



INTERACCIONES ENTRE MÚSICA E IMAGEN EN EL SENO DE LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: SARA GONZÁLEZ GARCÍA
Director: PROF. DR. JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

Programa de Doctorado – Desarrollos Sociales de la Cultura Artística -
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
2017


UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Sara González García

 <http://orcid.org/0000-0002-0803-6927>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



**INTERACCIONES ENTRE MÚSICA E IMAGEN EN EL SENO
DE LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA**

D^a. Sara González García

Tesis dirigida por el Prof. Dr. D. Juan Antonio Sánchez López

PROGRAMA DE DOCTORADO

DESARROLLOS SOCIALES DE LA CULTURA ARTÍSTICA



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Historia del Arte

Málaga 2017



JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, informa y hace constar que la Tesis Doctoral que presenta la Licenciada D^a. **SARA GONZÁLEZ GARCÍA**, titulada *Interacciones entre Música e Imagen en el seno de la Cultura Visual Contemporánea*, y que ha sido realizada bajo mi dirección, reúne y cumple merecidamente todos los requisitos para que pueda ser defendida ante el Tribunal académico propuesto por el Departamento de Historia del Arte y nombrado al efecto por la Comisión de Doctorado de la UMA.

Dicha Tesis constituye un riguroso trabajo de análisis sistemático aplicado al desarrollo de un tema que apuesta por la transversalidad y la renovación historiográfica, así como por la puesta en valor de los estudios integradores que propugnan la interrelación e “interferencias” entre los sistemas y procesos generadores de imágenes, el peso específico y capital de la cultura visual y el universo de los *mass-media* en connivencia con la creación musical y la problemática de su percepción/recepción, brillantemente resueltos en clave de enfoque integrador y multidisciplinar aplicado a las transferencias seculares entre Sociedad, Comunicación y Arte, en un contexto tan específico como el de las décadas finales del siglo XX y las iniciales del XXI. El criterio ensayístico y la metodología desplegada por la Doctoranda en la realización de la Tesis contribuyen de modo palmario a conseguir este objetivo.

Y para que conste y surta los efectos oportunos, así lo hago constar y lo firmo en Málaga a 14 de julio de 2017.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López



Sara González García

**INTERACCIONES ENTRE MÚSICA E IMAGEN
EN EL SENO DE LA CULTURA VISUAL
CONTEMPORÁNEA**



Quisiera expresar mi eterna gratitud a todas las personas que han hecho de este maravilloso proyecto una realidad.

A toda mi extraordinaria y gran familia, en cuyo seno se forjan cada día los lazos inconmensurables que llevo por bandera, que me honran y me enorgullecen.

A todos mis grandes y buenos amigos, a mis estrechos colaboradores y a mis compañeros que, por fortuna, sois muchos y excepcionales.

A todos mis grandes Maestros, recibir vuestro legado es una joya de valor incalculable.

A todos aquellos que a lo largo de mi vida me han regalado desinteresadamente una parte de sí mismos.

Siento hacia todos vosotros amor y gratitud inefables porque en cada una de vuestras huellas mi alma se expande.

De todos aprendo, a todos me debo y a todos os quiero incondicionalmente.

Por siempre, gracias.

A mis padres



ÍNDICE



1. INTRODUCCIÓN	14
1.1. Hipótesis, objetivos y metodología.....	30
1.2. Estructura	32
2. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO COMBINADO DE LAS ARTES VISUALES Y MUSICALES. Lugares comunes y evidencias particulares en torno a la fenomenología del arte visual y musical entroncados sobre una base comunicacional. Trinomio operativo	34
3. TRINOMIO I. MÚSICA, IMAGEN Y CIENCIA	53
3.1. De mirar y oír hacia ver y escuchar	57
3.2. Percepción y cognición.....	59
3.3. Movimiento	70
3.4. La actividad cerebral.....	74
3.5. Correspondencias entre lenguaje visual, musical y verbal. Trinomio semiótico	78
3.5.1. Sintáctica	82
3.5.2. Semántica.....	84
3.5.3. Pragmática, cultura y emoción.....	87
4. TRINOMIO II. MÚSICA, IMAGEN Y PENSAMIENTO.....	94
4.1. La ruptura entre la música y la poesía	97
4.2. La forma, la jerarquía y la belleza	101

4.3. Sociología e historia social de la música y el arte.....	115
4.3.1. La historia y el canon.....	125
4.3.2. Feminismo y estudios de género	130
5. TRINOMIO III.MÚSICA, IMAGEN Y POSTMODERNIDAD.	
Claves para la comprensión de la identidad postmoderna y repercusión de estas características sobre los procesos artísticos. La raíz posmoderna. Trinomio fáctico.....	140
5.1. La sociedad de masas	142
5.2. La sociedad de consumo	144
5.3. Diferenciación vs. homogeneización	146
5.4. Una muy breve puntualización sobre la interacción música- imagen dada el cine en el marco de la cultura visual.....	148
6. CONCLUSIONES	151
7. BIBLIOGRAFÍA.....	156

De la interacción entre las artes y sus influencias recíprocas; de la referencialidad, el diálogo o la confrontación entre ellas; de galantes apropiaciones e insolentes sustracciones; de uniones indisolubles, alianzas inverosímiles, génesis latentes; desde la osadía o el subterfugio agasajando siempre a la hipertrofiada conciencia de la sociedad postmoderna; de aquí, surge la incógnita. Y en este encuentro y en el mecanismo operante subyace el método exacto que calibra los efectos mensurables y visibles o delata al artefacto parapetado tras la insidia de la tramoya y de sus artilugios sugerentes y alienantes, esclavos al servicio del omnisciente *statu quo*. De aquí, nace este estudio.

