho o izquierdo, en general el proceso de la percepción del sonido requiere estructuras en ambos hemisferios.²⁶⁵

La vocalización implica estructuras involucradas en la expresión tonal-emocional y la percepción del contenido tonal lleva a estructuras utilizadas para extraer información emocional de otros signos sensoriales, las funciones involucradas en el significado lingüístico verbal emergió después, creando estructuras basadas en las mismas estructuras en el hemisferio izquierdo que son requeridas para los movimientos musculares complejos y secuenciales como la vocalización (control facial muscular) y los comportamientos rítmicos.

Parece que las estructuras utilizadas para procesar los estímulos musicales no son dedicadas exclusivamente a ello, sin embargo, algunas de estas estructuras se han refinado para procesar la demanda del estímulo musical. Tanto la producción y procesamiento vocal y tonal usan una combinación de estructuras evolutivamente antiguas que están involucradas en el llamado vocal emocional de los primates y en estructuras que han sido refinadas para la demanda de la actividad musical. Las estructuras que son utilizadas para la producción y procesamiento musical también son utilizadas para producir y procesar aspectos de otras formas de comunicación, pero la combinación de estructuras neurológicas y la interacción entre ellas al procesar estímulos musicales representa un uso especializado de estos mecanismos.

Marín y Perry proponen que de acuerdo a la cercana correspondencia entre las redes de regiones involucradas en el canto y la lingüística (habla) sugieren que el habla

²⁶⁵ Ídem.

evolució a partir de un sistema complejo que ya estaba presente en el control voluntario de la vocalización. Los últimos aspectos evolutivos fueron las especialidades lateralizadas en los hemisferios.

Patel y Koelsch mencionan que parece que el cerebro humano, al menos en las primeras etapas del niño no trata al lenguaje y a la música como dominios separados sino más bien trata al lenguaje como un caso especial de música.²⁶⁶

En 2012, Brandt lo sustenta de manera más sólida, pues dice que los infantes para aprender el habla dependen del proceso de timbre, tono y contorno tonal, dinámicas y ritmos como base para después adquirir la especialización lingüística de la semántica y el contenido sintáctico.

El hecho de que varios elementos de la cognición musical hacen uso de los mecanismos cognitivos que se utilizan en otras actividades no le resta importancia a la actividad musical en la perspectiva evolucionista, su relevancia es sobre el desarrollo de la cognición humana y en el comportamiento humano,²⁶⁷ estos empalmes enfatizan la importancia evolutiva de las capacidades musicales fundamental es respecto a la cognición y que dieron forma al comportamiento humano.²⁶⁸

Emociones y comunicación en la música

La música lleva a una respuesta emocional en el escucha debido a una gran variedad de razones. El estímulo musical puede inducir a una respuesta emocional, ya sea con o sin consciencia cognitiva, debido a las propiedades inherentes de la música y de cómo es procesada. Algunas respuestas emocionales pueden ser producto de una asociación que aprendimos respecto a particulares circunstancias de nuestra experiencia, mientras que otros son consecuencia directa de la semejanza del fenómeno del medio ambiente al cual instintivamente tenemos una respuesta.²⁶⁹

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 199.

²⁶⁷ *Ídem.*

²⁶⁸ *Ibíd.*, p. 200.

²⁶⁹ *Ibíd.*, p. 273.

Una tercera forma de la respuesta emocional ocurre como consecuencia del procesamiento y estímulo de los mecanismos auditivos y kinestésicos asociados con la interacción interpersonal. El estímulo musical puede ser interpretado como si tuviera propiedades cuasi humanas y tiene efectos similares que, al interactuar con una persona, se procesa con mecanismos relacionados a la interpretación del significado en una interacción interpersonal. El contorno del estímulo musical puede tener mucho en común con la expresión física del estado emocional, incluyendo la vocal, estimulando la interpretación de la emoción a través de otros medios que normalmente estarían asociados físicamente con ese contorno. El carácter dinámico de la expresión fisiológica y el contorno musical, así como el tempo, son procesados como parte del mismo sistema de expresión con algunas entradas auditivas en la música que son interpretadas de la misma manera que las respuestas emocionales que corresponden a la expresión auditiva.

Respondemos a estas entradas por empatía, porque reconocemos estas entradas (*cues*) emocionales, o por empatía sentimos una experiencia compartida con la emoción detectada, si nos llama a la misma emoción que está siendo expresada. Hay asociaciones fuertes asociadas entre las habilidades sociales, las empáticas, la expresividad y la motivación a la música, todas estas prominentes en personas con el síndrome de Williams y disminuida en casos de personas con autismo.²⁷⁰ (Los de asperger no muestran emociones.)

Las propiedades del estímulo musical pueden incitar a reacciones genuinamente fisiológicas equivalentes a las que son incitadas por expresiones emocionales en otros medios, tales como los cambios de respiración, el ritmo cardíaco, la temperatura y el cosquilleo y son procesados en su mayoría por los mismos mecanismos. Algunas de estas reacciones son causadas por neuroquímicos que están relacionados a la formación de lazos sociales, a la reducción de la ansiedad y a la búsqueda de premios o gratificaciones.

El contexto en el cual experimentamos la música es muy importante para determinar la emoción y su intensidad. Especialmente importante en este aspecto es el contexto social, en cómo compartimos la experiencia con otros y cómo su reacción al mismo estímulo se vuelve contagiosa y por sí misma se da un carácter de autoreforzo. La experiencia musical gana mucho de su valor en el sentido de una respuesta profundamente emocional en

²⁷⁰ Ídem.

conjunto con la sensación de una experiencia compartida, mientras que practicada sola puede actuar como un sustituto de interacción y de experiencia compartida.

εMus. 27 Manuel M. Ponce – *Preludio Melancólico para piano*.

2.6 Neurobiología de la música melancólica

En el capítulo anterior se trató el origen de la música, estableciendo que este origen se da a partir de las funciones y contribuciones para la permanencia y evolución de la especie humana. Se argumentó que es una adaptación evolutiva. A partir de ahí se mostraron los rasgos musicales para señalar al artefacto de la *Blue Note* en la música melancólica y posteriormente se puntualizó en las emociones como rasgo de la *Blue Note* y su vínculo con la teoría de la música como adaptación evolutiva. Dentro del capítulo que venimos desarrollando, se muestra una mirada desde la neurociencia, es decir, la contribución Neuroestética, que explica el proceso biológico y neurológico de las emociones. Se ha establecido que la música evoca primero una emoción y si ésta es lo suficientemente profunda y estructurada evoca un pensamiento al respecto de la emoción, es decir, un sentimiento. Dicho sentimiento es el que en la música triste, que tiende por su calidad y profundidad hacia la obra de arte, consideramos que produce el sentimiento de *melancolía*. A continuación, abordaremos como se producen las emociones y los sentimientos. Cómo el artefacto de la *Blue Note* incide en nosotros y nos modifica.

Las emociones y sentimientos

Las emociones y los sentimientos son a veces confundidos como siendo lo mismo. Damasio aporta claridad en sus diferencias y señala que las emociones aparecen primero y los sentimientos después. Considera que los sentimientos, ya sea de placer o de dolor son los cimientos de nuestra mente.²⁷¹

Los sentimientos y las emociones en el ser humanos han sido una preocupación constante en los pensadores a lo largo de la historia, preguntas acerca de la naturaleza y origen de las emociones y sentimientos, de la relación entre la mente y el cuerpo han

²⁷¹ Antonio Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos* (Barcelona: Crítica, 2006), p. 9.

recibido múltiples interpretaciones y aportaciones. Spinoza, consideraba que los “[...] impulsos, motivaciones, emociones y sentimientos (un conjunto que él denominaba afectos) eran un aspecto fundamental de la humanidad”.²⁷² Señalaba ya, que existía diferencia entre el proceso de sentir del proceso de tener una idea acerca del objeto causante de una emoción, de tal forma que la alegría es una cosa y el objeto que causa la alegría es otra y aunque terminen por aparecer juntas en la mente, son procesos distintos dentro de un organismo, así señalaba que “[...] el amor no es otra cosa que un estado placentero, alegría, acompañado por la idea de una causa externa”.²⁷³

Establece también la vinculación entre la emoción y la razón, como unidad de gran fuerza para afrontar las pasiones, de tal forma que sería posible combatir una emoción negativa con una emoción más poderosa pero positiva producida mediante el razonamiento y el esfuerzo intelectual. En su pensamiento era fundamental la idea de que el sometimiento de las pasiones ha de conseguirse mediante la emoción inducida por la razón y no únicamente mediante la razón pura.²⁷⁴

Resulta muy interesante que ya avanzara la idea de que tanto la mente como el cuerpo eran atributos paralelos y sobre todo que considerara que la “[...] mente humana es la idea del cuerpo humano”.²⁷⁵

Damasio considera a la necesidad natural de preservación del ser humano como su esencia real. Para ello, los organismos existen con la capacidad de regular la vida que permite su supervivencia. También señala que de la misma manera natural, los organismos procuran conseguir una “mayor perfección” de función, que Spinoza asimila a la alegría. Se libran todos estos esfuerzos y tendencias de forma inconsciente.²⁷⁶

Estas ideas nos introducen en la importancia de los sentimientos. En la actualidad se están realizando avances que permiten develar y precisar cómo trabaja el cerebro en relación con las emociones y los sentimientos. Al respecto se ha identificado que el cerebro hace trabajar de manera coordinada varias regiones específicas para poder representar, en forma

²⁷² *Ibíd.*, p. 14.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 17.

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 18.

²⁷⁵ *Ídem.*

²⁷⁶ *Ídem.*

de mapas neurales, una multiplicidad de aspectos de las actividades del cuerpo. Esta representación constituye una imagen siempre cambiante de la vida en acción. “Los procesos mentales se fundamentan en la cartografía que el cerebro tiene del cuerpo, acumulaciones de pautas neurales que representan respuestas a acontecimientos que causan emociones y sentimientos.”²⁷⁷

Las emociones

Como se mencionó en el rubro anterior, con frecuencia se llega a confundir la emoción con el sentimiento y viceversa. Sin embargo, ambos son diferentes y se presentan en momentos diversos a partir de una cadena de acontecimientos. La diferencia entre ambos se puede aclarar al establecer la diferencia entre la parte del proceso que se hace pública y la parte que permanece privada, correspondiendo a la parte pública la *emoción* y a la privada los *sentimientos*.²⁷⁸ Esta diferencia la establece Damasio al considerar que las emociones son acciones o movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás pues se expresan en la cara, en la voz, en los gestos, es decir, las emociones son exterioridades. Los sentimientos, por el contrario, permanecen ocultos, escondidos, invisibles, como ocurre con las imágenes mentales. De tal forma que las emociones corresponden al cuerpo y los sentimientos a la mente.

La relación entre las emociones y los sentimientos es compleja, ya que no sólo son diferentes sino que las emociones preceden a los sentimientos y constituyen el fundamento de éstos, se encuentran, por lo tanto, íntimamente relacionados. Emociones y sentimientos están tan íntimamente relacionados a lo largo de un proceso continuo que tendemos a pensar en ellos, de forma comprensible, como si fueran una sola cosa.²⁷⁹

La certeza de que las emociones aparecen antes que los sentimientos y la continuidad entre ambos se ha demostrado a través de experimentos como el que refiere Damasio:

²⁷⁷ Ídem.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 31.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 32.

En un ejemplo clínico donde una descarga toca el bulbo raquídeo una paciente comienza a llorar y a mostrar que ya no quiere vivir, después de quitar la descarga ella regresa a un estado normal. La secuencia de acontecimientos en esta paciente revela que la emoción tristeza llegó primero. Siguió la sensación de tristeza, acompañada de pensamientos del tipo que usualmente pueden causar, y después acompañar, dicha emoción; pensamientos que son característicos de estados mentales que coloquialmente describimos como «sentirnos tristes». Una vez cesó la estimulación, dichas manifestaciones se amortiguaron y después desaparecieron. La emoción se disipó, y lo mismo hizo el sentimiento.²⁸⁰

El autor mencionado da una explicación evolucionista a esta precedencia de las emociones, en función de la supervivencia, al señalar que la evolución dio primero las emociones pues éstas constituyen reacciones simples, inmediatas, que posibilitan la supervivencia de un organismo, asegurando la persistencia en la evolución.²⁸¹ La supervivencia de todo organismo requiere de un conjunto de mecanismos, para reaccionar a situaciones que pueden ser un riesgo para su existencia.

Regulación homeostática

Esta dotación natural, que recibieron todos los organismos desde los más simples como la ameba hasta el ser humano, posibilita la actuación automática a los estímulos externos, y solución a los problemas de supervivencia, sin que se requiera del uso de un mecanismo más sofisticado como es el razonamiento. Con la actuación automática, el organismo se encuentra en condiciones de resolver las necesidades que permitan su sobrevivencia, como son encontrar fuentes de energía; de mantener el equilibrio químico del interior, de enfrentar enfermedades. Este conjunto de regulaciones para sostener la vida es designado como homeostasis.²⁸²

Hay cuatro niveles de regulación homeostática automatizada, que comprenden desde lo simple a lo complejo. En la base se encuentra *(IA) el proceso del metabolismo:*

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 71.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 34.

²⁸² *Ídem.*

secreciones hormonales, contracciones musculares que regulan el ritmo cardíaco y presión sanguínea, el almacenamiento de proteínas, lípidos y carbohidratos. *En el nivel 1B: Los reflejos Básicos*: sobresaltos que los organismos despliegan en reacción a un ruido o que se alejen del calor. *En el 1C: Las respuestas inmunes*.²⁸³

En el siguiente *Nivel 2* se encuentran: *Los comportamientos de dolor y placer*. Reacciones de acercamiento o retirada a situaciones específicas, de recompensa o castigo. Lesiones. Cuando hay bienestar producción de endorfinas.²⁸⁴

En el siguiente *Nivel 3* están comprendidos *los Instintos y las Motivaciones*: como el hambre, la sed, la curiosidad, el sexo. Todos estos agrupados por Spinoza bajo el término de apetitos o deseos.²⁸⁵

En la cúspide, en el *Nivel 4* están *Las emociones*: la regulación automatizada de la vida, alegría, pena, miedo, orgullo, vergüenza, simpatía.

Todas estas reacciones van dirigidas, de una u otra forma, directa o indirectamente, a regular el proceso vital y a promover la supervivencia. Los comportamientos de placer y dolor, los instintos y las motivaciones, y las emociones propiamente dichas reciben el nombre de emociones en sentido amplio, lo que es a la vez comprensible y razonable, dada su forma compartida y si objetivo de regulación.²⁸⁶

En esta misma cúspide están los sentimientos, los cuales “[...] son una expresión mental de todos los demás niveles de regulación homeostática”.²⁸⁷

Cada ser para preservarse, idea planteada por Spinoza como la esencia real de los organismos, implica que el organismo vivo se construye de manera que mantenga la coherencia de sus estructuras y funciones frente a las numerosas circunstancias que amenazan la vida.²⁸⁸ A esta actualización de la idea de Spinoza, Damasio agrega que el *conatus* de Spinoza en términos biológicos actuales es el conjunto de disposiciones que se

²⁸³ *Ibíd.*, p. 35.

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 36.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 37.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 39.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 41.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 40.

encuentran en los circuitos cerebrales y que al ser activadas por factores internos o externos, buscan la supervivencia y el bienestar.²⁸⁹

Principio de anidamiento

En el proceso de regulación que asegura la homeostasis interviene el llamado principio de anidamiento, que se refiere a la integración de reacciones más sencillas como componentes de otras más elaboradas, es decir, un anidamiento de lo simple dentro de lo complejo. Anidamiento progresivo lo forman: *parte* de la maquinaria del sistema inmune y de la regulación metabólica que se encuentra incorporada a la maquinaria de los comportamientos del dolor y del placer. A su vez, *parte* de estos últimos anida en la maquinaria de los instintos y las motivaciones. Finalmente, *parte* de la maquinaria de todos los niveles previos (reflejos, respuestas inmunes, equilibrio metabólico, comportamientos de dolor o placer, instintos) anidan en la maquinaria de las emociones. De igual forma los diferentes tipos de emociones se ensamblan según el mismo principio.²⁹⁰

Incluso las emociones propiamente dichas (repugnancia, miedo, felicidad, tristeza, simpatía y vergüenza) apuntan directamente a la regulación vital a fin de evitar los peligros o ayudar al organismo a sacar partido de una oportunidad, o indirectamente al facilitar las relaciones sociales. No se sugiere que cada vez que nos libramos a una emoción estemos promoviendo la supervivencia y el bienestar. No todas las emociones son iguales en su potencial para promover la supervivencia y el bienestar [...] el hecho de que el despliegue de algunas emociones en las circunstancias humanas actuales sea mal adaptativo no niega su papel evolutivo en la regulación provechosa de la vida.²⁹¹

Las emociones de los organismos sencillos

Algo que han demostrado los avances de la neurociencia es que las emociones no son exclusivas del ser humano, pues abundantes pruebas han demostrado que organismos simples tienen reacciones emocionales. Un paramecio solitario, un organismo unicelular sencillo, que no posee cerebro se aleja nadando huyendo de un posible peligro, como una aguja, o ambientes de mucho frío o calor. Pero también puede dirigirse hacia lugares donde puede encontrar alimento o hacia ambientes más templados. Por ello, señala Damasio, que un organismo sin cerebro ya contiene la esencia del proceso de emoción que poseemos los

²⁸⁹ Ídem.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 41.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 43.

seres humanos, que implica situaciones de huida y evasión o aprobación y acercamiento, según el tipo de objeto detectado. Esta capacidad se encuentra en la maquinaria simple del organismo sin cerebro. Los organismos vivos han sido dotados por la naturaleza de los medios y dispositivos para tener reacciones automáticas, reflejas y estereotipadas que permitan mantener su vida.²⁹² “Los animales más sencillos carecen de las estructuras cerebrales necesarias para representar, en forma de mapas sensoriales, las transformaciones que se producen en el cuerpo cuando tienen lugar reacciones emotivas, y ello resulta en la sensación.”²⁹³

Clasificación de las emociones

La diversidad de emociones existentes se ha clasificado en tres categorías: emociones de fondo, emociones primarias y emociones sociales.