1. INTRODUCCIÓN



La inagotable fusión de medios, disciplinas y estilos es un hecho y una tendencia incontestable en la edad postmoderna. Sin embargo, la alta especialización requerida tanto para la ejecución como para el análisis y la reflexión en torno a un producto artístico, sesgan cualquier intento en la historia del arte de aprehender la eterna e insondable *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total en su conjunto.

El desconocimiento práctico o teórico de alguna de las destrezas implicadas en una obra, limita la percepción crítica o, en el mejor de los casos, obliga a fragmentar el análisis por especialidad en compartimentos estancos que, con suerte, podrían conectarse a través de algún nexo puntual o casual descubierto al azar.

Pongamos como ejemplo sólo las expectativas críticas que se generan en torno a un espectáculo neo-operístico, un prototipo de artefacto multidisciplinar contemporáneo por excelencia: música, interpretación, danza, imagen, escenografía y nuevas tecnologías. Aparentemente, se asume la preeminencia de la música por encima del factor visual y del montaje en este caso –a la inversa en el cine como norma general-. Este convencionalismo determina que el estudio de la ópera es terreno prácticamente vedado para la crítica del historiador del arte por presuponerle un ejercicio parcial e incompleto (a no ser que se trate de un encargo específico de naturaleza exclusivamente iconográfica o que el historiador esté muy versado también en materia musical¹). Sin embargo, un musicólogo tipo a quien se le confiere la tarea de elaborar un método, una crítica o una teoría para este género, goza de una cierta licencia para omitir métodos fundamentales en el estudio integral de la obra, como, por ejemplo, el iconográfico –por supuesto, ni hablar de su conexión con el objeto musical-. Existe una suerte de aquiescencia hacia manifiestas limitaciones de este tipo.

Proponiendo de nuevo el hipotético caso anterior brevemente apuntado, el cine, se desprende bajo este hilo argumental que no es tarea del musicólogo meterse en los asuntos de la imagen ni sus códigos porque, evidentemente, no posee las herramientas necesarias para hacerlo. En el cine, contrariamente a lo que sucede en la ópera, todos los elementos están subordinados al ente visual. Aparentemente.

Parece no haber objeciones al respecto. Tampoco parece existir un empeño visible en combatir las carencias que impiden ejercitar un estudio integral y profundo, un “análisis total” de la “obra de arte total”, de las artes mixtas, de las artes del siglo XXI. El teórico se convierte en el autómatas programado con su respectivo y artificioso código deontológico y asume religiosamente un rol acotado, unas competencias bien delimitadas. Puede que, con suerte, alguna vez se arroje al exterior de la caverna y, una vez al otro lado, se arriesgue a traspasar estas sibilinas líneas fronterizas esbozadas en la edad

¹ Véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de video-clip. “Until it sleeps”, Metallica*. *Boletín de arte*, nº 23, 2002, Universidad de Málaga, pp. 565-600, y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y GARCÍA GÓMEZ, F.J. (coords.) *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Universidad de Málaga, 2009.



moderna que “acorralan” saberes muy concretos escorados evolutivamente hacia la tendencia absolutista que se rige por la visión exclusiva de lo particular, del ensalzamiento del fragmento, de la apología de lo ultra específico, del acento en el detalle.

Es un hecho fácilmente constatable, basta con reflexionar sobre el “qué”, el “quién” y el “cómo” en críticas y estudios de las artes o revisar y comparar planes de estudios de grado en Historia del Arte o en Musicología de cualquier universidad. La brecha que se abre entre la especialización y el conocimiento más general conectado con otras ramas del saber es aún mayor en disciplinas esencialmente artísticas, en ellas, la alta y exclusiva especialización se antoja razonable por el nivel de dificultad de las destrezas técnicas que implican su ejecución, pero el aislamiento cognitivo a nivel teórico y crítico con respecto a otras disciplinas sigue siendo alarmante.

Este movimiento de implosión avanza inexorable en sentido diametralmente opuesto a la realidad presente y futura del arte, pero también, y en gran medida, -y he aquí la dicotomía de esta era y este siglo aún en sus albores-, va de la mano y estrechamente unida a la tiranía del lascivo fragmento realizándose a sí mismo en incesantes deconstrucciones y reconstrucciones en los dominios de collages y pastiches de la más pura esencia del ser postmoderno.

Llegados a este punto y ante el dilema ético suscitado al poner en tela de juicio tantos años de tradición académica y cultural, reflexionamos ahora sobre la validez y hasta la dignidad o, en su caso, la irreverencia y la desfachatez de este estudio mediante el interrogante que despegó unas líneas atrás y ha sobrevolado soslayadamente el núcleo de la cuestión como en un vuelo fantasma. Decidimos aquí y ahora situarlo en primera línea: por qué debería un especialista en arte manejar al mismo nivel científico, teórico y estético destrezas y conocimientos en disciplinas tradicionalmente ajenas a la Historia del Arte como, por ejemplo, la Música.

Hemos encontrado aquí el despertar de una necesidad apremiante agazapada hasta el momento y con ella la respuesta que fundamenta esta tesis:

por la hibridación incesante en las artes y por su indiscutible impacto en la fisonomía y en la identidad de la sociedad contemporánea.

Un análisis sobre el estado de la cuestión del arte actual que inspira profundamente la afirmación anterior, viene de la mano de José Luís Brea². El autor disecciona el sentido mismo del arte, pone el énfasis en lo que se ha convertido tras el maremágnum tecnológico y digital con el que se ha entrelazado desde las vanguardias hasta la edad postmedia vigente. Una vez que nos ha revelado su matriz esencial, desbroza su cometido, a pesar de la enorme complejidad de la tarea y, como si de un director de cine se tratara, le asigna el papel exacto que le corresponde interpretar en la escena contemporánea. Plantea una definición a partir de dos postulados básicos:

La primera, la cuestión ético-formal, determina que este territorio problemático constituya la encrucijada crucial del “arte” de nuestro tiempo, su definición crítica por excelencia. Pero es la segunda, la pragmática, la cuestión de su necesaria reorganización “industrial” e institucional, la que hace que ella sitúe una problemática total y absolutamente ineludible para las prácticas contemporáneas relacionadas con la comunicación visual³.

Determina cuatro factores que fundamentan esta definición y los denomina “emergencias” en cuanto que el desarrollo de un nuevo dispositivo está vinculado con un problema específico de emergencia de lenguajes. Estas emergencias que han condicionado irrevocablemente todo el espectro artístico son: el *postcinema*, la *postfotografía*, la *video-instalación* y la *difusión y distribución pública* a través de la *proliferación de redes y medios de emisión*⁴.

En su *manifiesto postfotográfico*, publicado en la versión digital del diario La Vanguardia, Joan Fontcuberta compara la irrupción de la tecnología digital en todos los ámbitos de la comunicación y de la vida cotidiana con la caída del meteorito responsable de la extinción de los dinosaurios y la aparición de nuevas especies. La postfotografía es un nuevo lenguaje universal y, por ello, la nueva

²BREA, J.L., *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Casa, Salamanca, 2002. [Publicado en formato pdf en 2009 y disponible en [joseluisbrea.net/ediciones cc/erapost.pdf](http://joseluisbrea.net/ediciones/cc/erapost.pdf)]

³*Ibid.*, p.17.

⁴*Ibid.*, pp.17-21.



mediasfera está saturada de *polución icónica*. En ella, el artista, que debe ser ecléctico y multidisciplinar, *no produce, sino que prescribe sentidos*, es responsable de ser ecológico visualmente, debe jugar con la autoría y con la circulación de la obra y superar la tensión entre lo público y lo privado. Todo ello, entre otras obligaciones éticas, constituyen el corolario de buenas prácticas visuales para Fontcuberta⁵. En las instalaciones de Erik Kessels podríamos apreciar la proyección de las teorías de Fontcuberta de forma práctica [1].

El fenómeno digital ha amasado la esfera cultural, económica y social en una especie de conglomerado bien empastado que determina nuevos modos de vida, de acción y de pensamiento. Toda la actividad humana parece orbitar en torno a este acontecimiento y, ante semejante mezcolanza, parece no tener sentido continuar ensimismados en la parte sin dilucidar su faceta interactiva en el conjunto. No tiene sentido hablar de un producto audiovisual superponiendo un elemento al resto porque se omiten partes esenciales que ultiman el sentido y la intención final de la obra.

Cada elemento en sí mismo está plagado de signos y símbolos exclusivos, pero en su interacción con el resto se generan códigos nuevos, diálogos adicionales y lenguajes insólitos. Tampoco tiene sentido hablar de arte como un ente de erudición abstracto y ajeno a las masas porque hoy éstas son producto del mismo, están esculpidas por medio del cincel enajenante de las potentes maquinarias audiovisuales, una de las nuevas caras más seductoras y espectaculares del arte.

La era postdigital se corresponde con la última y más reciente metamorfosis del sistema económico global, la fase vigente del sistema, una vez “superada” la era de la información, según los estudios más recientes en Marketing, es la sospechosamente denominada edad del “conocimiento”.

⁵ FONTCUBERTA, J., (11 de mayo de 2011) *Por un manifiesto postfotográfico*. La Vanguardia. Consultado el 26 de septiembre de 2016.
[Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>]



1. Erik Kessels. *Rencontres D'Arles*. '24 hrs in photos', Instalación. Francia, 2013. *Thanks to the wealth of image sharing sites and the availability of digital cameras, the world is subjected to an avalanche of new photos every single day. For '24 Hrs In Photos,' a single day was chosen, and the images for that day printed out. The result were mountains of photos, reaching from gallery floor to ceiling.* [Disponible en: <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos>]

En los términos culturales que nos interesan, Brea vuelve a arrojar luz sobre el asunto y nos aclara qué significa que los mercados se apropien de la cultura y del conocimiento. Esta maniobra de usurpación se produce dentro de lo que él define como era del capitalismo cultural⁶, que:

[...] tiene lugar al producirse la colisión sistémica entre los registros de la economía y la producción simbólica [...] En términos antropológicos puede decirse que esa convergencia de registros constituye un acontecimiento inédito: la separación funcional entre el registro de la producción de riqueza y el trabajo simbólico⁷.