Las *emociones de fondo* no son especialmente visibles en nuestro comportamiento, aunque sean muy importantes. A diferencia de las emociones que permanecen durante largos periodos de tiempo como, por ejemplo, el humor, las emociones de fondo, “[i]ncluyen ajustes metabólicos asociados con cualquier necesidad interna que surja o acabe de satisfacerse; y con cualquier situación externa que se esté evaluando y manejando mediante otras emociones, apetitos o cálculos intelectuales. El resultado siempre cambiante de este caldero de interacciones es nuestro «estado de ánimo», bueno, malo o intermedio.”²⁹⁴

Por su parte, las *emociones primarias*, son aquellas que son muy visibles, se encuentran en este grupo: miedo, ira, asco, sorpresa, tristeza y felicidad.²⁹⁵ Damasio nos dice que son emociones innatas, pre organizadas, jamesianas y que dependen de la circuitería de sistema límbico, siendo la amígdala y la cingulada anterior los principales

²⁹² *Ibíd.*, pp. 44-45.

²⁹³ *Ibíd.*, p. 53.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 47.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 48.

actores. La evidencia de que la amígdala es el actor clave en la emoción pre organizada proviene de observaciones tanto en animales como en seres humanos.²⁹⁶

Pero el mecanismo de las emociones primarias no describe toda la gama de los comportamientos emocionales. Se trata, sin duda alguna, del mecanismo básico. Sin embargo, creo que en términos del desarrollo de un individuo está seguido por mecanismos de *emociones secundarias*, que tienen lugar una vez hemos comenzado a experimentar sentimientos y a formar *conexiones sistemáticas entre categorías de objetos y situaciones, por un lado, y emociones primarias, por otro*. Las estructuras del sistema límbico no son suficientes para soportar el proceso de las emociones secundarias. Debe ampliarse la red, y ello requiere el concurso de las cortezas prefrontales y somato sensoriales.²⁹⁷

La tercera categoría, las *emociones sociales* incluyen la simpatía, la turbación, la vergüenza, la culpabilidad, el orgullo, los celos, la envidia, la gratitud, la admiración, la indignación y el desdén. La aplicación del principio de anidamiento permite identificar como subcomponentes de las emociones sociales. La aplicación del principio de anidamiento permite identificar subcomponentes de las emociones sociales emociones, por ejemplo, la emoción social «desdén», puede manifestarse mediante expresiones faciales de «repugnancia», una emoción primaria que, señala Damasio, evolucionó en asociación con el rechazo automático y beneficioso de alimentos potencialmente tóxicos.

De acuerdo con este, autor la “[...] emoción es la combinación de un proceso *evaluador mental*, simple o complejo, *con respuestas disposicionales a dicho proceso*, la mayoría dirigidas *hacia el cuerpo propiamente dicho*, que producen un estado corporal emocional, pero también *hacia el mismo cerebro* (núcleos neurotransmisores en el tallo cerebral), que producen cambios mentales adicionales”.²⁹⁸ La percepción de los cambios que constituyen la respuesta emocional es el sentimiento.

Las emociones en el ser humano son desencadenadas sólo después un proceso mental evaluador, voluntario, no automático. Una amplia gama de estímulos y situaciones se ha llegado a asociar con aquellos estímulos que se establecen de manera innata para

²⁹⁶ Antonio Damasio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano* (Barcelona: crítica, 2010), p.161.

²⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 161-162.

²⁹⁸ *Ibíd.*, p. 167.

causar emociones. La reacción a esta amplia gama de estímulos y situaciones puede ser filtrada por una evaluación consciente interpuesta.²⁹⁹

Emociones innatas

Respecto a la pregunta acerca de la posibilidad de que las emociones se puedan desplegar inmediatamente después del nacimiento, es decir, que tengan un carácter innato, se considera que ello depende según la emoción de que se trate. De tal forma que, en algunos casos, las emociones pueden ser estrictamente innatas; en otros, pueden necesitar la ayuda mínima de una exposición apropiada al ambiente.³⁰⁰ Se ha demostrado, que, por ejemplo, el miedo innato que el mono siente ante una serpiente se vincula con la expresión de miedo que la madre manifiesta ante una serpiente. Para que el comportamiento innato se ponga en marcha es suficiente con que la exposición a la serpiente ocurra una vez, pero sin esta «una vez», no se produce el comportamiento innato. Algo de este estilo puede aplicarse a las emociones sociales.³⁰¹

Incidencia de la emoción en la salud y apetitos

Las emociones y los procesos químicos homeostáticos afectan directa o indirectamente a la salud del organismo. Todos estos fenómenos están relacionados con los “[...] ajustes adaptativos en el estado del cuerpo, conducentes de modo eventual, a los cambios habidos en la cartografía cerebral de los mismos, que forma la base de los sentimientos”.³⁰²

Las emociones propiamente dichas influyen sobre los apetitos, y viceversa. Por ejemplo, la emoción miedo inhibe el hambre y los instintos sexuales, y lo mismo hacen la tristeza y el asco. Todo lo contrario, la felicidad fomenta tanto el hambre como los impulsos sexuales. La satisfacción de los instintos (hambre, sed y sexo, por ejemplo) produce felicidad; pero frustrar la satisfacción de dichos instintos puede producir cólera, o desesperación, o tristeza. Asimismo, como se indicó anteriormente, el conjunto del desarrollo cotidiano de reacciones adaptativas, es decir, los ajustes

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 157.

³⁰⁰ Antonio Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos* (Barcelona: Crítica, 2006), p. 50.

³⁰¹ *Ídem.*

³⁰² *Ibíd.*, p. 52.

homeostáticos e instintos, constituyen las emociones de fondo en curso y ayudan a definir el talante a lo largo de períodos extensos de tiempo.³⁰³

Hay en los seres humanos la capacidad de establecer la relación entre determinados objetivos y determinadas emociones, que lo pueden impulsar a esforzarse *intencionadamente* por controlar sus emociones. “Podemos decidir qué objetos y situaciones permitimos en nuestro ambiente y sobre qué objetos y situaciones derrochamos tiempo y atención.”³⁰⁴

Definición de emoción

En síntesis, Damasio aporta, a manera de hipótesis, la siguiente definición:

1. Una emoción propiamente dicha, como felicidad, tristeza, vergüenza o simpatía, es un conjunto complejo de respuestas químicas y neuronales que forman un patrón distintivo.
2. Las respuestas son producidas por el cerebro normal cuando éste detecta un estímulo emocionalmente competente [...] esto es, el objeto o acontecimiento cuya presencia, real o en rememoración mental, desencadena la emoción. Las respuestas son automáticas.
3. El cerebro está preparado por la evolución para responder a determinados [...] repertorios específicos de acción. Sin embargo, la lista [...] no se halla confinada a los repertorios que prescribe la evolución. Incluye muchos otros aprendidos en toda una vida de experiencia.
4. El resultado inmediato de estas respuestas es un cambio temporal en el estado del propio cuerpo, y en el estado de las estructuras cerebrales que cartografían el cuerpo y sostienen el pensamiento.
5. El resultado último de las respuestas, directa o indirectamente, es situar al organismo en circunstancias propicias para la supervivencia y el bienestar.³⁰⁵

La relación emoción-mente, preocupación planteada por Spinoza, permite que el ser humano procese el mundo externo la presencia de un objeto, su relación con otros y su conexión con el pasado. Con el aparato de las emociones evalúa de forma natural, y con el aparato de la mente consciente co-evalúa racionalmente. “Incluso podemos modular nuestra respuesta emocional.”³⁰⁶

³⁰³ *Ibíd.*, p. 53.

³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 54.

³⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 55-56.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 57.

La mayor parte de los objetos que rodean al cerebro es capaz de desencadenar emociones, débil o fuerte, buena o mala, y puede hacerlo de manera consciente o inconsciente. Algunos de estos disparadores los ha establecido la evolución, pero otros no; por el contrario, nuestro cerebro los ha asociado con objetos emocionalmente competentes en virtud de nuestras experiencias individuales.³⁰⁷ En términos neurales, las imágenes relacionadas con el objeto emocionalmente competente se representan en uno o más de los sistemas de procesamiento sensorial del cerebro, como las regiones visual o auditiva.³⁰⁸

El sentimiento

El sentimiento surge de las emociones, pero también de las de cualquier conjunto de reacciones homeostáticas. Traducen el estado de vida en curso en el lenguaje de la mente. Damasio señala que existen “maneras corporales” distintivas que resultan de diferentes reacciones homeostáticas, desde las simples a las complejas.³⁰⁹

Existen varias formas de percepción, la percepción del cuerpo, la percepción de pensamientos, con temas vinculadas con la emoción, y una percepción de un determinado modo de pensar, un estilo de procesamiento mental.³¹⁰

[...] *sentimiento* es la “percepción de un determinado estado del cuerpo junto con la percepción de un determinado modo de pensar y de pensamientos con determinados temas”. Los sentimientos surgen cuando la acumulación absoluta de detalles cartografiados alcanza una fase dada. Procedente de una perspectiva distinta, la filósofa Suzanne Langer captó la naturaleza de este momento de emergencia al decir que cuando la actividad de alguna parte del sistema nervioso alcanza “un nivel crítico” se nota el proceso. El sentimiento es consecuencia del procesos homeostático en marcha, el siguiente paso en la cadena.³¹¹

³⁰⁷ Ídem.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 60.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 85.

³¹⁰ Ídem.

³¹¹ *Ibidem*, p. 86.

La esencia de los sentimientos consiste en los pensamientos que representan el cuerpo implicado en un proceso reactivo. Sin dicha esencia la idea de sentimiento desaparece.³¹²

El origen de las percepciones que constituyen la esencia del sentimiento se encuentra en la existencia de un objeto general, el cuerpo, y de varias partes de dicho objeto las cuales son cartografiadas continuamente en varias estructuras cerebrales. Los contenidos de dichas percepciones son los diversos estados corporales representados por los mapas que describen el cuerpo a lo largo de toda una gama de posibilidades.³¹³ Asimismo, no se registra de forma consciente la percepción de todos estos estados de partes del cuerpo.

En resumen, el contenido esencial de los sentimientos es la cartografía de un estado corporal determinado; el sustrato de sentimiento es el conjunto de patrones neurales que cartografían el estado corporal y del que puede surgir una imagen mental del estado del cuerpo. En esencia un sentimiento es una idea; una idea del cuerpo y, de manera todavía más concreta, una idea de un determinado aspecto del cuerpo, su interior, en determinadas circunstancias. Un sentimiento de emoción es una idea del cuerpo cuando es perturbado por el proceso de sentir la emoción.³¹⁴

El sentimiento de tristeza puede no estar sólo vinculado con una enfermedad en el cuerpo o con una falta de energía, muy frecuentemente tiene que ver con un modo de pensar que gira alrededor de ideas de pérdida.³¹⁵

Si bien los sentimientos en su calidad de percepciones son mentales, los objetos que se cartografían son partes y estados del organismo vivo en el cual surgen los sentimientos.³¹⁶ De aquí que los sentimientos además de estar conectados a un objeto en el origen (el propio cuerpo), también están vinculados con el objeto emocionalmente competente que ha disparado el ciclo de emoción-sentimiento. Se observa, entonces, que el objeto emocionalmente competente es responsable de establecer el objeto en el origen de un sentimiento. De donde, es necesario establecer la diferencia cuando se habla de “objeto” de una emoción o de un sentimiento.³¹⁷

³¹² Ídem.

³¹³ *Ibíd.*, pp. 86-87.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 88.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 90.

³¹⁶ Ídem.

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 91.

Otro aspecto muy importante es que los sentimientos no constituyen una percepción pasiva:

Uno puede mirar el *Guernica* de Picasso tan intensamente como quiera, durante tanto tiempo, y de manera tan emocional como quiera, pero al cuadro no le ocurrirá nada. Nuestros pensamientos sobre él cambian, desde luego, pero el objeto permanece intacto, o así lo suponemos. En el caso de los sentimientos, el propio objeto puede cambiarse radicalmente. En ocasiones, los cambios pueden ser equivalentes a tomar un pincel y pintura fresca y modificar el cuadro.³¹⁸

Los sentimientos son sensaciones que derivan de una multiplicidad de situaciones como pueden ser: reacciones reguladoras básicas, de apetitos, o de emociones. La sensación ante algún color o nota musical es un sentimiento afectivo que acompaña a nuestra visión del color o la audición del sonido de aquella nota, con independencia de lo sutil que puede ser la perturbación estética.³¹⁹

La relación sentimiento-emoción pasa por una particularidad más ya que los sentimientos están relacionados con las emociones y, cómo se vio, aparecen después de éstos; muchos sentimientos no están relacionados con las emociones. Pues, como señala Damasio, todas las emociones generan sentimientos si uno está despierto y alerta, pero los sentimientos de fondo no se originan en las emociones.³²⁰

Hay un proceso de verificación continua de los cambios en el estado de nuestro cuerpo, percibiendo lo que está haciendo, por minutos y segundos, mientras los pensamientos sobre contenidos específicos siguen pasando uno tras otro, ésta es la esencia del sentimiento. Es decir, una emoción se refiere a una miríada de cambios en el estado corporal, que están conectados a imágenes mentales que han activado un sistema cerebral específico, y la esencia de sentir una emoción es la experimentación de tales cambios en yuxtaposición a las imágenes mentales que iniciaron el ciclo. En otras palabras, aclara Damasio, un sentimiento depende de la yuxtaposición de una imagen del cuerpo junto a una imagen de algo más, como la imagen visual de una cara o la imagen auditiva de una

³¹⁸ Ídem.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 92.

³²⁰ Antonio Damasio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano* (Barcelona: crítica, 2010), p. 172.

melodía. El sustrato de un sentimiento se completa con los cambios en los procesos cognitivos que son inducidos simultáneamente por sustancias neuroquímicas.³²¹

Existe una gran variedad de sentimientos, de hecho, en la variedad basada en las emociones, se encuentran: la felicidad, tristeza, ira, miedo y asco. Cuando el cuerpo se adapta a los perfiles de una de estas emociones nos *sentimos* felices, tristes, airados, temerosos o asqueados. Cuando los sentimientos están conectados con emociones, la atención se dirige sustancialmente a las señales corporales, y partes del paisaje corporal pasan al primer plano de nuestra atención.³²²

Las variedades de sentimientos que menciona Damasio son:

1. Sentimientos de emociones universales básicas.
2. Sentimientos de emociones universales sutiles.
3. Sentimientos de fondo.³²³

Como segunda variedad de sentimientos, se encuentran los que se basan en emociones que son variaciones sutiles de la felicidad, tristeza, ira, miedo y asco. La euforia y éxtasis son variaciones de la felicidad; melancolía y nostalgia, son variaciones de la tristeza; pánico y timidez, son variaciones del miedo. Esta segunda variedad de sentimientos al ser modulada por la experiencia permite experimentar matices de remordimiento y vergüenza.³²⁴

La tercera variedad de sentimientos, las de fondo, corresponde al estado corporal predominante entre emociones. De tal forma que cuando sentimos felicidad, ira u otra emoción, el sentimiento de fondo ha sido remplazado por un sentimiento emocional. El sentimiento de fondo es nuestra imagen del paisaje del cuerpo cuando no se estremece de emoción.³²⁵

Hasta donde puedo profundizar pocas percepciones de cualquier objeto o acontecimiento, si acaso alguna, presente realmente o recordada a partir de la memoria, son neutrales en términos emocionales. Ya sea a través de designio innato o por aprendizaje, reaccionamos a la mayoría de

³²¹ *Ibíd.*, p. 175.