El sistema de producción de identidad del individuo pertenece al territorio de las mastodónticas industrias culturales y del espectáculo y de las industrias de la información y de las comunicaciones anexadas a la primera a partir de la década de los noventa generando, en palabras de Román Gubern:

[...] un modelo de concentración multimedia, para activar un sinergismo entre diversos sectores de la comunicación que se potencian mutuamente⁸.

Estas flamantes y potentes máquinas de aculturación se han convertido, por un lado, en uno de los sectores económicos más prósperos y florecientes de las economías modernas desarrolladas y, por otro, en la fábrica de identidad del sujeto contemporáneo, en el *operador simbólico* que ha desplazado de este cometido a las *viejas máquinas bio-territoriales* tradicionales -*estado, familia, religión, patria, etnia, clase, género*-⁹.

El relato, la identidad, el auto-reconocimiento de un colectivo que se halla asentado sobre principios tan inconsistentes, volátiles y efímeros y tan carentes de sólida raigambre, son vapuleados sin esfuerzo hasta su reiterativa desintegración por cualquier proyecto fundamentalista que ataque sus pírricos códigos ontológicos.

⁶ BREA, J.L., *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. 2003. [Disponible en versión web en www.cendeac.net]

⁷ *Ibid.*, p.12.

⁸ GUBERN, R., *La nueva amalgama intermedial*. Revista Signo y Pensamiento. Vol.24, nº47, 2005.

⁹ BREA, J. L., *op. cit.*, *El tercer umbral*.

Hilvanando a Benjamin, Debord, Lyotard entre otros, José Luís Brea traza un sistema de coordenadas que sintetiza la relación entre los tres ejes que la articulan: los operadores económicos desde el capitalismo industrial, el segundo, la acción política y un tercero llamado Fondo/Contraste que hace referencia a la cultura y el arte. La coordenada resultante de la era actual –CULTURA VISUAL– es el resultado de la conjunción de estos tres ejes: *Capitalismo cultural – Identidad (Micropolíticas. Performativo visual) – Diferendo (industria Subjetividad)*¹⁰.

Las perspectivas en torno al concepto, *cultura visual*, son numerosísimas, así como el tratamiento o el enfoque particular que se utilice para trabajarla en conjunto o en elementos específicos. Algunos autores se centran en el factor socioeconómico, otros, en lo puramente visual o en los artefactos, etc.

Por citar algunas muestras, empezaremos por aquellos que bien justifican, difieren o asumen la preeminencia de la llamada cultura visual como el flamante operador de aculturación en fase expansiva pergeñada por el sistema económico.

Un caso afirmativo es el de John A. Walker y Sarah Chaplin. Afirman taxativamente esta relación entre cultura economía partiendo de preceptos marxistas de base que muestran cómo:

[...] la cultura es una categoría determinada, inextricablemente interrelacionada con la economía prevaleciente. Teóricos tales como Bordieu han combinado la noción de capital con cultura, con la consiguiente formación del concepto de capital cultural, y han intentado localizar las preferencias (como puede ser la cultura popular o el kitsch) dentro de todo medio socioeconómico¹¹.

Fernando Hernández en *Espigadores de la cultura visual* pone el énfasis en los que se sitúan en las trincheras del sistema, cuya esencia, objeto de nuestro interés en estos párrafos, es más que obvia y concordante con lo expuesto.

¹⁰*Ibid.*, p.13.

¹¹WALKER, J. A., CHAPLIN, S., *Una introducción a la cultura visual*. Octaedro, Barcelona, 2002, p. 32.

De los productos culturales derivados de la tensión constante del sistema económico para mantenerse vivo, le interesa lo que se halla en el margen subversivo; extrae el reducto de conciencia libre personificado en los denominados “espigadores contemporáneos”, aquéllos que rompen el rol de subordinados al sistema y confiere al terreno educativo todo el poder de acción y reacción¹². Vienen a la memoria nombres como Ai Weiwei o Marina Abramovic.

Un planteamiento más enfocado en la psicología de la percepción reside en la obra casualmente homónima de Walker y Chaplin pero firmada por Nicholas Mirzoeff, cuyo eje narra la esencia y la razón de ser del fenómeno visual contemporáneo como el nuevo modo de comprensión – aculturación- del mundo a través de la visualidad y cuyo punto de inflexión, a juicio del autor, fue el despliegue de medios, la cobertura e invasión en todos los hogares del mundo de la retransmisión de los hechos acontecidos en torno a la muerte de Diana de Gales¹³.

Román Gubern amplía generosamente el horizonte cognitivo en torno a las interpretaciones culturales de la imagen en los nuevos contextos virtuales que, en próximos capítulos, analizaremos en profundidad y conjugaremos con enfoques análogos en materia musical de especialistas del mismo orden.