³²² *Ibíd.*, p. 179.

³²³ *Ídem.*

³²⁴ *Ídem.*

³²⁵ *Ibíd.*, p. 180.

objetos, quizá a todos, con emociones, por débiles que sean, y con los sentimientos posteriores, por tenues que sean.³²⁶

Las emociones y cómo se desencadenan

El ciclo emoción-sentimiento, del cual se habló anteriormente, desde un punto de vista neural, inicia en el cerebro con la percepción y la valoración de un estímulo que es capaz de causar una emoción, y el desencadenamiento de la emoción. De ahí el proceso, al abarcar a otras partes del cerebro y del cuerpo, propicia el fortalecimiento del estado emocional.³²⁷

Las emociones se desencadenan por medio de las imágenes de objetos o de acontecimientos que están sucediendo en el momento o bien que ya sucedieron en el pasado y que son evocadas y recordadas.³²⁸

Damasio resalta la importancia del hecho de que las señales de las imágenes que representan un cierto objeto también van a parar a regiones capaces de desencadenar tipos concretos de reacciones emocionales en cadena. Situación que ocurre en el caso de la amígdala, cuando se siente miedo, o bien de la corteza ventromedial prefrontal en situaciones que provocan compasión.³²⁹

En el plano de la corteza cerebral, la principal región que interviene en las sensaciones sentidas o sentimientos es la corteza insular, una parte de la corteza cerebral de tamaño considerable, aunque discretamente oculta bajo la cisura de Silvio, y situada debajo de los opérculos frontal y parietal. La ínsula, que como su nombre sugiere tiene el aspecto de una isla, cuenta con varias circunvalaciones. La parte frontal de la ínsula es una región de larga solera, relacionada con los sentidos del gusto y el olfato y, para complicar una pizca las cosas, es una plataforma no sólo para las sensaciones sino también para la activación de algunas emociones. La ínsula sirve como punto para la activación de una emoción de gran importancia: el asco, una de las más antiguas emociones del repertorio.³³⁰

³²⁶ Antonio Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos* (Barcelona: Crítica, 2006), p. 92

³²⁷ Antonio Damasio, *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* (México: Booket, 2010), p. 177.

³²⁸ *Ibíd.*, p. 178.

³²⁹ *Ibíd.*, p. 179.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 186.

Desde el inicio del siglo XXI, sin embargo, sabemos que la actividad en la ínsula constituye de hecho un correlato importante de toda clase concebible de sentimientos, desde los que están relacionados con las emociones hasta aquellas sensaciones sentidas que corresponden a cualquier atisbo de placer o dolor, que son inducidas por una amplia gama de estímulos como, por ejemplo, el escuchar la música que a uno le gusta o que aborrece; la visualización de fotos que a uno le gustan, inclusive material erótico, o que le causan repugnancia; beber vino; tener relaciones sexuales; colocarse con drogas o experimentar el síndrome de abstinencia, y un largo etcétera. La idea de que la corteza insular constituye un sustrato importante de los sentimientos es sin duda correcta.³³¹

Cuando experimentamos sentimientos, la corteza cingulada anterior tiende a activarse de manera paralela a la ínsula. La ínsula y la corteza cingulada anterior se hallan muy entrelazadas, al estar ambas unidas por conexiones mutuas. La ínsula cumple funciones duales, sensoriales y motoras, si bien se decanta del lado sensorial del proceso, en tanto que la corteza cingulada anterior actúa como una estructura motora.³³²

A simple vista regiones como el núcleo del tracto solitario y núcleo parabraquial han sido consideradas como estaciones de transmisión para señales provenientes del interior del cuerpo, mientras las llevan a un sector especializado del tálamo, que a su vez envía las señales a la corteza insular. Pero tal como se señaló antes, es posible que las sensaciones sentidas y los sentimientos empiecen a surgir de la actividad en esos núcleos, dada su condición especial (los núcleos son los primeros receptores de la información proveniente de las vísceras y de medio interno, y tienen la capacidad de integrar señales procedentes de toda la gama del interior del cuerpo); en la progresión ascendente desde la médula espinal hacia el encéfalo, estas estructuras son las primeras capaces de integrar señales acerca de un panorama interno completo-el pecho y el abdomen, con sus vísceras-, así como de aspectos viscerales de las extremidades y la cabeza.³³³

Los sentimientos surgen en el plano subcortical, ya que una lesión completa de las cortezas insulares en presencia de estructuras del tronco encefálico intactas es compatible con una amplia gama de estados anímicos.³³⁴

La maquinaria del tronco encefálico superior encargada de elaborar los mapas del cuerpo interactúa directamente con la fuente misma de los mapas que elabora, estrechamente vinculada en una casi fusión del cuerpo y el cerebro. Los sentimientos de las emociones surgen de un sistema fisiológico sin parangón en el organismo.³³⁵

³³¹ *Ibíd.*, p. 187.

³³² *Ibíd.*, p. 188.

³³³ *Ídem.*

³³⁴ *Ídem.*

³³⁵ *Ibíd.*, p. 189.

Algunos de los pensamientos que suscita la emoción en curso, forman parte inherente del programa de la emoción, y son evocados a medida que la emoción se despliega, de manera que el contexto cognitivo se mantenga en armónico acuerdo con la emoción.³³⁶

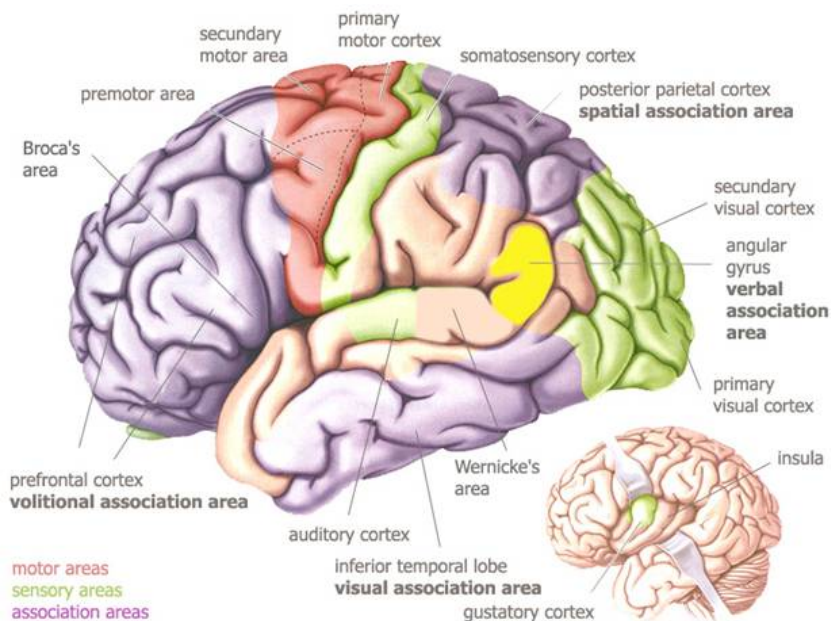


Fig. 22. Gráfico de las partes del cerebro donde se aprecian las áreas vinculadas con el lenguaje y las emociones.

A continuación se invoca al grupo Pink Floyd con su obra *Comfortably numb* para ejemplificar una obra de carácter melancólico que activa las zonas tratadas por este rubro de la investigación.

εMus. 28 Pink floyd - *Comfortably numb*.

Neuronas Espejo

Hasta el momento se ha explicado la manera en que surgen las emociones y los sentimientos. Sin embargo aún queda la pregunta ¿Cómo es que las personas podemos sentir emociones y sentimientos similares a partir de una obra musical? Las investigaciones sobre las llamadas neuronas espejo³³⁷ sirven para dar respuesta a esta interrogante.

Giacomo Rizzolatti en conjunto con un grupo de científicos italianos descubrieron las neuronas espejo en 1988. El experimento se realizó en monos, y las neuronas espejo estaban localizadas en la zona F5 equivalente al área de broca en los humanos. Se llaman

³³⁶ Ídem.

³³⁷ Luc Delannoy. El espejo. p. 155

neuronas espejo debido a que “codifican la representación de una acción observada para luego repetirla”³³⁸. Es decir la circuitería del cerebro de un mono se activa cuando ejecuta una acción, pero también se activa de igual manera la misma circuitería en un mono que solamente observa dicha acción. Hay estudios neurofisiológicos que han demostrado la existencia de neuronas espejo en los humanos. Rizzolatti, Vittorio Gallese y Christian Keysers sostienen que el ser humano tiene un “mecanismo funcional cerebral automático y pre-existente cuya tarea es establecer modelos de objetos, eventos y comportamientos”.³³⁹

Dicho mecanismo está integrado por las neuronas espejo y se relaciona con las acciones de nuestro cuerpo, nos permite pues, entender el comportamiento de otro ser humano. Además está vinculado con la activación de los centros víscero-motrices los cuales generan las emociones. Estas neuronas espejo constituyen bases biológicas de la “simulación, de la imitación y de la predicción”³⁴⁰. Las neuronas espejo, entonces, ayudan a construir un mapa corporal del otro por un breve momento. La función cerebral de las neuronas espejo vincula el control motor, la acción y la emoción, así como a nuestros cinco sentidos. De hecho se puede hablar de varias funciones de estas neuronas ya que se encuentran en diferentes regiones cerebrales. Las neuronas espejo nos permiten comprender la acción efectuada por un individuo, ya que activa en nosotros la misma red neuronal que se activó para ejecutar dicha acción, y lo mismo ocurre cuando vivimos una emoción o vemos que es vivida por otra persona.

Como se mencionó, las neuronas espejo están vinculadas con nuestros sentidos y no solamente se activan al ver una acción, sino también al escuchar un sonido producido por una acción que imaginamos, en este sentido el autor menciona como ejemplo los frenos de un auto, donde una vez que hemos asimilado el sonido de un freno de auto, al escucharlo podemos imaginarlo, la imaginación es sustancial en las neuronas espejo.

Las neuronas espejo no solo nos permiten experimentar las emociones y acciones del otro en nosotros, para comprenderlo, sino que además permiten una predicción de lo

³³⁸ ídem

³³⁹ Ibídem. p.156

³⁴⁰ ídem

que va a suceder a través de la simulación. “Cuando la observación activa las neuronas espejo se establece automáticamente una comunicación entre el sujeto y el observado.”³⁴¹

Las neuronas espejo han tenido un papel muy importante en el desarrollo de la cultura humana y del lenguaje, por estas se explica la mimesis. Estas neuronas permiten que nos formemos representaciones de acciones, emociones y sentimientos. Estas representaciones además son integradas y comparadas con las memorias. Esto nos permite comprender en parte las acciones, emociones y sensaciones del otro.

Las etapas de este mecanismo son de acuerdo a Delannoy: “visión, observación, activación, re-presentación, experimentación, evocación, simulación, comprensión y empatía. También están relacionadas con la anticipación de las acciones. De acuerdo a lo anterior podemos inferir que las neuronas espejo, son las responsables de que identifiquemos en la música rasgos emocionales y que a través de la función de las neuronas espejo, se evoque una emoción y además sintamos empatía con la cualidad emotiva que expresa la obra musical.

El mecanismo de las neuronas espejo permite distinguir entre nuestros actos y la percepción del mundo, entre el yo y el otro, entre actos reales y actos posibles, como anticipación. A través de este mecanismo, comprendemos la acción, la emoción y el sentimiento, sin ser conscientes de dicho proceso, no vivimos conscientemente el proceso, ocurre de manera automática. A través de este proceso se crean conceptos que podemos revelar a través de la lingüística o musicalmente en el momento en el cual ocurre la acción.

El oyente o el observador, a través de la simulación, el cual es un acto no consciente, reconstruye la experiencia y “comprende por medio de la simulación encarnada.”³⁴² En el caso de que se vea o escuche a una persona melancólica, por la función de las neuronas espejo, comprenderemos como se siente, pero además activara el sistema víscero-motor, activando la ínsula, la región cerebral relacionada con el sistema límbico y las emociones.

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 158

³⁴² *Ibíd.*, p. 161

Las neuronas espejo “audio-visuales ubicadas en el área de Broca provocan acciones motrices y episodios emocionales. “Una vez más se trata del reconocimiento de un acontecimiento previamente codificado por dichas emociones”³⁴³.

A través de los sonidos podemos identificar acciones. En este sentido debido a que la música es una adaptación evolutiva. Hay cualidades expresivas del ser humano que se han imitado y trasladado a la música. Como el lamento y los cantos para calmar a los bebés. Estas cualidades han sido codificadas en nuestros genes y por ello, reaccionamos inmediatamente a ciertas cualidades expresivas de la música. Pero también debido a las neuronas espejo. El sonido se convierte en imagen, contenido de la imagen y emoción, por ejemplo cuando escuchamos el lamento de una persona melancólica o una obra musical de carácter melancólico.

La empatía producida por las neuronas audio-visuales puede ser positiva o negativa, y depende de información que tenemos previamente, y que obtenemos de manera cultural, así como de información innata, como los instintos. A partir de esto podemos sentir empatía con alguien que escucha la música que nos gusta y sentirnos a disgusto con las personas que escuchan música que nos disgusta. La consciencia musical de nosotros y del otro, se encuentran a través de su objeto intencional: la música.

De acuerdo a lo anterior, Delannoy menciona que: “imaginar al otro es casi vivirlo”³⁴⁴ nos reconocemos en el músico, en la creación del otro, interiorizamos, trasladamos al otro de afuera hacia adentro.

Las neuronas espejo participan en la creación de conceptos y se transforman en preceptos y al tener la consciencia de estos últimos, nos permite comprender al otro. El ritmo y la gestualidad de la música también se transforman en dichos conceptos y preceptos.

Al respecto de los gestos y el ritmo menciona Delannoy: “lo gestual no es solamente la articulación de una composición, sino también el arranque de las pulsaciones, las células rítmicas, los motivos que se repiten como signos sensuales, eróticos; pues, más allá de su

³⁴³ *Ibíd*em p. 163

³⁴⁴ *Ibíd*em p. 165

carácter social, el ritmo repetido llega a ser un cuerpo estético que el público recibe como una experiencia física. Pensamos en los cambios bruscos de ritmo, en las improvisaciones libres como cuerpos que se subleven, que se acentuaran hacia caminos vírgenes, alejándose del orden establecido. Pensamos en la flexibilidad, la incertidumbre, la ambigüedad que puede presentar el rubato.”³⁴⁵

Finalmente, las neuronas espejo, nos permiten la evocación de emociones y sentimientos como la melancolía y permiten que a través de la empatía reconozcamos en nosotros dichos sentimientos, sin embargo las neuronas espejo, siempre nos llevan a nosotros, incluso si pasan al otro, al final, nos ponen en evidencia.

2.7 Segundo análisis musical: la *Blue Note* desde la estética evolucionista: King Crimson

La estética y la musicología han sido disciplinas que habían estado apartadas, el análisis musical tradicionalmente estriba en las funciones tonales, y la estética musical ha surgido hace apenas unas décadas vinculando la filosofía y la teoría musical, por lo tanto, la comprensión de la producción y percepción de la creación artística musical se había levantado sobre estudios cerrados de cada disciplina. Dicha segregación es un problema pues no permite verter una mirada integral a la experiencia estética musical.

La neuroestética, así como la estética evolucionista, son disciplinas relativamente recientes cuyas investigaciones han abierto infinidad de posibilidades de acercarnos a una comprensión de la producción y percepción artística a partir de la dinámica y evolución del cerebro humano.

La investigación se orientó a realizar un estudio estético sobre la naturaleza de las piezas musicales que comúnmente podemos identificar con la tristeza, y que dentro de la investigación se señala como música melancólica, dicha definición parte de la noción griega de *catarsis* y del estudio de Roger Burton, pasando por la definición de *depresión* por parte de los científicos como Freud. Los románticos se apropiaron del término

³⁴⁵ *Ibíd*em p. 167

melancolía como una forma intensa y reflexiva de la tristeza. La melancolía ha subsistido en los manuales de Psicología del año 2000, como una falta de placer o una depresión que se atribuye a desequilibrios en los neurotransmisores (litio, en contraposición de los humores o lo que algunos psicólogos llaman humores modernos como la serotonina), hasta las nociones modernas del término como lo menciona Roger Bartra “textura sentimental”. Una estructura cultural, un conjunto articulado de ideas que evocan una emoción de tristeza y provocan un sentimiento profundo, motivando su introspección y reflexión, así como originar pensamientos, sentimientos y recuerdos afines, y cómo se vinculan dichos elementos con su origen evolutivo y con el proceso neurológico que ocurre en el cerebro. Por lo que la pregunta central de la investigación es: *¿cómo una obra musical puede ser percibida y conmover sentimientos tan profundos como la melancolía?*

A continuación, se presentará el análisis de *Starless* de King Crimson para hablar de cómo la experiencia estética musical generada y los sentimientos en las obras de diferentes épocas comparten estructuras musicales similares y que tienen su raíz en la evolución humana, explicando desde el proceso estético, la estructura musical, la relación evolutiva de las estructuras con los sentimientos y hasta dónde inciden dichas estructuras sonoras en el cerebro.