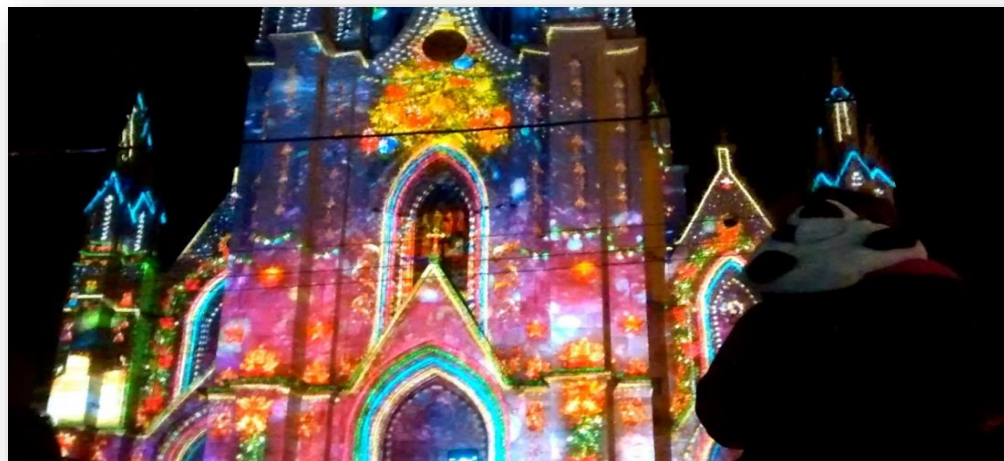
Tanto Brea en *Cultura RAM*, como Català en *La imagen compleja*, subrayan un rasgo destacado de la naturaleza digital, masiva y efervescente de la cultura visual. Para Català, esta idiosincrasia desencadena un analfabetismo de la propia tradición por cuanto que Brea señala la dirección hacia la que mira la cultura y sus objetivos, esto es, una mirada desde el presente, proyectada cada vez más al futuro, más entregada a la gestión de nuevo conocimiento que a la conservación y a la transmisión del pasado.

¹²HERNÁNDEZ, F., *Espigadores de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Octaedro, Barcelona, 2007.

¹³MIRZOEFF, N., *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, Barcelona, 2003.



cultura
VISUAL



2. La cultura visual y sus estereotipos. Estas son algunas muestras aleatorias que obtendríamos al introducir en *Google Imágenes* los comandos "cultura visual". El sistema realiza una preselección de imágenes asociadas a diversos conceptos, entre ellos, variados iconos del arte Pop, cuya proyección en el diseño de las marcas, logos, espectáculos, empresas, etc., van más allá de la propia identidad de las mismas. Su influencia alienante determinan los pilares básicos en la conformación de los principios culturales de la sociedad occidental, ya que un imaginario colectivo representa los valores de una cultura.

Por tanto, el arte y la gestión que se haga de él en las entrañas de la cultura visual, entendida como el medio de transmisión de conocimiento en contraposición a la cultura textual precedente, es determinante en nuestro tiempo.

Aunque el peso del término recaiga sobre todo en el factor visual, lo cierto es que se trata de una cultura plurisensorial, configurada por espectaculares avances tecnológicos y digitales democratizados y globalmente accesibles a nivel doméstico. El ojo es el primer receptor, pero la música, aunque desatendida, opera a un nivel subconsciente similar. A pesar de que nunca el arte haya sido inocente, hoy día cobra especial relevancia formular este preámbulo, parafraseando de nuevo a Brea, por el acontecimiento insólito en la sinergia entre la creación de riqueza y la producción artística o simbólica¹⁴ dado en un momento relevante del sistema económico global, en plena fase postcapitalista.

El prefijo “post” lleva implícitas connotaciones de transformación en algunos casos o potencial declive y muerte en otros. La actual organización económica vive de su propia sobreexplotación en el cénit indiscutible de su apogeo y autodesarrollo máximo posible. Esta circunstancia condiciona el mencionado grado de metamorfosis en todo sistema en estado avanzado que pretenda perpetuar su hegemonía y esquivar la pérdida que conllevan los cismas repentinos, abruptos y violentos.

Contemplamos como la economía se apropia de la cultura como método de reinención y subsistencia en su fase reciente, pero la cultura, como ente de erudición, conocimiento y evolución de los pueblos, es el factor que puede rebelarse e invertir el equilibrio de poder y fagocitar las aspiraciones dominantes del sistema. No obstante, esta paradoja también desencadena duelos internos en el seno del mismo arte.

Por una parte, el arte que se encuentra al servicio del sistema y, por otro, el arte atrincherado que denuncia sus excesos, cuyo riesgo potencial es el de

¹⁴ BREA. J.L., *op. cit.*, *La era postmedia*.

acabar siendo mitificado e institucionalizado perdiendo parte de poder y esencia marginal.

En otras palabras, el arte libre y limítrofe puede acabar siendo domesticado y convertido en producto. También cabe la posibilidad de que todos los ingentes productos culturales milimétricamente diseñados y fabricados por y para el sistema desencadenen reacciones adversas y acaben transmutándolo e introduciéndolo en una fase completamente nueva. En este trabajo pretendemos desentrañar objetivos a través de la dilucidación de todos los códigos y lenguajes implicados, desenmarañar las conexiones entre todos sus componentes y comprender los modos y resultados de la interacción.

En cuanto a la interacción que puede darse entre imagen y música en una cultura de base simbólica icónica, sopesaremos el estado de la cuestión. La multiplicidad de métodos y objetos de estudio del concepto *cultura visual* es análoga al fenómeno interactivo. Especialmente ingente es la producción en el terreno audiovisual partiendo desde géneros escénicos precursores como el teatro, la ópera, la danza y el musical hasta los massmedia, cine, TV, videoclip, etc., pero, la gran mayoría, limitada por la segregación crítica y teórica apuntada al inicio.

Las artes audiovisuales han propiciado un acercamiento entre ambas disciplinas a nivel kinestésico y práctico. De los estudios dedicados desde el mundo cinematográfico y audiovisual, merecen una mención especial los trabajos firmados por Michel Chion como *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, *La música en el cine* o *El sonido: música, cine, literatura, etc.* En ellos, Chion consuma el desvelamiento de la aplicación de la música de vanguardia y los usos específicos de la misma en materiales audiovisuales y cinematográficos, desde el *Cartoon* hasta densos largometrajes de Sergio Leone musicalizados por Ennio Morricone entre otros ejemplos. La función de la música comprende todo un espectro que abarca desde sendas facetas descriptivas, enfáticas o ciertamente onomatopéyicas, en el empleo de música serial, atonal o dodecafónica, por citar algunas corrientes, aplicadas a los personajes, indistintamente animados o reales, en las persecuciones, caídas, golpes, etc.; hasta la asimilación de rasgos psicológicos

e íntimos más profundos, proporcionando al plano significados distintos, inversos o complejos. En todas sus obras, Chion concluye que la música, sea cual sea la función que se le asigne, es una herramienta tan primordial como el objetivo de la cámara y el uso de los planos en la construcción de significantes.

Las investigaciones más actuales y entroncadas en nuestra línea metodológica son dos estudios muy recientes, particularmente uno de ellos publicado en 2016 y otro de 2002, firmados respectivamente por Peter Dayan¹⁵ y Simon Shaw-Miller¹⁶. Ambos trabajos exploran genuinamente la interacción dada entre música y arte visual a lo largo del siglo XX. Casualmente, Shaw se ocupa de un espacio temporal de un siglo hasta mediados del siglo XX y Dayan del último tercio del XX.

Shaw plantea en *Los hechos visibles de la Música. Arte y Música de Wagner a Cage*¹⁷ la conexión entre lo visual, lo sonoro, lo espacial y lo temporal bajo los postulados del modernismo en un periodo que establece entre 1860 y 1960 y en el que efectúa un análisis basado en la contraposición entre la tendencia del modernismo “purista” de Greenberg y Fried en contraste con la paradójica “hibridación teatral” que operaba bajo la superficie de los paradigmas modernistas.

En *Arte como Música, Música como Poesía, Poesía como Arte: desde Whistler a Stravinsky y más allá*¹⁸, Dayan certifica que el gran arte del siglo XX tiene lugar como consecuencia del maridaje entre música, poesía y pintura, triangulación especialmente efectiva en el último tercio del siglo, y que la clave para el desciframiento de la expresión surgida en esta colisión sistémica reside en el trasvase del sentido de un arte a otro, en la explicación de un arte a través de otro. Esta proposición encontró por aquél entonces una fuerte oposición desde los resortes tradicionales que no contemplaban para esta hibridación un sistema teórico particular. Reconoce el giro radical de la dinámica creativa de los

¹⁵DAYAN, P., *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art: from Whistler to Stravinsky and beyond*. Routledge, Abingdon, 2016. [ProQuest ebrary – consultado el 16 de septiembre de 2016]

¹⁶SHAW-MILLER, S., *Visible deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*. Yale University Press, New Haven, 2002. [ProQuest ebrary – consultado el 16 de septiembre de 2016]

¹⁷Traducción libre.

¹⁸ Traducción libre.

artistas a partir de los años 60 en cuanto a la confraternización entre disciplinas y la lejanía de la comunidad académica siempre reacia a asumir inmediatamente las acciones irreverentes de los artistas y los abruptos cambios tan políticamente incorrectos que inoculaban. Ante la ausencia de un término específico que sirva de referencia, Dayan propone la “estética del interarte” para llenar ese vacío en pleno vigor hoy día.

En el terreno audiovisual, los estudios escritos constituyen tan sólo una parte de las investigaciones llevadas a tal efecto. Particularmente ilustrativas son las series documentales que abordan el resultado de la interacción a través de la contemplación del empleo de los materiales y los recursos visuales y musicales, y los análisis últimos de los resultados atendiendo a la metodología utilizada. Por ejemplo, la serie documental de quince capítulos escrita, producida y dirigida por Mark Cousins sobre la historia del cine¹⁹, cuyo eje es el estudio pormenorizado sobre el desarrollo de las técnicas audiovisuales. Con tintes biográficos, documentales sobre figuras como Pina Bausch, revelan los hitos que dotaron de una nueva dimensión al arte híbrido, en este caso, la danza contemporánea²⁰ [3]. Otro trabajo de sumo interés, es la grabación documental producida por TCM y el American Film Institute titulada *El arte de la colaboración: Steven Spielberg y John Williams*, a propósito de la interacción entre lo visual y lo sonoro. En esta conferencia brindada para los alumnos de estudios audiovisuales, Spielberg y Williams repasan sus técnicas de trabajo de su filmografía en común. Dispensan un recorrido por películas memorables, tanto por las escenas y el argumento, como por la banda sonora, arrojando generosamente luz sobre todo el proceso creativo comprendido desde el germen de la idea hasta la ejecución final del proyecto.

¹⁹COUSINS, MARK. (2011). *La historia del cine: una odisea. Por Mark Cousins*. Reino Unido. (15 episodios).

²⁰WIN WENDERS. (2011). *Pina: Danzad, danzad o estaréis perdidos*. Alemania.