εMus. 29 King Crimson – *Starless*.

Starless es una obra musical que se puede etiquetar bajo el género musical del rock progresivo, el cual surge a finales de 1960 y principios de 1970. Este género busca dar una mayor credibilidad artística, abandonando la simpleza del pop, y rescatando la complejidad del jazz con sus cambios armónicos y la improvisación, así como rescatar la riqueza de la música académica (barroca, clásica y romántica) poniendo énfasis en la instrumentación y las formas sinfónicas. Ya se ha mencionado cómo la música resulta ser una adaptación evolutiva y cómo los rasgos del artefacto de la *Blue Note*, ritmos lentos y melodías descendentes en imitación de la prosodia del habla en modo de lamento, han incidido en la música melancólica como un factor universal. También se ha señalado que la cultura es otro aspecto importante en la música y que ésta modifica la manera en que escuchamos música. Pero estas transformaciones culturales también pueden explicarse mediante la evolución, por ello Patiño y Stefanoni argumentan que “[...] ha surgido, recientemente, la

idea de que también las transformaciones que la cultura ha sufrido a través del tiempo pueden ser explicadas mediante la aplicación del modelo darwinista, lo cual ha dado lugar al surgimiento de una nueva propuesta dentro del campo de las ciencias sociales: *la evolución cultural*".³⁴⁶ Es a través de Richard Dawkins, quien ha fundado la memética, donde señala las similitudes de la evolución biológica y la cultural.

La tesis central de esta teoría consiste en que, así como la anatomía y constitución física del hombre han evolucionado a través de millones de años por la interacción de los genes, también una amplia gama de comportamientos que han dado origen a la cultura y al arte lo han hecho por medio de los *memes*. El término *meme* fue acuñado por Dawkins en su libro *El gen egoísta* (1976) para referirse a pequeñas unidades de información que están sometidas al mismo proceso de *selección, imitación, transmisión y variación que los genes*.³⁴⁷

La cultura entonces se transmite entre personas, sociedades y generaciones por medio de memes, es decir, a través de ideas, gustos, habilidades, tendencias y técnicas que pasan de *cerebro en cerebro*.³⁴⁸ El rock progresivo evoca diferentes emociones y sentimientos, pues su gama de ritmos y construcciones melódicas es muy amplia y compleja. Pero de acuerdo a lo anterior podemos inferir que entonces la melancolía codificada en el artefacto de la *Blue Note*, también tiene un agregado de evolución cultural, resultado de un proceso evolutivo complejo y que variará de cultura en cultura y de temporalidad en temporalidad. En cuanto a la evolución del rock progresivo, señalan los autores que dichos cambios musicales propiciados por la evolución cultural se han "[...] originado por los principios de *variación-innovación, selección y transmisión* han dado lugar a una nueva especie; en este caso, una nueva especie cultural".³⁴⁹ El rock progresivo resulta ser un caso de la evolución cultural.

Las estructuras musicales melancólicas que se mencionaran girarán alrededor del artefacto musical de la *Blue Note*, justificando el artefacto como un intervalo de 3ra menor y 7ma menor, y que de manera sintética puede señalarse como la nota sensible en las

³⁴⁶ Ramón Patiño y Juan Carlos Cortés Stefanoni, "El rock progresivo como un caso de evolución cultural", en: Ramón Patiño Espino y José Antonio Pérez Diestre (coord.) *Universalidad y variedad en la estética y el arte*, (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013), pp. 277-278.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 278.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 279.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 280.

escalas menores y mayores. Parte de las estructuras que giran en torno a la *Blue Note* son los ritmos legatos y los tonos bajos.

Al escuchar la pieza de King Crimson, *Starless*, estamos ante una comunicación emotiva, no es propiamente dicho un lenguaje, pero sí una forma de comunicación como menciona el etnomusicólogo Bruno Nettl, quien define la música como una forma humana de comunicación sonora fuera del lenguaje.

De acuerdo a Steven Mithen, para poder explicar la música se debe explicar el lenguaje pues es “[...]imposible explicar la una sin el otro”.³⁵⁰ Es en la evolución del cuerpo y espíritu humano donde se podrá explicar la evolución de la música y ahí es donde se encuentra la melancolía, la cual no es inerte, ha evolucionado de un sollozo a un réquiem en la historia de la condición humana. El antecedente del lenguaje es lo que los científicos denominan protolengua, la cual creen que era de naturaleza holística.³⁵¹ Este protolenguaje es explicado como “[...] un sistema de comunicación compuesto por mensajes, antes que por palabras; cada expresión homínida estaba asociada de forma única con un sentido arbitrario [...], las expresiones multisilábicas de los homínidos no se componían de unidades de sentido más pequeñas [...]”,³⁵² es decir, no habían palabras, éstas aparecieron y se fragmentaron de las expresiones homínidas mucho más tarde.

Robin Dunbar dice al respecto que estas expresiones sonoras carentes de palabras pudieron ser no sólo el antecesor del lenguaje, sino de la música. Este protolenguaje holístico sirvió para expresar ideas y emociones, a través de variaciones de tono y ritmo en el sonido a través del tiempo. Pudieron expresar ideas de peligro, así como emociones como la alegría y la tristeza, lo cual permitió su supervivencia.

Mithen menciona la independencia de redes neuronales que se involucran en la comprensión del lenguaje de aquellas redes que se utilizan para el reconocimiento de patrones musicales. Sin embargo, ambos dominios se vinculan a través de los componentes prosódicos del habla. Lenguaje y música, en tanto capacidades cognitivas del hombre, se apoyan de estructuras propias y de estructuras compartidas. La música no es parasitaria de

³⁵⁰ Steven Mithen. *Los neandertales cantaban rap*, p. 7.

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 14.

³⁵² *Ibíd.*, p. 15.

estructuras evolucionadas del lenguaje, sino que tienen una estructura autónoma y funcional de ambas capacidades.

“La consciencia auditiva no es la consciencia musical. Esta última se integra en la primera y concierne a la música tomada en su sentido más amplio; es decir, como una organización compleja e intencional de sonidos que fueron transformados en sonidos musicales.”³⁵³ Las funciones de la consciencia auditiva son interpretar los sonidos e identificar su discurso. El oído descubre estos sonidos mientras que la corteza auditiva los agrupa para interpretarlos y compararlo con las memorias. Es interesante destacar que esta consciencia está unida a la consciencia visual por lo que después de identificar un sonido volteamos la cabeza buscando la fuente de éste.

Por lo tanto, ¿qué nos comunica *Starless*? A través de su ritmo lento nos comunica una emotividad relacionada con la tristeza, además de otras estructuras relacionadas con la *Blue Note* pues aparecen tonos bajos y una instrumentación con timbres bajos como el saxofón y el melotrón, sobre todo la voz pausada y de tonalidad baja.

Como menciona Mithen, la música es un sistema de comunicación no referencial y aunque la música no dice nada del mundo tiene un profundo impacto en nuestras emociones básicas como la tristeza que están relacionadas directamente con el carácter de la vocalización. Las emociones están profundamente enraizadas con la función de la cognición humana y activan las áreas motoras del cerebro.

Por ello, *Starless* tiene un carácter melancólico pues a través de las estructuras relacionadas con la *Blue Note*, como el tempo lento y una articulación tipo “legato”, corresponde a una emotividad triste de acuerdo a Mithen.

Pero dicha emotividad nos es inducida como un estado emocional propio al escuchar la pieza, pues el carácter melancólico nos es transmitido por la pieza musical; ya la música que induce la tristeza produce cambios grandes en los latidos del corazón y la presión sanguínea, esto se explica debido a que una pieza musical puede ser apreciada por el subconsciente igual que un estímulo visual (una araña o un precipicio) y provoca una respuesta emocional.

³⁵³ *Ibidem*. Pág. 80.

La melodía tiene un contorno de arco invertido, y se puede señalar lo que Pinker menciona sobre las melodías tristes: se especula que tal vez la fuerza evocativa emocional de las melodías ocurre debido a que en su estructura interna ressemble una plantilla de nuestra especie de llamadas emocionales, sean llantos, gritos, etcétera. En la melodía la 3ra menor tiende a evocar sentimientos de tristeza, así como la 7ma menor *Blue Note* evoca una sutil melancolía.

La melodía de *Starless*, así como el patrón rítmico, es transformada durante el transcurrir de la obra, con ritmos de 13/8, 4/4 y 7/8 y con notas bajas y altas. Al respecto, Pinker nos dice que una nota alta puede llevar a la excitación mientras que una nota baja puede llevar a la tristeza. Cuando son articuladas en conjunto el efecto es más poderoso, la melodía es un objeto auditivo que mantiene su identidad sin importar sus transformaciones

El tono es importante pues el cerebro lo representa directamente, al poner electrodos se puede determinar cuáles tonos son escuchados por una persona sólo con ver su actividad cerebral, la corteza auditiva replicará en el electrodo la frecuencia exacta del tono escuchado. (La música es procesada por todo el cerebro.)

Algunos estudios sugieren que las asociaciones de las escalas menores con la tristeza pueden ser innatas, pero también es cierto que se pueden hacer asociaciones culturales. Nuestro cerebro relaciona los nuevos patrones musicales con lo que lo acompañe como las memorias, imágenes, etcétera, y esta asociación resulta muy poderosa al combinarse ambos elementos. Se pueden mezclar tonos menores y mayores para dar un sonido melancólico.

King Crimson manipula nuestras emociones, con el tono transmite el estado de ánimo, como cuando un amigo está triste y habla con nosotros, su tono y emotividad de alguna manera se transmite a nosotros. Al respecto, Stefan Koelsch menciona que la anticipación es una manera de manipular la emoción, pues nuestras expectativas son controladas deliberadamente; por ejemplo, con los trinos o las progresiones o patrones rítmicos, es decir, hay una anticipación por parte del cerebro por cómo va a procesar cognitivamente la sintaxis musical. Cuando se hace una predicción musical correcta los

neurotransmisores se libera dopamina, que es un sistema de recompensa del cerebro (también la serotonina es regulada).

De acuerdo a estudios mencionados por Stefan Koelsch (*Brain and Music*), se indica que el hipocampo juega un rol importante en el proceso emocional, ya que sus conexiones de comportamiento para la supervivencia (comportamientos, reproductivo) se involucra con estructuras hormonales y del sistema inmunológico. Las estructuras involucran a la amígdala. El hipocampo se relaciona también con la memoria y la representación espacial además del proceso emocional. Las depresiones fuertes y los traumas disminuyen la masa del hipocampo.

De cierto modo, King Crimson no sólo activa nuestros recuerdos con emotividad melancólica, sino que también activa un instinto emotivo en lo profundo de nuestro ser, pues el vínculo de la tristeza con la evolución resulta de las expresiones de tristeza de nuestros antepasados, que dieron lugar al desarrollo musical a través de un protolenguaje, y su posterior evolución en la música y del habla melancólica del niño a la madre, que cada persona ha experimentado en su primera infancia, resultan ser evocados por la melodía en cuestión. Como menciona Nils Wallin, la capacidad de producir notas musicales era una facultad indispensable en la vida de las madres con sus infantes y es lo que ha hecho crecer la música en los humanos.

Iain Morley Menciona que la raíz de los efectos emocionales en la música pueden ser afectos intrínsecos y extrínsecos. El intrínseco es directo de la estructura de la música sin ningún referente, es su sintaxis y estilo, la intensidad, la tensión y la relajación. El afecto extrínseco es la respuesta emocional que asocia la música con experiencias previas. (Áreas en el cerebro que procesas la semántica en el lenguaje son utilizadas también al procesar la música.) Debido a ello, podemos simpatizar con la emoción de la música. En ese sentido, *Starless*, de King Crimson, tiene como afecto intrínseco el artefacto de la *Blue Note* con sus distintas presentaciones y se refuerza con los pensamientos y memorias que aportamos a la experiencia musical mediante los afectos extrínsecos.

Mientras tanto, de acuerdo a Oliver Sacks, la empatía es generada por la sensación de una experiencia compartida y de ahí viene la consolación, aunque sea una pieza que

evoca la melancolía, por el efecto de la empatía nos sentimos entendidos y apreciamos su belleza debido a la creatividad con la cual ha expuesto la canción sus distintas líneas melódicas y rítmicas, las transformaciones de tensiones y resoluciones.

Como se ha mencionado, la estructura evolutiva de la melancolía son los patrones rítmicos lentos, y los tonos descendentes, así como la resolución de las tensiones, por lo tanto, *Starless* nos presenta la melodía con una voz baja, un tono reducido en el contorno de la vocalización, y esto es parte de la respuesta psicológica asociada con la tristeza como emoción y la melancolía como sentimiento. Estas propiedades de la música son procesadas por los mismos mecanismos que los elementos vocales-tonales, en este sentido la música es más intrínseca que extrínseca.

Damasio señalaría que nuestra capacidad de predicción varía según la cantidad de información de la que disponemos y según cuánto nos dejemos engañar por nuestros sentimientos. Es por ello que la parte media de la canción, donde se vuelve más compleja, causa menos placer, pero para personas que están acostumbradas a la música, intelectualmente puede presentarles un reto placentero la cognición de estos patrones complejos y ver hacia dónde llevan las estructuras de *Starless*. En todo momento, durante la experiencia estética, aún en la memoria, está el principio de la canción, esa melancolía que en la parte media se ha transformado en otra cosa. King Crimson nos lleva de la emoción al sentimiento, del sentimiento a la cognición y a la memoria de nuestros recuerdos melancólicos.

Es muy importante distinguir entre la fase de la emoción y la fase del sentimiento. Cuando experimentas una emoción, por ejemplo, la emoción de miedo, hay un estímulo que tiene la capacidad de desencadenar una reacción automática. Esta reacción, por supuesto, empieza en el cerebro, pero luego pasa a reflejarse en el cuerpo, ya sea en el cuerpo real o en nuestra simulación interna del cuerpo. Entonces tenemos la posibilidad de proyectar esa reacción concreta con varias ideas que se relacionan con esas reacciones y con el objeto que ha causado la reacción. Cuando percibimos todo eso es cuando tenemos un sentimiento. Así que percibiremos simultáneamente que alguien ha gritado (y eso nos inquieta), que nuestra frecuencia cardíaca y nuestro cuerpo cambian, y que, cuando oímos la *Blue Note* pensamos que estamos ante un suceso triste.

Todo este conjunto (el estímulo que lo ha generado, la reacción en el cuerpo y las ideas que acompañan esa reacción) es lo que constituye el sentimiento. Sentir es percibir todo esto, y por eso vuelve a situarse en la fase mental. De modo que empieza en el exterior, nos modifica porque así lo determina el cerebro, altera el organismo y entonces lo percibimos. King Crimson nos altera emocional y racionalmente, nos produce dopamina, ese neurotransmisor asociado con el placer, para luego de golpe en la sección media, arrebatárnoslo y nos pone a pensar. Las diferentes moléculas tienen consecuencias distintas, una combinación de ciertos sistemas en el cerebro que funcionan de un modo concreto, y algunos de estos sistemas producen moléculas químicas que pueden ir a otras partes del cerebro, y luego liberarse al cuerpo, y que producen parte de estas reacciones.

Starless

A King Crimson

♩ = 60

Chords: Dm⁶, Dm⁷, Dm⁶, Dm⁷, DM⁷

Figures: v⁶, v⁷, v⁶, v⁷, V⁷

A ♩ = 60

Nota sensible en G menor, enfatiza la cadencia.

5

Gm Gm Cm Dm Gm Gm/F

i i³ iv v i³ i⁷³

Blue Note
(semitono entre
grados iv y v
de escala menor).

2
9

E^b Cm Dm Gm Dm⁶ Dm⁷

VI iv v i v⁶ v⁷

Blue Note
(enfatisa el mov.
hacia grado V ó
la cadencia).

B

23 Sun - down daz - zling__ day, gold through my eyes. But my eyes turned with -



Gm B^bM A^bMsus^{4,9} A^bM Gm DM Gm FM^{6/3} B^bM

i III ^bII^{4,9} ^bII i V i ⁱ VII^{6/3} III



Modo frigio
al alterar este
grado y su acorde.

Nota sensible
en G menor,
enfatisa el regreso
a la escala inicial.

B



4
28 in, on-ly__ see__ Star-less and__ bi- ble__ black__



FM Gm Gm DM^{6/3} DM^{5/3} Cm

VII i i V^{6/3} V^{5/3} iv



Nota sensible



Nota sensible
en G menor,
enfatisa la cadencia.