3. WIN WENDERS. (2011). *Pina: Danzad, danzad o estaréis perdidos*. Alemania. [Cartel del documental, disponible en: <http://www.a-train.com/wp/2012/01/jun-miyake-and-wim-wenders-documentary-in-the-oscar-final-5/>]

1.1. Hipótesis, objetivos y metodología

Teniendo en consideración todos los enfoques, esta investigación propone la colonización teórica del estado contemporáneo de las artes híbridas del siglo XXI. La búsqueda de claves que operan en cada componente de una obra mixta, revela el cometido del artefacto, los mecanismos interactivos, el sentido del discurso intencionado y la permeabilización en las capas culturales y sociales.

En otras palabras, la pretensión en este espacio es la de explorar las conexiones entre música e imagen desde sus raíces hermenéuticas, semióticas y ontológicas en ambas perspectivas para determinar génesis comunes y propiciar confluencias a niveles profundos y determinar un método y una teoría que demuestre que son más numerosos los elementos que las unen que los que las separan.

Todos los trabajos mencionados previamente, suscitan la hipótesis de que es posible conformar un método analítico convergente, académica e institucionalmente viable, capaz de explorar de forma científica obras artísticas híbridas, cuyo soporte sea preeminentemente visual y musical. Un sistema que provoque la emersión del proceso soterrado de aculturación de la sociedad occidental. Probablemente, concomitancias originales, estéticas y formales, entre artes rigurosamente desvinculadas históricamente unas de otras, afloren en el proceso, así como la apropiación, evolución o hibridación de códigos, metodologías y principios extensibles de un medio a otro.

Este estudio no tiene por objeto último realizar una fría e insustancial transferencia de datos de una disciplina artística, la Música, a otra teórica, la Historia del Arte. Su cometido es el de ofrecer todos los recursos esenciales que posibiliten análisis rigurosos por adición y no por sustracción u omisión de elementos. Conjugar todos los estudios posibles sobre temas específicos relativos a la imagen y al espectro visual y articularlos con material homólogo correspondiente al campo musical para el desarrollo de una teoría conjunta e

integral del fenómeno interactivo o, simplemente, demostrar la gran mayoría de confluencias y promover el desmantelamiento de la centenaria escisión teórica e institucional y sus insidiosas justificaciones, es un objetivo más que deseable.

Los cimientos sobre los que se asientan las bases de este proyecto están fundados sobre la condición comunicativa del arte y la música incluso cuando este valor esté deliberadamente neutralizado o suprimido ya que este supuesto concreto contiene paradójicamente implícito un mensaje. El no-mensaje también pertenece a la esfera de la comunicación. En ambos casos, cualquier proposición artística incide en el proceso de aculturación de las sociedades y el cometido de este trabajo es diseccionar sus procedimientos en el ámbito contemporáneo dado su alto potencial constructivo-destructivo de la identidad postmoderna.

La metodología interdisciplinar y hermenéutica empleada a tal efecto, consiste en el uso de herramientas procedentes de múltiples ámbitos de la comunicación, de la ciencia, del arte y la música y de disciplinas específicas afines a la crítica, la historia o la teoría del arte y de la música. Un método hipotético-deductivo de base, presentado a partir de la articulación de unos supuestos, proporcionará resultados concretos mencionados como objetivos propuestos unas líneas más arriba. El objetivo es la demostración sincrética de la similitud de las fuentes multidisciplinares y, en apariencia, antagónicas.

En este sentido, cabe señalar que los recursos visuales y las imágenes empleadas a tal efecto a lo largo de la tesis, no presentan una correspondencia directa con el texto en la mayoría de los casos, sino que, más bien, responden a una contextualización de la cultura urbana en toda su complejidad.

Dada la naturaleza transdisciplinar de este estudio, se imponía un uso combinatorio flexible, libre y creativo de todas las fuentes implicadas en su desarrollo.

1.2. Estructura

La tesis se organiza en torno a cuatro capítulos que presentan las relaciones entre la música y la imagen desde distintos ámbitos.

La introducción precedente a este apartado, es un preámbulo que constituye un marco general actual y muy reciente para el tema de estudio. Tras la observación de la realidad contemporánea subyace una hipótesis y, en base a ella, se plantean unos objetivos.

El capítulo que sigue, *Aproximación metodológica al estudio combinado de las artes visuales y musicales*, entra directamente en materia, profundiza sobre tres evidencias, tres realidades del mundo contemporáneo que son determinantes a lo largo del estudio y que emergerán en múltiples ocasiones, arrojando luz sobre muchos aspectos que siempre se han revestido de cierta opacidad. En este capítulo, estableceremos el primer vínculo entre música e imagen: la capacidad comunicativa que ambos tienen en común.

Los tres bloques siguientes se denominan Trinomios, por la articulación de la música y la imagen en un entorno específico. En el primero de ellos, *Música, imagen y ciencia*, trabajaremos a nivel científico, desde las similitudes o diferencias en los estadios previos de percepción y la identificación de unidades operativas elementales, hasta la cognición dada a través de los procesos de síntesis de las estructuras lingüísticas en la conformación de las funciones semióticas que interesan a todo lo que engloba el espectro comunicacional. Desde las primeras percepciones estimulares hasta la adquisición de experiencias complejas, pasando por la referencia a elementos, como el movimiento, consustanciales a los fenómenos visuales y sonoros.