43 Star-less and _____ bi- ble__ black. _____

Nota sensible

Gm DM^{6/3} DM^{5/3} Dm⁶ Dm⁷

i V^{6/3} V^{5/3} v⁶ v⁷

Nota sensible

6
48

Dm⁶ Dm⁷ DM⁷ Gm Gm Cm

v⁶ v⁷ V⁷ i i 3 iv 3

Nota sensible.

3 ↑ Blue Note

52

Dm Gm Gm/F E^b Cm Dm Gm

v i i⁷ VI iv v i

Blue Note

57 Ice, blue sil - ver___ sky fades in - to grey, to a grey hope that ⁷

Gm B^bM A^bMsus⁴⁻⁹ A^bM Gm DM Gm FM^{6/3} B^bM

i III bII⁴⁻⁹ bII i V i i VII^{6/3} III

Modo Frigio Nota sensible

62 o - mens to _____ be _____ Star - less and_

FM VII Gm i Gm i DM^{6/b} V^{6/b}

Nota sensible Nota sensible

8

65 bi - ble _____ black _____

DM^{5/b} V^{5/b}

Nota sensible

Cambio de C menor a C mayor (Modulación).

C C

Capítulo 3: La música melancólica en la *hipermodernidad*

El que habla de felicidad a menudo tiene los ojos tristes.

LOUIS ARAGON

3.1 La universalidad de la música

La música occidental, desde sus orígenes, ha servido a otras esferas. Es el caso de la música medieval, la cual tenía la finalidad de servir al rito litúrgico, el canto y la música daban soporte al texto litúrgico. Otro caso es el de la música barroca, donde el ideal de la mirada antropocéntrica de la época, originaría que la música sirviera para expresar los *afectos*, emociones humanas fundamentales con una base cartesiana. Posteriormente, en el Romanticismo alemán se buscó que la música expresara ideas, con una base profundamente metafísica. En las vanguardias se trató de liberar a la música de su propio *lenguaje musical*,³⁵⁴ donde el paradigma sería el arte por el arte, como diría Karl Philipp Moritz, proclamando “l’art-pour-l’art”.³⁵⁵ Finalmente, en la época de la modernidad y en la actual: la *hipermodernidad*, la función que ha ido moldeando al paradigma del arte y el de la música es servir como un producto de consumo con cualidades estéticas sencillas e inmediatas que puedan servir para cubrir la tristeza del ser humano, música para todos los gustos consumistas, música para fiestas que permita acceder a un estado emocional de felicidad inmediata, para cubrir la fragilidad de la naturaleza humana.

Los paradigmas estético-musicales, en su ámbito filosófico y de la práctica, han cambiado de acuerdo a los diferentes paradigmas de las esferas socio-culturales de las diferentes épocas, casi siempre negando a la que la antecede. Estas funciones musicales, en conjunto con los ideales de cada época, ejercen una atracción hacia cómo es recibida una pieza musical de la época y, al mismo tiempo, cómo es recibida una pieza de una época anterior. Por ello, es importante cuestionarse qué tanto influyen los aspectos sociales,

³⁵⁴ En términos musicológicos y no de la lingüística.

³⁵⁵ Karl Philipp Moritz.

culturales y políticos en la percepción que se tiene de una obra musical, tanto de la misma época como de otra distinta y, por lo tanto:

¿Se puede generalizar el efecto que una pieza musical debe ejercer sobre el escucha? Es decir, ¿el efecto evocativo de una pieza musical, por sus características y elementos señalados desde la mirada de la estética evolucionista, permanecerán en una pieza musical de una época a otra, de una región a otra, sin importar el contexto socio-cultural? ¿Impacta el conocimiento cultural, el musical, sobre la recepción sentimental de la obra?

Estas preguntas han tratado de ser respondidas por los compositores desde hace mucho tiempo, pues el compositor trata de que su obra trascienda su persona y época, logrando permanecer en la humanidad, evocando y resignificando la propia obra musical a través del tiempo.

Las preguntas anteriores siguen vigentes, pues estudios recientes de 2009 buscan conocer si las emociones en la música son universales.³⁵⁶ Se ha establecido que la música busca expresar una idea o sentimiento, sin embargo hay dos posiciones: una que dice que solamente quien esté relacionado culturalmente con un tipo de música podrá percibir emociones similares a otros escuchas con el mismo conocimiento cultural; la segunda, que plantea que hay elementos estéticos en la música que provienen desde sus orígenes, tal es el de la estética evolucionista, que nos dice que al igual que con el lenguaje, somos propensos musicalmente y en nuestro interior están codificadas ciertas cuestiones fundamentales de la música, como las emociones más primordiales que pueden ser expresadas a través de la música. Debido a esta codificación en nuestros genes, es posible que una pieza musical ajena a otras culturas pueda entenderse dentro de las emociones fundamentales del ser humano. Como se observó en el capítulo anterior en el caso de la tribu Mafa, quienes lograron vincular emociones básicas con piezas de música occidentales; géneros musicales totalmente ajenos a ellos.

³⁵⁶ Henkjan Honing Ph.D. "Report on an exiting study on the induction of emotions by music". En: *Music Matters*, febrero 26, 2013.

Una de las tesis de este trabajo es que existen dos niveles en los cuales actúa la expresividad de la música, el primero es el nivel biológico donde la música es transmitida en la evolución; el segundo es el nivel cultural, el cual potencializa o disminuye al primero. Es por ello que los paradigmas que rigen en cada época las esferas sociales y culturales inciden en potencializar o disminuir la emoción que puede evocar una obra musical, así como el nivel de conocimiento musical del escucha. Sin embargo, la musicalidad y las emociones fundamentales que la música puede expresar están codificadas en el ADN de la misma manera que las habilidades para el lenguaje, por lo que cuando nace un ser humano ya tiene la propensión al lenguaje y a la música, únicamente le hace falta adquirir el código.

3.2 Arte y modernidad: Nietzsche y Adorno

El vínculo entre el arte y la cultura se encuentra en las reflexiones de Nietzsche y Adorno en referencia a la modernidad. La decadencia de la sociedad de la modernidad fue señalada por Nietzsche y Adorno como fuente de transformaciones y exigencias para el arte y, por lo tanto, con implicaciones también para la música. El carácter alienante de la modernidad para el ser humano, y el arte que induce la mercantilización de éste, se profundiza y amplía en un mundo aparentemente más “estetizado”: el de la *hipermodernidad*. La crítica a la modernidad y a la actual condición llamada *hipermodernidad*, se entretienen con el mismo hilo del desencanto por las condiciones enajenantes para el arte y la música. Por ello es importante presentar las reflexiones y aportaciones de Nietzsche y Adorno, para quienes además el arte es el que permitirá la salida a un mundo más humanizado, con nuevos valores.

Friedrich Nietzsche es el filósofo que cierra el siglo XIX, pues fallece en 1900 dejando significativas aportaciones en el tema de la estética y particularmente en la importancia de la tragedia en el arte y en el ser humano. En el vigoroso legado de su filosofía, que nutrirá las ideas de muchos filósofos posteriores, destaca la visualización de la importancia que otorga al arte como actividad vital para la existencia del ser humano. La

centralidad del arte en su pensamiento se ilustra con su afirmación de que “[...] es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”.³⁵⁷

El arte para Nietzsche es la manifestación clara de la fuerza creativa de la voluntad de poder. La voluntad de poder, según su mirada, no es aquella apetencia de dominio sobre los demás, muy al contrario, significa la fuerza de voluntad hacia sí mismo, para dirigir su destino hacia la libertad y su propia transformación en “superhombre”, creador de nuevos valores en una sociedad en decadencia: la sociedad de la modernidad.

Considera también que el artista se encuentra en la cúspide de la especie humana, por lo que prácticamente lo identifica con el superhombre, capaz de dominar sus pasiones y de crear a través del arte nuevos valores. “Los artistas de valor son ‘consecuencia de un temperamento fuerte, exuberante’, se trata de animales vigorosos, sensuales; no se puede pensar -sin un cierto estado de enardecimiento del sistema sexual- en Rafael... hacer música es también un modo de hacer hijos, la castidad es solamente la economía de un artista.”³⁵⁸

Relevante también para nuestro estudio acerca de la melancolía en la música, son sus reflexiones acerca de la tragedia. Derivadas del análisis que realiza acerca de la cultura helénica, en su obra *El nacimiento de la tragedia* (1872), muestran el carácter trágico de este pueblo, erosionando con ello la tradicional idea, que había sido exaltada por Hegel y Winkleman,³⁵⁹ en la que se resaltaba la racionalidad y la medida como sus rasgos de mayor peso.

La tragedia, señala Nietzsche, es un producto que emerge en la cultura helénica de la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco. La medida, la armonía, la racionalidad, la belleza, la poesía y las artes son cualidades encarnadas en Apolo, dios griego que representaba la belleza. La disonancia, la incertidumbre, el sufrimiento, se encarnan en Dionisos, dios griego de la embriaguez, del exceso y de la pasión.

³⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (trad. Andrés Sánchez Pascual) (Madrid: Alianza, 1981), citado en: Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, (Argentina: Ariel Filosofía, 2006), p. 239.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 254.

³⁵⁹ Oliveras, *Op. Cit.*, p. 244.

El espíritu trágico es el rasgo característico de la cultura helénica que se expresa en la tragedia, en donde los coros, esto es la música, se encargan de dar cuenta del carácter trágico, en tanto que los diálogos de los personajes expresan la mesura, lo apolíneo. La belleza trágica del pueblo griego, según Nietzsche, se pierde con Sócrates, por la valoración de lo apolíneo sobre lo dionisiaco, con ello inicia, dice, la decadencia de la cultura occidental.

La concepción nietzscheana de lo trágico como la confluencia creativa entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y de la música como la expresión artística dionisiaca por excelencia, es una apertura a la comprensión de la complejidad que emana de la confluencia de rasgos opuestos y cuya presencia simultánea en las obras artísticas remiten a la experiencia estética, en la que la verdad de la existencia humana emerge con su vigoroso caudal dionisiaco, río violento de sufrimientos, excesos y disonancias.

La profundidad del artista trágico remite a la afirmación de la existencia en su verdad, ya que percibe el carácter enigmático y terrible de la existencia humana en confluencia con los rasgos apolíneos, por ello su percepción es de mayor calado que la del artista que se concentra en lo apolíneo, en la belleza, o la del que se centra en lo dionisiaco.

La profundidad del artista trágico, señala Nietzsche, “[...] consiste, en suma, en que su instinto estético otea las consecuencias más lejanas, que no se encierra por miopía en las cosas más próximas [...]”.³⁶⁰

En síntesis, el pensamiento de Nietzsche sobre la decadencia de la cultura occidental resalta la erosión del carácter trágico y dionisiaco en el arte y la música, por el creciente interés de la sociedad de la modernidad por lo bello; el arte y la música estrechados con el sufrimiento, con la melancolía, expresan y motivan pensamientos y sentimientos profundos en el ser humano, los cuales son opacados por la decadencia de la sociedad de la modernidad.

La propuesta estética de Theodor Adorno (1903-1969), contenida en su obra póstuma *Teoría estética*, se inscribe en las ideas de raíces hegeliano-marxistas que cultivaron los filósofos de la llamada Escuela de Frankfurt. El desencanto por la racionalidad y el progreso que había cobijado las acciones del ser humano y cuya falacia quedó al descubierto con las trágicas consecuencias de la Guerra Mundial, muertes, campos

³⁶⁰ Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 254.

de concentración, mutilaciones, deformidades, es otra vena alimentadora. El mundo polarizado que derivó, las condiciones socio-económicas y el aparato técnico, anulan al individuo y promueven el dominio de la sociedad sobre la naturaleza. Las consecuencias negativas de la modernidad en el ser humano y la naturaleza se expresan en una de sus principales obras.

La caída del hombre actual bajo el dominio de la naturaleza es inseparable del progreso social. El aumento de la productividad económica, que por un lado crea las condiciones para un mundo más justo, procura, por otro, al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos. Al mismo tiempo, éstos elevan el dominio de la sociedad sobre la naturaleza a un nivel hasta ahora insospechado.³⁶¹

Su formación en el campo musical, tanto en el ámbito familiar como académico, hacen de la música un referente y objeto de reflexión permanente en su propuesta estética. Las aportaciones de su pensamiento al ámbito musical se encuentran en la *Filosofía de la nueva música* (1949), en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (1956) y en *El cine y la música* (1976).

Algunas reflexiones que interesa rescatar de su pensamiento respecto al vínculo arte-sociedad, son el del contenido de verdad de la obra de arte, la interacción forma-contenido y sus reflexiones acerca de la interioridad y de lo sublime, así como la desertificación y la autonomía del arte.

La idea central de la estética adorniana, es que el arte es contenido de verdad, en este caso el contenido de verdad en el arte es su conexión con la historia, según interpretación de Oliveras: “Lejos de estar fuera de la historia, el contenido de verdad es la cristalización de la historia en las obras de arte”.³⁶² El análisis de Adorno acerca de la sonata y la tonalidad, muestra la conexión de la historia y la verdad. Como patrones musicales predominantes entre las últimas décadas del siglo XVIII y buena parte del siglo XIX, corresponden a las condiciones imperantes en dicho momento, por lo que subraya su carácter de falsedad para el siglo XX, e incluso su papel constrictor de la creatividad.

³⁶¹ Max Horkheimer y Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración* (trad. Juan José Sánchez) (Fragmentos filosóficos: Editorial Trotta, 1998), p. 54.

³⁶² Oliveras, *Op. Cit.*, p. 305.

No se trata meramente de que esos sonidos hayan envejecido y sean intempestivos. Son falsos. Ya no cumplen su función. El estadio más progresista de los procedimientos técnicos delinea tareas frente a las cuales los sonidos tradicionales resultan ser clichés imponentes.³⁶³

El contenido de verdad, según su visión de mundo, se vincula a las especificidades históricas y a la resistencia, a través de sus propios medios expresivos, a que la sociedad avance por el camino de la barbarie que representa el mundo moderno. Ejemplo paradigmático es la *Guernica* de Picasso, quien logra expresar las heridas sociales sin ningún equívoco que ralle en la charlatanería.

Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principal testigo de lo que decimos es el *Guernica* de Picasso, que, por ser irreconciliable con el obligado realismo consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo. Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social.³⁶⁴

Con este ejemplo, podemos considerar que la propuesta de Adorno acerca de la relación forma-contenido se resuelve en tanto la estructura que mantienen en la obra logre mostrar la verdad.

Sus ideas acerca de la interioridad remiten a lo subjetivo, pero en conexión con la sociedad. Al referirse Adorno a la interioridad, señala que cuando Benjamín exclamó en alguna ocasión “la interioridad que se vaya al diablo”, se refería a la “subjetividad abstracta que inútilmente se presenta como sustancia”.³⁶⁵ Adorno remite a entender la interioridad en conexión con la sociedad y en consecuencia afirma que en las nuevas relaciones sociales de producción la interioridad se vuelve cada vez más sombría y carente de contenido.

Beethoven es, modificado pero determinable, la experiencia plena de la vida exterior que retorna interiormente, igual que el tiempo, el medio de la música, es el sentido interior; la música popular en

³⁶³ Citado en Daniel Hernández Iraizoz, “Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica*, (año 28, número 80, septiembre-diciembre de 2013), pp. 123-154. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a4.pdf>, p.131.

³⁶⁴ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética* (trad. Fernando Riaza) (Barcelona: Orbis,1983), p. 311, citado en: Oliveras, *Op. Cit.*, p. 307.

³⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética* (1970), p. 200.

todas sus versiones está más acá de esa sublimación, es un estimulante somático y, por tanto, regresiva frente a la autonomía estética.³⁶⁶

Sus reflexiones acerca de lo sublime son una interpretación de las ideas de Kant, descubriendo las relaciones de dominio que se esconden en lo sublime.

Pero al situar lo sublime en lo avasalladoramente grande, al establecer la antítesis de poder e impotencia, Kant afirmó la complicidad indudable de lo sublime con el dominio. El arte tiene que avergonzarse de ella e invertir lo persistente que la idea de lo sublime quería. A Kant no se le escapó que sublime no era lo cuantitativamente grande en tanto que tal: con buenas razones definió el concepto de lo sublime mediante la resistencia del espíritu al predominio.³⁶⁷

Respecto a la autonomía del arte, Adorno señala la creciente integración del arte a la dinámica económica que busca la rentabilidad en toda actividad del ser humano y el creciente riesgo de conversión del arte en una mercancía más, ello no implica que el arte deje de ser autónomo. Esta autonomía del arte, en riesgo, se preserva por su resistencia, ejercida desde sus propias especificidades, a esa conversión mercantil y a la dinámica de un sistema opresor. A través del arte se mantiene la posibilidad, la promesa de un mundo diferente, la promesa de felicidad, según el término empleado por Adorno.

El papel del arte como conformidad es criticado por Adorno, para quien la conformidad a las condiciones socio-económicas hace del arte una afirmación; por cumplir con este papel de afirmación de las condiciones socio-económicas, crítica al realismo socialista. La negatividad del arte proviene de su resistencia a los rasgos y valores que emanan de un sistema opresor.

La creciente masificación del arte y su inserción en la dinámica de la mercancía constituyen, por lo tanto, un riesgo que puede conducir a su desartificación, esto es, a la pérdida de su carácter artístico. Entendemos que cuando habla acerca de que la vitalidad que se le atribuye al jazz como producto de una fabricación sometida a la estandarización, lo refiere en esa situación de pérdida del carácter artístico. “Aún más absolutamente

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 200.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 329.

discutible es eso de la vitalidad del jazz, la vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades.”³⁶⁸

En síntesis, las reflexiones estéticas de Adorno que hemos sucintamente mencionado nos muestran que la conexión arte-sociedad es importante para comprender las expresiones artísticas elaboradas en cada momento histórico y cómo las condiciones de subjetividad del ser humano se alimentan de tales condiciones, a la vez que tiene la capacidad de actuar sobre ellas desde las mismas expresiones artísticas.

3.3 La globalización de la música en la *hipermodernidad*

El fenómeno de la globalización ha provocado que diferentes estilos de música puedan ser escuchados alrededor del mundo, incluso de manera positiva se puede señalar que ha permitido un intercambio cultural musical y hoy en día basta con un clic del ratón para disfrutar a través de Youtube de música celta o hebrea. Sin embargo, con la globalización aparecen diversos factores negativos para la cultura en general, particularmente también para el caso de la música melancólica, ya que la evocación de la emoción se erosiona y el sentimiento melancólico se desdibuja, porque la globalización ha impactado también la sensibilidad estética, y parece que todos debemos reaccionar emocionalmente con sentimientos bien definidos ante ciertas expresiones musicales, como es el caso de la tristeza en piezas musicales donde se ha caído en una fórmula musical para lograr un efecto superfluo. Por otro lado, desde la modernidad, la post-modernidad y lo que autores como Lipovetsky llaman a la época actual: *hipermodernidad*, se ha visto cómo el ser humano cada vez desea las experiencias y conocimientos de manera inmediata.

En el caso de las obras de arte, ha ido desapareciendo la contemplación, tanto en la música como en la pintura, mientras que en prácticas actuales como el *selfie*, se privilegia la inmediatez de estar frente al fenómeno sin contemplarlo y en un mundo cada vez más estetizado se aprueba o desaprueba el arte por la primera impresión de sus formas.

Es a través de la imaginación y la interdisciplinariedad que se deben volver a generar estudios sobre la melancolía y su impacto en el arte, su reflejo de la sociedad

³⁶⁸ Hernández Iraizoz. *Op. Cit.*, p. 135. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a4.pdf>.

hipermoderna, y sobre todo en los artistas, volver a la sensibilidad y la imaginación, dejar las fórmulas del *marketing* que sirven al poder de la economía en un mundo globalizado. Es innegable que el fenómeno de la emoción en la música debe comprender su lugar de enunciación, tomar en las cuestiones generales, globales, pero también debe tener en cuenta la localidad del fenómeno, pues aunque todos los humanos podemos sentir melancolía, se deben tomar en cuenta los factores culturales de cada región que inciden en cómo se percibe una obra musical y la emoción que evoca.

3.4 La melancolía en la sociedad de *hiperconsumo*

La primicia es que los sentimientos que han sido tachados de negativos como la tristeza o la melancolía se han convertido en un producto de consumo que no tiene demanda debido a la naturaleza de la sociedad del *hiperconsumo*, que pide productos que llenen un vacío y que provoquen una felicidad instantánea y momentánea. Por otro lado, en general esta sociedad de *hiperconsumo* ya no contempla las obras de arte, sino que solamente percibe de manera superficial sus formas, evadiendo aquellas que lo remitan a la fragilidad de su existencia, como lo es la música melancólica y premiando a los productos estéticos que lo lleven hacia los ideales del ser humano en la *hipermodernidad*, la felicidad vacía, la salud y la fiesta.

Las redes sociales han impactado en la manera en que se escucha música, es en el ciberespacio donde “[...] se lleva a cabo una hibridación de papeles entre oferta y demanda, entre producción, consumo y distribución de datos [...]”,³⁶⁹ es ahí donde se desarrolla un “[...] amplio uso estético de lo virtual digital. Pues es un consumo de tipo emocional y estético lo que aquí se despliega, ya que las interacciones se efectúan para divertirse y pasar el rato, para expresar gustos propios, ponerse en escena, construirse una imagen”.³⁷⁰

El objetivo de consumir música no es para crecer intelectual o emocionalmente, sino simplemente para un efecto hedonista, de placer y entretenimiento, así como para decir lo que nos gusta y darnos a notar, aparece “[u]n individualismo que [...] se elabora en una

³⁶⁹ Gilles Lipovetsky. *La Estetización del mundo*. Pág. 312.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 313.

búsqueda obsesiva y lúdica de comunicación, de participación, de contacto. Una representación de uno mismo que ya no busque aquello que antaño la confirmaba –la autenticidad, la verdad profunda del sujeto–, sino que valora la expresión de emociones directa, transitoria y fugaz [...] la exposición inmediata de las experiencias, los gustos propios, las impresiones cambiantes que tenemos”.³⁷¹ La música ya no es contemplada, ya no se le presta atención, antes se escuchaba la música con todos los sentidos, es decir, el ser humano se concentraba en escuchar y dejaba que la música evocara las emociones o ideas por sí mismas. Ahora ya no se habla de un escucha, sino de un oyente que solamente percibe la música sin prestarle mucha atención. “Lo importante ya no es lo apreciativo y la estética, que aparecen como polos privilegiados de la expresión de la identidad hiperindividualista.”³⁷²

Nos dice Lipovetsky que ahora el ser humano ya no es lo que piensa sino lo que le gusta y satisface en el aquí y en el ahora. La identidad es estética, emocional y pasajera, se premian los gustos personales e inmediatos, no importan los argumentos, por ello el autor señala que es un “[...] yo expresivo o transestético [...]”³⁷³ el que muestra sus vivencias y gustos subjetivos. “Allí donde la identidad, en la primera modernidad, aparecía como una identidad estable y coherente, resultado de una elección individual raras veces cuestionada, la identidad hipermoderna se presenta como transitoria, experimental, abierta a revisiones permanentes.”³⁷⁴ El individuo hipermoderno se construye como un producto a la venta que uno mismo debe publicitar mediante la búsqueda de nuevos amigos y la aprobación de los demás, “[r]efleja una especie de estética de uno mismo que unas veces es un neodonjuanismo virtual y otras un nuevo Narciso que se mira en el espejo de la pantalla global”.³⁷⁵

La melancolía pasa a ser una mercancía negativa que el consumidor no desea asociar a su identidad estética ni emocional. No hay publicidad para venderla, la estetización simple de la música es la publicidad para el individuo hipermoderno y la música melancólica requiere de formas de estetización más complejas para poder ser

³⁷¹ Ídem.

³⁷² *Ibíd.*, p. 314.

³⁷³ Ídem.

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 315.

³⁷⁵ Ídem.

escuchada y apreciada, requiere de atención. Por otro lado, en una sociedad que tiende a la tristeza, como señala Robert Burton,³⁷⁶ la música melancólica puede ser un remedio para el ser melancólico, pero si la melancolía es muy profunda puede agravar el sentimiento y hundirlo en depresión, y es lo que parece que evita el ser humano de la hipermodernidad, se siente estresado y desconsolado, busca la felicidad y evita las obras de arte melancólicas pues ya no está preparado para apreciarlas, escucharlas, dejar que éstas evoquen el sentimiento de tristeza. En cambio, aquellos que se aventuran desde la mirada ciega hipermoderna, le impregnan desde su subjetividad más tristeza a la evocación del sentimiento de la pieza musical, lo cual resulta en un doble choque produciendo una depresión o rechazo, disgusto o incomprensión, lo cual los incapacita para poder contemplar la belleza de las obras musicales melancólicas.

3.5 Del *Homo festivus* al *Homo aestheticus*

En esta época hipermoderna las tecnologías facilitan que la experiencia estética se filtre a todos los momentos de la vida cotidiana, se puede escuchar música y ver videos en cualquier lugar y situación, “[...] el consumo cultural se ha liberado de sus antiguos ritos sociales, de las formas de programación colectiva, incluso de todos los límites espacio-temporales: se despliega según la demanda en un supermercado cultural proliferante, hipertrófico casi ilimitado”.³⁷⁷ El *Homo festivus* es una derivación del *Homo aestheticus*, todo se ha estetizado y ahora se tiende a la algarabía exorbitante y sin sentido para llenar un vacío que propicia el hiperconsumo. Sin embargo, debido a esta estetización y la proliferación de lo singular, se ha propiciado todo tipo de formas estéticas superficiales para cada gusto. “[E]l capitalismo artístico no consigue ni democratizar la cultura noble ni homogenizar los gustos del público masivo, ni siquiera entre los miembros de una misma

³⁷⁶ Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, p. 65.

³⁷⁷ Lipovetsky. *Op. Cit.*, p. 316.

clase”,³⁷⁸ lo que domina en el mercado es la incoherencia de los gustos culturales, la heterogeneidad de las preferencias y las prácticas culturales con elementos populares y de alta cultura, igualmente se combinan gustos musicales cultos que vulgares. “La cultura clásica tenía la ambición de formar, educar, elevar a la persona; hoy pedimos a la cultura todo lo contrario: que nos vacié la cabeza.”³⁷⁹

El ser humano enajenado y alienado en una época en que vive estresado, es incapaz de contemplar una obra de arte, tiende a la necesidad de distraerse y entretenerse, es por ello que, “[...] los efectos del empuje individualista se ven a través de nuevas formas de valoración y consagración basadas en el solo placer de los consumidores. En materia de música de variedades, por ejemplo, los juicios no se articulan tanto por la oposición alto/bajo como por la diferenciación subjetiva me gusta/ no me gusta”.³⁸⁰ Es decir, que lo que importa es expresar la subjetividad, la cual puede calificar o descalificar, posicionar una canción popular sin calidad sobre una canción artística con un contenido artístico de calidad. Como desaparecen las clasificaciones simbólicas, se puede detestar gustos y preferencias afines a uno mismo y ya no se comprenden los gustos de los demás.

Actualmente, debido a que la oferta cultural es inmensa, los gustos se diversifican y singularizan por lo que lo que presenta la cultura nos parece aburrido y repetitivo, ya que:

[...] la estética consumista que domina nuestra cultura no tiene nada que ver con la estética cultivada clásica que se proponía la elevación del alma y se realizaba en la contemplación y veneración silenciosa de las obras. En las antípodas de este ascetismo cultural, el consumidor hipermoderno es hedonista, relajado y presuroso dado que no se detiene más que unos segundos ante las obras de arte colgadas en las paredes de los museos: menos amante del arte que zapeador bulímico de imágenes a la manera del turista curioso por todo y por nada, en espera perpetua de emociones siempre nuevas. Hoy se desliza por las obras de arte como con patines por las aceras y como cuando navega a gran velocidad en Internet.³⁸¹

En la sociedad del *hiperconsumo*, el arte en cuanto a su destino supremo (como lo visualizaba Nietzsche), es inexistente en la *hipermodernidad*.

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 319.

³⁷⁹ *Ídem.*

³⁸⁰ *Ídem.*

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 320.

La tesis de Hegel no significa, evidentemente, desaparición de las obras ni de los aficionados al arte, sino que el nuevo lugar de éste se ha convertido en una forma de consumo frívolo, en un simple accesorio que entretiene la vida. No es que el arte haya dejado de apasionar al público; es todo lo contrario: nunca tantas bellezas artísticas han sido degustadas por tantas personas; pero no afecta ya más que de un modo superficial, como un objeto de consumo o un espectáculo de animación cotidiano. Sin misterio ni poder mágico, sin temor ni temblor, el arte ha dejado de satisfacer la necesidad más elevada del espíritu, la admiración que experimentamos a la vista de esas estatuas e imágenes ya no nos hace caer de rodillas. [...] En la era hipermoderna estamos cada vez más abiertos al arte pero este es cada vez menos capaz de afectarnos a profundidad y de crear una participación vital. Al no tener ya sus antiguas funciones religiosas y sociales, el arte pierde su interés directo por nuestra vida: se vuelve magníficamente superfluo. Un arte así, desligado de las realidades de la vida, no deja de ser amplia e intensamente disfrutado. Así es la estetización hipermoderna del mundo.³⁸²

3.6 La melancolía en la paradoja de la felicidad

La configuración del gusto en la *hipermodernidad* se da mediante novedades, el ser humano ha convertido al hedonismo en un valor legítimo de consumo, el cual funciona como un consuelo a la vida difícil y a la miseria cotidiana, una forma de compensar la soledad, decepciones y frustraciones. Por lo tanto, se busca en la cultura y el arte la felicidad como un aspecto terapéutico, esperando que nos ayude a sentirnos mejor; sin embargo, el individuo es más depresivo en la *hipermodernidad*, el consumo sustituye la misa y a la catarsis frente a la realización de la obra de arte, la experiencia estética que anteriormente brindaba una obra musical melancólica y su evocación de sentimientos afines, donde no se potencializaba el ser frágil y triste del ser humano, sino que en el sentimiento melancólico que evocaba la obra de arte, se contemplaba la belleza de la forma musical.

Las obras melancólicas siguen despertando el sentimiento, expresando su ser, el problema radica en que ya no se aprecia, ni se presta atención a este tipo de obras liberadoras, debido a que “[...] en la era de la *Hipermodernidad* el nuevo consumidor está

³⁸² Lipovetsky. *Op. Cit.*, p. 322.

siempre a la búsqueda de experiencias”,³⁸³ que llenen el vacío, se vive en una cultura de ansiedad y angustia, no se goza el presente y sólo se piensa en el futuro.

Debido a lo anterior, se entiende que dentro de esta cultura hedonista y del bienestar, hay un detrimento de las sensaciones como la tristeza y la melancolía. El consumo solamente nos permite acceder a una frágil felicidad, la felicidad nos llega o se nos va, no somos dueños de ella. El hombre necesita de otros para ser feliz y por lo tanto la felicidad es fugaz, inestable, la felicidad es lo que no poseemos.³⁸⁴

El consumo invade todos los aspectos de la vida, no se trata de pedir programas televisivos más culturales para reducir la pasión consumista, está sería sólo una alternativa. Hay que oponer una pasión a otras pasiones, como lo diría Spinoza, inventar una política de las pasiones, ofrecer propósitos, tareas que movilicen sus afectos y pasiones que no tienen que ver nada con lo que se puede consumir. Otros deseos, el trabajo, la creación, el arte, una acción, una pasión comprometida en la acción, no hay necesidad del consumo, hay otros centros de interés en la existencia de la persona. Es entonces que el ser humano podrá nuevamente contemplar la belleza de la melancolía en la música.

El culto al bienestar conduce, aunque parezca paradójico, a que los individuos sean más sensibles al sufrimiento. El *hiperconsumidor*, un ser que ya no desea sólo el bienestar, lo que ahora anhela es armonía, sensación de plenitud, felicidad y sabiduría. Para su desgracia, el *hiperconsumidor* se apoya tanto en sus emociones que éstas no acaban nunca de ser satisfechas, y la experiencia de la decepción asoma y amenaza a distintas capas de la sociedad. En la tercera etapa, la vida de las sociedades desarrolladas no hace sino acumular signos de placer y felicidad. En este estado de cosas la cultura del consumo promete felicidad y evasión de los problemas.

La estetización ha configurado la sensibilidad hacia una satisfacción más inmediata, de ahí que los sonidos primitivos y festivos, que ponen en un estado de ánimo alegre, sean los que se consuman y produzcan más, y que esta nueva sensibilidad ya no busque las obras melancólicas, e incluso que ya se encuentre incapacitada para apreciar las formas complejas y bellas, pues para disfrutar una música melancólica se requiere mayor atención y volver a

³⁸³ Gilles Lipovetsky, *La Felicidad Paradójica*, p. 14.

³⁸⁴ Ídem.

contemplar la música como un valor del espíritu humano y no como un producto de consumo, simple, de algarabía, que añade individualismo y cubra un vacío con una felicidad fugaz y efímera. En las obras musicales melancólicas también se aprecia la belleza y lo más profundo del espíritu humano.

3.7 Tercer análisis: una mirada *hipermoderna* a la música de Joe Hisaishi

εMus. 30 Joe Hisaishi – *Howl's Castle*.

La pieza musical pertenece a una película, debido a esto el compositor conscientemente debe plasmar las emociones que deben acompañar a las imágenes. Las obras creadas para películas pueden caer en la simpleza o la complejidad. En ese caso estamos ante un compositor consumado, la obra es emotiva y bella, hasta cierto punto tiene una sencillez con la que muestra la melancolía, así como una complejidad y profundidad para tratarla como una emoción que surge, que está ahí y que desea convertirse en una alegría, como en el tango, sublimarse en la obra de arte y, como diría Víctor Hugo, producir esa felicidad de estar triste. En este sentido, la música de Joe Hisaishi no es comercial, no es apta para la radio ni para los Billboards. Actualmente, se busca en las canciones pop evocar una tristeza simple, una emoción, sobre todo reforzada por las letras y la música, simplemente sirve al propósito con una fórmula pre-establecida en la música comercial, progresiones simples i IVV i y la sensible que al final de la frase llega a la tónica. Es lo predecible y culturalmente representa la tristeza. Por ello, en *Howl's Castle* aparece la oposición a la problemática lipovietskiana de la sociedad actual, es decir, la inmediatez y superficialidad de las obras de arte en la *hipermodernidad*, donde impera una estetización amplia del mundo, que en realidad implica un empobrecimiento estético, ya que los productos artísticos obedecen a lineamientos simples con el fin de insertarlos en el mercado. En cuanto a la música melancólica que es profunda y compleja, no sirve para el consumo inmediato del mercado, pues éste demanda música que pueda ser consumida de inmediato y que mediante su simpleza evoque emociones superfluas.

Existe en *Howl's Castle* la resistencia que menciona Adorno, aquella que se opone a la industria de la música, del *mainstream*. Joe Hisaishi provoca que surja un arte de

resistencia que contiene un elemento liberador, pues a partir de él es posible generar transformaciones y nuevos valores que conduzcan a la generación de un mejor ser humano. La delicadeza y maestría con la que el compositor crea temas y sujetos que representan diferentes estados de ánimos es compleja y profunda. Nos lleva de la emoción inmediata de los primeros dos compases a una compleja melancolía que desea convertirse en algo más.

En las transformaciones del tema y los dos sujetos que aparecen en la melodía de la obra musical de Hisaishi aparece la tragedia de Nietzsche; lo dionisiaco y lo apolíneo. Desde la época helénica la lucha se establece entre el espíritu hedonista de lo apolíneo, orientado a la belleza a lo suave, a lo no conflictivo, y con lo dionisiaco, que tiene que ver con la pasión, con la angustia, con sentimientos más profundos. En la época de la modernidad la principal vertiente, el pop, el *mainstream* y la música de consumo en la época *hipermoderna* han tendido únicamente a lo apolíneo. Joe Hisaishi logra mezclar ambas posturas, vemos la lucha de tensiones, entre las melodías bellas y las transformaciones rítmicas complejas. Nietzsche propone que, a través del arte, se rechazan los valores de la modernidad y lucha por nuevos valores que conduzcan al hombre a la libertad. En este caso, Joe Hisaishi presenta una obra musical que nos desnuda emocionalmente, somos la melancolía que se conduce a una liberación a una transformación, una felicidad *melancólica*.

La obra musical de Hisaishi presenta un tema y un sujeto, que se vinculan a la blue note, pues el tratamiento melódico es a través de semitonos. El carácter emotivo del sujeto 1 es de tristeza, y lo podemos denominar como un sujeto melancólico. La obra nos presenta un juego del tema 1 y el sujeto melancólico, transformándolos en distintos matices emotivos a través del cambio rítmico, integrándolos en un vals y en ritmos más rápidos, desprendiendo mediante el ritmo la blue note, pero siempre regresando a ella. El tema se desarrolla en los primeros 4 compases e inmediatamente aparece el sujeto en el compás 6 y dura hasta el compás 9, sufriendo variaciones hasta el compás 19 cuando aparecen tensiones en el compás 23 y 24 que resuelven en el compás 26 con un cambio de ritmo, resultando en un vals donde aparece transformado el tema 1 hasta el compás 65.

En el compás 74 hasta el 86 aparece nuevamente el tema y el sujeto hasta el compás 102 mientras que en el compás 113 comienza una transición del tiempo de vals al primer

tiempo, presentándonos nuevamente el tema 1 en el compás 115 y llevándonos en el compás 128 a un nuevo tiempo de andante gracioso. Posteriormente en el compás 152 el tiempo se vuelve más animado hasta que en el compás 158 desemboca en un tiempo *meno mosso* más lento permitiendo que en el compás 168 se retorne al tiempo de vals.

En el compás 191 se crea una tensión con el *sostenuto* y se resuelve al regresar al tema 1 y al sujeto en el tiempo inicial, para posteriormente aparecer el tema 1 con diferentes variaciones retomando el tema de vals para caer en el compás 229 en un adagio que transforma en semitonos al sujeto melancólico, transfigurándolo.

Los cambios de métrica permiten la transformación del sujeto y su desarrollo, modificándolo con los nuevos ritmos y a su vez reiterando el tema 1 y el sujeto en su modo inicial.

Una manera en que se presenta por segunda vez la melancolía – la primera es al inicio cuando se nos presentan el tema 1 y el sujeto – es a través de un *ritardando* (disminución gradual de la velocidad de la melodía), aparece el Tema 1 modificado y expandido y sorprendentemente aparece el sujeto A, alegre con un nuevo dinamismo y ritmo, seguido del sujeto *melancólico* pero que ha matizado la emoción, se combina con los ritmos. Nuevamente, se vuelve lenta la canción y se potencia la cadencia para dejar que el sujeto A aparezca nuevamente transformado. De súbito aparece brevemente el sujeto melancólico, fragmentado y transformado.

La canción muestra un proceso de liberación del sentimiento de melancolía a través de la transformación rítmica de la melodía del sujeto y del tema. El *artefacto de la blue note* está estructurado en los primeros 9 compases con ritmos lentos y en el tema 1 se puede inferir una imitación del llanto además de tener relaciones de notas sensibles, semitonos. La melodía está constituida por el sujeto 1, se puede decir que el carácter evolutivo del *artefacto blue note* está presente en el tema, mientras que el carácter cultural en el sujeto pues es un desarrollo melódico, sin embargo parece pertinente decir que tanto el sujeto y el tema, son un entramado complejo, *la blue note*, está ahí por las características mencionadas pero también hay un tratamiento melódico que es resultado del desarrollo musical producto de la cultura.

No es una canción comercial que pueda capitalizarse, requiere para su gusto una formación cultural y sensible de la música y el arte. Esta obra fue creada para una película, para potenciar las emociones de ciertas escenas, sin embargo la película no tendría la misma recepción ni el mismo efecto sin la música, es el caso en el que la melodía es parte inseparable de la obra y además puede existir de manera separada y no perder su sentido aunque ya no la acompañe la imagen o los elementos extra-musicales. Esto es debido a que la música por si misma cumple con transmitir una emotividad. En este caso melancólica, la cual añora una forma en que se ha presentado la felicidad, la melancólica de que expresa la obra de Hisaishi muestra una tensión, propia del melancólico, pues muestra sufrimiento, es la afección, el estado al que nos lleva la canción que nos permite recordar las vivencias que tienen un valor positivo en la vida, pues continuamente en la canción se pasa de una emotividad melancólica a una más animada o alegre, permitiendo mantener la esperanza, por lo tanto Howl's Castle representa fielmente una emoción melancólica sublimada.

Howl's Moving Castle

Joe Hisaishi

Violin *Expressivo*

Piano *dolce*
pp *p*

Vln. 7

Pno.

Vln. 13

Pno.

19

Vln.

Pno.

25

Vln.

Pno.

diminuendo

mf

Lively

31

Vln.

Pno.

37

Vln.

Pno.

43

Vln.

Pno.

49

Vln.

Pno.

55

Vln.

Pno.

61

Vln.

Pno.

Vivo

Conclusiones

La música es una de las expresiones más intensas y completas creadas por el ser humano, su materia es el sonido y se estructura a través del tiempo, por lo tanto, no es permanente, es efímera y cambiante, su sonoridad y expresión evocan en el escucha sensaciones, ideas y sentimientos. Es a través de ella que los compositores buscan expresar mediante su valor estético no sólo una belleza auditiva, sino que, incluso buscan dar soporte a la comunicación de una idea o sentimiento a través del carácter emocional de la música.

Se dice que la música constituye todo un lenguaje, aunque en términos estrictamente lingüísticos no es un lenguaje, es un sistema de comunicación emotivo. La música y el lenguaje comparten un antecesor en común, el cual es un protolenguaje que consistía en expresiones sonoras carentes de palabras. Este protolenguaje holístico sirvió para expresar ideas y emociones mediante variaciones de tono y ritmo en el sonido. A través de este protolenguaje se pudieron expresar ideas vitales y emociones fundamentales como la alegría, la ira y la tristeza, incluso la calma con los primeros tarareos de las madres a sus hijos. Por lo tanto, la mirada antropológica al origen de la música devela también una mirada filosófica, la cual nos muestra un *telos* de la música, abriendo la experiencia a los valores comunicativos de la pieza y ésta se realiza cuando logra evocar en nosotros una idea o sensación de la cual no tenemos control alguno dado que la pieza expresa su ser y cuya finalidad es ser expresada.

El compositor crea la pieza musical debido a una necesidad de comunicar una emoción, por lo tanto la pieza musical como obra de arte se realiza al evocar en el escucha un sentimiento o pensamiento a partir de la expresividad musical de la obra y debido a que no expresa palabras, la música como abstracción expresa la idea, una pulsión que se origina en el compositor y queda expresada en el ser de la música, para posteriormente evocar emociones o ideas en el espectador.

Vinculando el tema de las emociones y recapitulando la teoría humoral, sobra decir que los humores son inexistentes, los malestares físicos se conectaban con la estructura del cosmos y con base en esta teoría se interpretaban las enfermedades, se buscaba que hubiera

un equilibrio entre los cuatro humores. Sin embargo, actualmente se conoce que estos desequilibrios ocurren en los llamados neurotransmisores como: el litio y la fluoxetina (contenida en el Prozac). Lo que hacen es que prolongan la acción de uno de los *humores modernos*: la serotonina, la cual es un neurotransmisor que, al equilibrarlo, por así decirlo, logran controlar hasta cierto punto la melancolía, es decir, la depresión en su expresión maniaco depresivo. La melancolía es una textura de emociones que pasan de la tristeza a la nostalgia, es una tristeza que se mantiene por un periodo de tiempo y es reflexionada, se piensa en un objeto perdido. En este sentido la melancolía en la música resulta ser un sentimiento que es propiciado por la música, al evocar en el escucha esta textura de emociones que vienen acompañadas de un placer que provoca la música debido a que el cerebro trata de predecir lo que escuchará y cuando acierta en recompensa segrega endorfinas y además, también, produce placer debido a que encontramos un goce estético en la forma de la música. Por lo tanto, es causal que la música nos provoque la producción de endorfinas, las cuales son proteínas que el cerebro produce naturalmente y que, cuando son liberadas generan diversas sensaciones placenteras o dolorosas, incluso efectos analgésicos similares a la morfina, por lo tanto, si la música nos da placer y posee un carácter emocional es porque está vinculada directamente a esta reacción química.

La música es una adaptación evolutiva y, por lo tanto, tiene rasgos emocionales que son innatos y que se pueden agrupar bajo un artefacto que la investigación ha denominado la *Blue note*. Bajo este artefacto se han agrupado los rasgos emocionales de la tristeza que por emulación, se han plasmado en la música. Pues la función adaptativa de la música ha permitido que los rasgos, provenientes de la emoción y su transformación durante la evolución hayan generado constantes que aparecen por la imitación de la prosodia y de las emociones humanas como los ritmos lentos y los tonos descendientes. El agregado cultural de la *Blue note* consiste en cómo mediante la tonalidad se resuelven las tensiones, mediante las notas *blues*, las sensibles y los medios tonos. La estructura de tensión y relajación está presente en la *Blue note* y está configurada desde la evolución, mientras que el contenido que ya se ha mencionado, es la relación de tonos, es parte de una evolución cultural. La forma en la música también es resultado de la cultura.

En cuanto a cómo surge la emoción de tristeza y el sentimiento de melancolía se concluye que las emociones propiamente dichas, los apetitos y las reacciones reguladoras tienen lugar en el cuerpo bajo la guía de un cerebro que es congénitamente sabio, diseñado por la evolución. Este rasgo neurobiológico congénito está expresado en la necesidad de todos los seres vivos de preservarse, sin que esto signifique que poseen un conocimiento consciente de ello. La emoción permite esta preservación y cuando las consecuencias de esta sabiduría natural son cartografiadas nuevamente en el cerebro, entonces resultan los sentimientos, los cuales son componentes fundamentales de nuestra mente. Los sentimientos guían al instinto de preservación, propician cierto control de las emociones automatizadas.

La evolución se configuró mediante un proceso de ensamblaje paulatino entre la emoción y los sentimientos. La primera maquinaria fue la de la emoción para así producir reacciones ante un objeto o acontecimiento. La segunda maquinaria en aparecer fue la del sentimiento, resultando en un mapa cerebral y, posteriormente, una imagen mental, una idea, para las reacciones y para el estado resultante del organismo.

El aparato de la emoción permitió a los organismos responder de forma eficaz y automática ante circunstancias favorables o de peligro. Mientras que el dispositivo de los sentimientos insertó una alerta mental para dichas circunstancias, prolongando el impacto de las emociones afectando de forma permanente la atención y la memoria. Los sentimientos se combinan con la memoria, la imaginación y el razonamiento, abriendo la posibilidad de respuestas nuevas y creativas. Por esta razón cuando la música melancólica evoca en nosotros estas emociones y que transformamos en sentimientos, usualmente el sentimiento viene acompañado de recuerdos e imágenes afines.

Las emociones son acciones complejas y automáticas, confeccionadas por la evolución. Las acciones se complementan con ideas y modos de cognición. El mundo de las emociones es un conjunto de acciones que se realizan en nuestros cuerpos, desde las expresiones faciales y las posturas, hasta los cambios en las vísceras y el medio interno.

Las emociones son percepciones acompañadas de ideas y de modos de pensamiento, mientras que los sentimientos emocionales, resultan ser percepciones de lo que nuestro

cuerpo realiza mientras se manifiesta una emoción, y de las percepciones del estado de la mente en ese periodo de tiempo. Por lo tanto, en este sentido podríamos vincular este análisis de las percepciones del estado de la mente con el tiempo flotante de Deleuze donde aparecen otras imágenes mentales relacionadas con la música y su carácter emotivo que escuchamos al momento.

Las emociones hacen que el cerebro active una serie de regiones desencadenantes de las emociones, como la amígdala, o regiones concretas de la corteza del lóbulo frontal. La activación de estas regiones hace que las glándulas endocrinas y los núcleos subcorticales secreten sustancias químicas tanto en el cerebro como en el cuerpo, en el caso del miedo se secreta cortisol y se contraen los intestinos, así como se adopta una expresión facial de terror.

Conforme la emoción se desarrolla, afecta el procesamiento mental, por esto, en la tristeza, el pensamiento se hace más lento y puede ser más obsesivo y quedar atrapado en la situación que lo generó. Con la alegría sucede lo contrario, puede acelerar el pensamiento y reducir la atención hacia situaciones que no guardan relación.

Los sentimientos son el último momento del proceso emocional y son la percepción mixta de todo lo que ha ocurrido durante la emoción: las acciones, las ideas, el estilo con que las ideas fluyen, de manera lenta o rápida. Debido a esto la música melancólica que evoca sentimientos melancólicos en el escucha, también produce que la percepción de ideas ocurra de manera más lenta.

Los sentimientos de la emoción son percepciones mixtas de un estado particular del cuerpo, son también un estado de recursos cognitivos alterados y un despliegue de ciertos guiones mentales. En nuestra mente, estas percepciones se hallan conectadas al objeto que las causa. Por ello la música melancólica nos evoca sentimientos de melancolía que relacionamos con nuestras vivencias y recuerdos que al ser pensados volvemos a plasmar y vincular con la música que estamos escuchando, creando así, un vínculo emocional con la obra musical y conectando nuestras vivencias con ella.

Los sentimientos son tan cognitivos como cualquier imagen perceptual y dependen del procesamiento de la corteza cerebral como cualquier imagen. Cuando escuchamos la

música melancólica, la percibimos y en respuesta se construye la emoción y el sentimiento melancólico, en el núcleo del cerebro y la corteza cerebral. Sin embargo, es posible que no toda la música melancólica logre evocar dicho sentimiento. Esto se explica y sobre todo en la actualidad, debido a que también debemos tener una apertura ante la música melancólica para permitir que nos comunique su emotividad.

La configuración del gusto en la *hipermodernidad* se da mediante novedades, el ser humano ha convertido al hedonismo en un valor legítimo de consumo, el cual funciona como un consuelo a la vida difícil y a la miseria cotidiana, una forma de compensar la soledad, decepciones y frustraciones. Por lo tanto, se busca en la cultura y el arte la felicidad como un aspecto terapéutico, esperando que nos ayude a sentirnos mejor; sin embargo, el individuo es más depresivo en la *hipermodernidad*. El consumo sustituye la misa y la catarsis frente a la realización de la obra de arte. La experiencia estética, que anteriormente brindaba una obra musical melancólica y su evocación de sentimientos afines, en la *hipermodernidad* solamente aparecen como emociones superficiales que no potencializan el ser frágil y triste del ser humano. En el sentimiento melancólico que evocaba la obra de arte era posible contemplar la belleza de la forma musical.

Las obras melancólicas siguen despertando el sentimiento, expresando su ser, el problema radica en que ya no se aprecia, ni se presta atención a este tipo de obras liberadoras, debido a que en la *hipermodernidad*, se consumen nuevas formas de vivencia en el arte que llenan el vacío de las vidas *hipermodernas*.

Debido a lo anterior, se entiende que dentro de esta cultura hedonista y del bienestar, hay un detrimento de las sensaciones como la tristeza y la melancolía. El consumo solamente nos permite acceder a una frágil felicidad, la felicidad nos llega o se nos va, no somos dueños de ella. Esto no significa de manera categórica que no se produzca música melancólica, o que no se consuma, simplemente que debido al consumismo, se produce menos música de este tipo y es más difícil que se acceda o consuma este tipo de música.

Para concluir, se menciona que, con el análisis efectuado a lo largo de la investigación, se reflexionó acerca de las propuestas derivadas de la filosofía, la ciencia

estética y la neuroestética. Se desarrollaron tres análisis musicales a lo largo de la investigación, haciendo énfasis en los tres campos que permitieron cubrir el objetivo de obtener un conocimiento más integral de la música melancólica, realizándose cada análisis con énfasis en cada ámbito para así mostrar un entendimiento más profundo de cada pieza musical. Las aportaciones que se obtuvieron en el primer análisis, con énfasis en la fenomenología, enriquecieron la comprensión de la obra de Bach al mostrar que en la experiencia de percibir la música es necesario realmente escucharla, concentrarse y alejarse lo más posible de cualquier otro pensamiento. Para permitir que la expresión del compositor se convierta en un objeto estético que nos evoque emociones y que éstas serán compartidas con los demás escuchas, provocándonos una sensibilidad común, en la que el compositor se manifiesta y que permite al objeto estético manifestar su mundo, el mundo de la melancolía en el cual estamos inmersos en un tiempo que no es el tiempo real, sino el tiempo de la obra musical. También es importante señalar que percibimos la obra musical no sólo con los oídos, sino con todo el cuerpo para integrar la música en una conciencia muy específica, la conciencia musical a partir de la cual Bach, “la Chacona” y la *Melancolía*, provocaran que se manifiesten en el mundo del objeto estético y en ese tiempo flotante, recuerdos de nuestra vida e imágenes de nuestra imaginación, todo esto de acuerdo a la cultura de cada persona. Parece insignificante, pero la fenomenología pone un énfasis en escuchar realmente la obra musical para poder tener una vivencia como la que se ha explicado.

El segundo análisis aporta una comprensión sobre la tensión y la distensión de los temas y los sujetos, nos muestra que el tiempo lento y la melodía de la voz en tonos descendentes forman parte del artefacto musical de la *Blue note*, la cual está estructurada de acuerdo a elementos musicales universales que remiten a la emoción de tristeza en nuestros antepasados y que debido a que la música es una adaptación evolutiva, estos comportamientos musicales fueron codificados en nuestros genes. La música con los tonos que imitan a la prosodia y los elementos rítmicos del lamento han dotado de una de las expresividades básicas, la tristeza, a la música. Debido a esto, el artefacto de la *Blue note*, al estar presente en una pieza musical que es tratada de manera magistral, puede evocar no sólo emociones sino sentimientos tan complejos como la melancolía. El tercer análisis aportó la cuestión cultural, mostrando por qué una pieza musical de buena calidad, que

puede evocar sentimientos de melancolía, puede no ser apta para insertarse en el mercado de la música y como más bien estos tipos de piezas crean una oposición a la industria musical.

La hipótesis del artefacto de la *Blue note* se comprobó en el segundo análisis musical y en el desarrollo del capítulo dos, pues se argumentó y mostró cómo hay elementos emocionales que son universales en la música. En el caso de la melancolía, los ritmos lentos y tonos descendentes que imitan la prosodia cuando las personas están tristes o lamentándose, se han articulado en la música a través de ritmos lentos y melodías graves o que son ascendentes, estos elementos se han mantenido debido a que la música es una adaptación evolutiva y el comportamiento musical ya se encuentra en nuestros genes, por ello es posible distinguir dichos elementos en la música y relacionarlos con las emociones de tristeza o lamento. La música melancólica tiene en su estructura el artefacto de la *Blue note* y es lo que origina en primer lugar la empatía hacia la emoción de tristeza. Posteriormente, si la pieza musical es bella o magistral, nos permitirá reflexionar sobre dicha emoción convirtiéndola en un pensamiento, en un sentimiento de *melancolía*.

La aportación de esta investigación radicó en integrar las diferentes disciplinas, la filosofía, la ciencia estética y la sociología alrededor de tres diferentes análisis musicales que permitieron ampliar el análisis musical tradicional, conjugar las aportaciones de dichas disciplinas y crear un artefacto que explique el carácter melancólico en la música.

Finalmente, es importante dejar asentado que el conocimiento de que la emoción y el sentimiento son algo concreto, tanto desde el punto de vista cognitivo como del neural, no erosiona su belleza o su horror, o su condición en la poesía o en la música. Saber cómo vemos, hablamos, pensamos, nos emocionamos, sentimos, no elimina el encanto de la experiencia estética ante obras de la música, de la poesía, de la pintura o del teatro. Comprender los mecanismos biológicos que hay detrás de las emociones y los sentimientos es perfectamente compatible con la visión romántica de su valor para los seres humanos. Por lo tanto, comprender la melancolía en el arte y específicamente en las obras musicales sólo enriquecerá su vivencia, comprender que la emoción musical proviene de un mecanismo adaptativo de la especie humana para su supervivencia no sólo le agrega un

valor emocional y sentimental, sino que muestra el papel fundamental de la música en la humanización del hombre.

A partir de la evolución cultural la *melancolía*, y su expresión en la música melancólica, han adoptado una complejidad, una textura de sentimientos profundos que se subliman en el arte, pues la melancolía libera al ser humano y le enseña que la tristeza, la nostalgia y la melancolía son parte de la vida, son emociones legítimas en una vida plena y pueden metabolizarse a través del arte. En este sentido cuando uno se encuentra en el estado de melancolía hay un contraste por oposición, se añora una forma en que se ha presentado la felicidad, la melancolía no es un estado violento pero es un estado en tensión, muestra sufrimiento, es la afección, es un estado que te permite recordar las vivencias que tienen un valor positivo en la vida, te permite mantener la esperanza. Esa es la parte de la melancolía que además resulta ser un valor en la música, pues permite sublimar las emociones, y por lo general, la música melancólica, como una continua tensión y distensión de un tiempo flotante conlleva a otras emociones. La música melancólica representa fielmente una emoción sublimada, ahí está la melancolía convertida en reafirmación de vida.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética* (trad. Fernando Riaza) Barcelona, Orbis, 1983.
- _____ *Teoría Estética* (trad. Jorge Navarro Pérez), Ediciones Akal, Madrid, 2004
- _____ *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2009.
- _____ *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.
- ALLEN, Michael. *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Boston: Brill, 2002.
- ANDREU, Celia. *Neuroestetica: Cómo el cerebro humano construye la belleza*. I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica. “Los límites de la belleza”. Barcelona: Universidad de Barcelona, Consultado en línea:
http://www.neurocom.es/NeuroscienceCommunication/Papers_files/celia%20andreu%20Neuroeste%CC%81tica.pdf.
- ARAGUZ, Antonio Martin. *Neuroestética*. Madrid: Grupo Saned, 2010.
- AULLON, Pedro *et al.* *Barroco*. Madrid: Editorial Verbum, 2004.
- Baroque Music Today: Music as Speech*. Singapore: Amadeus Press, 1995.
- BARTRA, Roger. *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. México, DF: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1998.
- BASSO, Alberto. *Historia de la Música. La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner Libros, 1999.
- BAUMGARTEN, Alexander. *Aesthetica*, Hildesheim: Editorial Georg Olms, 1970.
- BELL, Matthew. *Melancholia, The western malady*. England: Cambridge University Press, 2014.
- BIANCONI, Lorenzo. *Historia de la Música*, Tomo 5. El siglo XVII. (Madrid: Turner Música) p. 52.
- BOZAL, Valeriano (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid: La Balsa de la Medusa 80, 2000.

- _____ *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: la Balsa de la Medusa 80, 2000.
- BUNGE, Mario. *El problema mente-cerebro. Un enfoque psicológico*. Madrid: Editorial Tecnos, 2011.
- BURTON, Robert. *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- DAMASIO, Antonio. *Y el cerebro humano creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* México: Booket, 2015.
- _____ *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: crítica, 2010.
- _____ *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- DELANNOY, Luc. *El espejo. Ensayos sobre la consciencia musical seguidos la consciencia inacabada*. México: Centro de investigaciones en Neuroestética y neuromisicología AC., 2008.
- DEL CAMPO, Domingo. *Ciclo de Sonatas y Partitas para violín solo de J.S. Bach*. Fundación Juan March, 1978.
- DISSANAYAKE, Ellen. *Art and Intimacy. How the Arts Began*. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- _____ “The Arts after Darwin”, en: Zijlmans, K.. & van Damme, W. World. *Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz, 2008.
- _____ *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Washington: University of Washington Press, 1995.
- DUFRENNE, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres, 1982.
- DUTTON, Denis. *El instinto del arte: Belleza, Placer y Evolución Humana*. Barcelona: Paidós, 2014.
- FERNÁNDEZ Aliz, Salvador de Raza. *La estética y la música*. Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.
- FISCHERMAN, Diego. *Escrito sobre música*. Buenos Aires: Paidós Diagonales, 2005.

- FRAILE, Isabel & Víctor Gerardo Rivas. *La experiencia actual del arte*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- FRITZ, Thomas, *et al.* *Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music*. *Current Biology*, 2009.
- FOLKE Nordström. *Goya, Saturno y la melancolía*. Madrid: Machado, 1989.
- FUBINI, Enrico. *Estética de la música*, Madrid, Léxico de Estética, 2008.
- GALLICO, Claudio. *La época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid: Turner Libros. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- GIBSON, Kathleen & Ingold Tim. *Tools, language and cognition in human evolution*. New York: Cambridge Press, 2004.
- GONZÁLEZ, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. España: Universidad de Castilla, 2007.
- HANSLICK, Edward. *On the Musically Beautiful*, Indianapolis: Hackett, 1986.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *El Diálogo Musical*. Barcelona: Paidós, 2003.
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*, volumen 1 (trad. Raúl Gabás), Ediciones 62. Barcelona, 1989.
- _____ *Lecciones de Estética*. México: Coyoacán, 2011.
- HEIDEGGER, Martín. *Ser y tiempo* (trad. De Jorge Eduardo Rivera), Edición digital de: <http://www.philosophia.cl>, 1927.
- _____ *El origen de la obra de arte (1935-1936)*, en *Caminos del Bosque* (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte), Madrid, Alianza, 2000.
- HERNÁNDEZ Iraizoz, Daniel. “Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música.” En: *Sociológica*, año 28, número 80, septiembre-diciembre de 2013, pp. 123-154. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a4.pdf>.
- HORKHEIMER, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. (trad. Juan José Sánchez). Fragmentos filosóficos, Editorial Trotta, 1998.
- HOLMAN, Peter. *Dowland, Lachrimae (1604)*. Cambridge University Press, New York 1999.
- HUME, David. “Sobre la norma del gusto”, en: *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989.

- KANT, Emmanuel. *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (traducida del francés por Alejo García Moreno) Madrid. Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, 1876. Disponible en: http://portal.fu-unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf.
- _____ *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. Pablo Oyarzún), Caracas, Monte Ávila, 1991 (v.or.1790).
- _____ *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime* (trad. Luis Jiménez Moreno), Madrid, Alianza, 1997 (v.or. 1764).
- KANDINSKY, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. México: Colofón, 2006.
- KEVY, Peter. *Nuevos Ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós, 2005.
- LEHRER, Jonah. *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2010.
- LEVITIN, Daniel. *This is your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. London: Plume Editions, 2007.
- _____ *This is your brain on music*. London: Atlantic Books, 2008.
- _____ *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. New York, NY. Dutton/Penguin, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Ed Anagrama, Colección Argumentos, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- LÓPEZ Sáenz, María del Carmen. *Intersubjetividad como intercorporeidad*. (Redalyc). Puebla: BUAP, 2004.
- MARTINDALE Colin, Paul Locher & Vladimir Petrov. *Evolutionary and neurocognitive approaches to aesthetics, creativity and the arts*. New York: Baywood publishing Company, Inc., 2007.
- MARTY, Gisele. *La belleza una dimensión cerebral*, 2004, en: Cultural.es, consultado en línea http://www.elcultural.es/version_papel/CIENCIA/9447/.
- MERLEAU-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. México: Editorial Planeta, 1993.

- MILLER, G. F. "Evolution of human music through sexual selection." En: N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The origins of music*, MIT Press, 2000. pp. 329-360.
- MIRANDA, Javier. *Fenomenología musical. Del pensamiento y las aportaciones de Sergiu Celibidache a la Dirección de Orquesta y a la interpretación musical*. Sevilla: Punto Rojo, 2014.
- MITHEN, Steven. *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*: Harvard University Press, 2006
- _____ *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. España: Crítica, 2005.
- _____ *La arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Ed Crítica, 1998.
- MORLEY, Iain. *The prehistory of music. Human evolution and the origins of musicality*. Oxford: University of Oxford, 2013.
- "Musical Expressiveness as Hearability-as-expression", en: M. Kieran (ed.) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden, MA: Blackwell, pp. 192–206.
- Nils Lennart, Wallin and Björn Merker. *The Origins of Music. Massachusetts, Institute of Technology, 2000*.
- OLIVERAS, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, Argentina: Ariel Filosofía, 2006.
- PARSONS, Michael. *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitiva-evolutiva de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- PATIÑO, Ramón & José Antonio Pérez. *Universalidad y variedad en la Estética y el Arte*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- PATEL, D. Aniruddh. *Music, language, and the brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- PINKER, Steven. *How the Mind Works*. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1997.
- _____ *The Language Instinct*. New York, NY: Harper Perennial Modern Classics, 1994.
- RADIGALES Jaume & Magda Polo Pujadas. *La música en el cine y la estética de la música*. Volumen 19 de Dúo. Barcelona: Editorial UOC 2008.

- RENTSCHLER, Ingo & Barbara Herzberger, David Epstein. *Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics*, Michigan: Birkhäuser Verlag, 1988.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*: España, Gedisa, 2005.
- RUIZ Alarcón, Edwin. *Hacia una anatomía de la percepción estética*. Colombia: Universidad de Colombia, n/d, consultado en línea:
<http://www.bdigital.unal.edu.co/1452/3/02CAPI01.pdf>.
- SADZIK, Joseph, *La Estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle, 1971.
- SACKS, Oliver. *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos, 2009.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford Press, 1999.
 _____ *La experiencia estética*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2014.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Pensamiento, palabras y música*. Madrid: Edaf, 2005.
- SHIMER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SHIMAMURA, P. Arthur. *Aesthetic Science. Connectic Minds, Brains, and Experience*. New York: Oxford, 2012.
- SOTO, María Jesús. *La Aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos* (PDF)
- SPENCER, Herbert. *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, 1891.
- STORR, Anthony. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós, 2002.
- SKOV, Martin & Oshin Vartanian. *Neuroaesthetics, Foundations and Frontiers in Aesthetics*: Baywood Pub, 2009.
- THORNHILL, Randy. "Darwinian aesthetics informs traditional aesthetics." En: Eckart Volland and Karl Grammer (ed.) *Evolutionary Aesthetics*, pp. 9-38. Berlin: Springer, 2003.
- VÉLEZ, Ana Cristina. *Homo artisticus. Una perspectiva biológico evolutiva*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquía, 2008.

- Víctor Gerardo López, Israel García Platas. “La experiencia de lo sublime y la melancolía en Kant”. En: *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. Colección La fuente. BUAP, 2013,
- XIRAU, Ramón & David Sobrevilla. *Estética*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- ZEKI, Semir. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Londres: Oxford University Press, 1999.
- _____ *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*. John Wiley & Sons, 2011.
- _____ *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005.