El segundo, *Música, imagen y pensamiento*, constituye una articulación disquisitiva intencional de supuestos musicales estéticos dentro de teorías del arte afines, todo ello establecido en base a un esquema inspirado por la exposición de corrientes de pensamiento propuestas por Omar Calabrese.

Comprende disciplinas que trabajan desde ópticas formalistas y semióticas hasta las grandes estructuras sociológicas.

En este capítulo, confrontaremos disciplinas mediante un mecanismo dialogante que permita romper la frontera música-imagen y, en su lugar, propiciar un trasvase fluido que haga desvanecerse esa separación completamente.

El recorrido disertativo es introducido por las reflexiones acerca de la posición de la música con respecto a otras artes en torno a la validez del concepto kantiano de *Arte Bello*. Continúa por las disposiciones a través de la forma como contenedor, vehículo, o ninguno de los casos anteriores, de sentimientos y afectos.

Finaliza el segundo trinomio en las grandes macro estructuras sociológicas y teorías integrales semióticas de la información y la comunicación del arte aplicado a la música y el estado de la cuestión de las disciplinas artísticas.

El último bloque, *Música, imagen y postmodernidad*, supone una regresión hacia las raíces de nuestra condición postmoderna, dotando a la tesis de una estructura circular que vuelve a situarnos en el punto de partida. Todo el contenido y todos los puntos son autónomos y, al mismo tiempo, interdependientes.

Por último, en la conclusión veremos satisfechas, o no, nuestras aspiraciones. Qué hemos obtenido al final del recorrido desde la exposición de las primeras hipótesis y de qué forma se han conformado los resultados.

2. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO COMBINADO DE LAS ARTES VISUALES Y MUSICALES

Lugares comunes y evidencias particulares en torno a la fenomenología del arte visual y musical entroncados sobre una base comunicacional. Trinomio operativo.

Las tímidas incursiones teóricas, estéticas y, algo más abundantes, las historiográficas efectuadas bajo una perspectiva más integradora y proporcional de las artes, incluida la música - valga la necesaria redundancia por la cuestión que nos compete -, han sido, en el mejor de los casos, discretas categorizaciones jerárquicas de las artes basadas en principios estéticos diversos sujetos a la corriente de pensamiento del momento o el establecimiento de semejanzas y correlaciones entre algún material específico de un arte susceptible de dialogar con su homólogo perteneciente a una disciplina diferente. En el peor, áridas comparativas en disposición cronológica a modo de inertes cronogramas sin un sustento reflexivo más profundo que el de la “vacua coincidencia” temporal de fenómenos y nombres históricos relevantes.

El primer planteamiento que nos ocupa es definir la naturaleza de los objetos de este estudio y el modo en que serán abordados, es decir, sobre qué concepto de arte y de música reflexionaremos y de qué manera especularemos sobre ellos con el propósito irrenunciable de consumir la fusión metodológica

entre música e historia del arte, tras todos los amagos e intentos frustrados a lo largo de la historia.

Esta aspiración jamás ha pasado de ser un anhelo farragoso planteado siempre de soslayo por falta de concreción, unidad de criterio y porque, en palabras de Enrico Fubini:

[...] el elemento que ha influido en mayor grado para mantener la música separada del camino de las otras artes es el alto grado de especialización técnica que exige tanto al músico compositor como al músico intérprete²¹.

Este comentario alude al famoso aforismo de Schumann al reivindicar a principios del XIX que *la estética de un arte es igual a la de otro; únicamente difiere el material*, y ahonda en la intención del compositor que, a la luz de su axioma, considera:

[...] la música, y más en general el arte, como fruto de una misma actividad creadora y expresiva del hombre, que puede encarnarse, indiferentemente, en una materia o en otra²².

A pesar de no ser una idea totalmente nueva jamás planteada, Fubini sí reconoce que ésta volvía a ser, una vez más, completamente revolucionaria para su tiempo por contraponerse a los criterios enraizados desde hacía siglos y que, aunque tuvo una gran influencia sobre el pensamiento romántico, la idea nunca ha sido tomada en serio o acogida más allá de la mera condescendencia por la intelectualidad contemporánea ni extemporánea en prácticamente ninguna etapa de la historia.

Para sintetizar ideas detractoras radicales sirva como ejemplo la ofuscación que produce en Ruggero Pierantoni en “El ojo y la idea” el trasvase de métodos de un arte a otro, a propósito de:

[...] la influencia nefasta de la metáfora. Los casos más obvios y devastadores son aquellos en los cuales se hace el análisis de ciertas formas artísticas usando las terminologías de otras. Esto es particularmente evidente en “análisis

²¹ FUBINI, E., *Lenguaje y semántica en la música. Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza, Madrid, 2006, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 17.

artísticos” de piezas musicales, en las cuales el autor busca ganarse la simpatía del lector ignorante del lenguaje y de la lógica musical, ofreciéndole parangones con otras artes.

Clasifica de *metáforas y parangones ilegales* un libro *técnico*, que no especifica, sobre los preludios de Debussy; se regocija en el sarcasmo de Satie o Toscanini en anécdotas puntuales y se aferra a ellas para justificar su empresa y su indignación desmedida²³. Más adelante, descubriremos la paradoja que se esconde tras las afectadas afirmaciones de este especialista en psicología de la percepción acústica y visual.

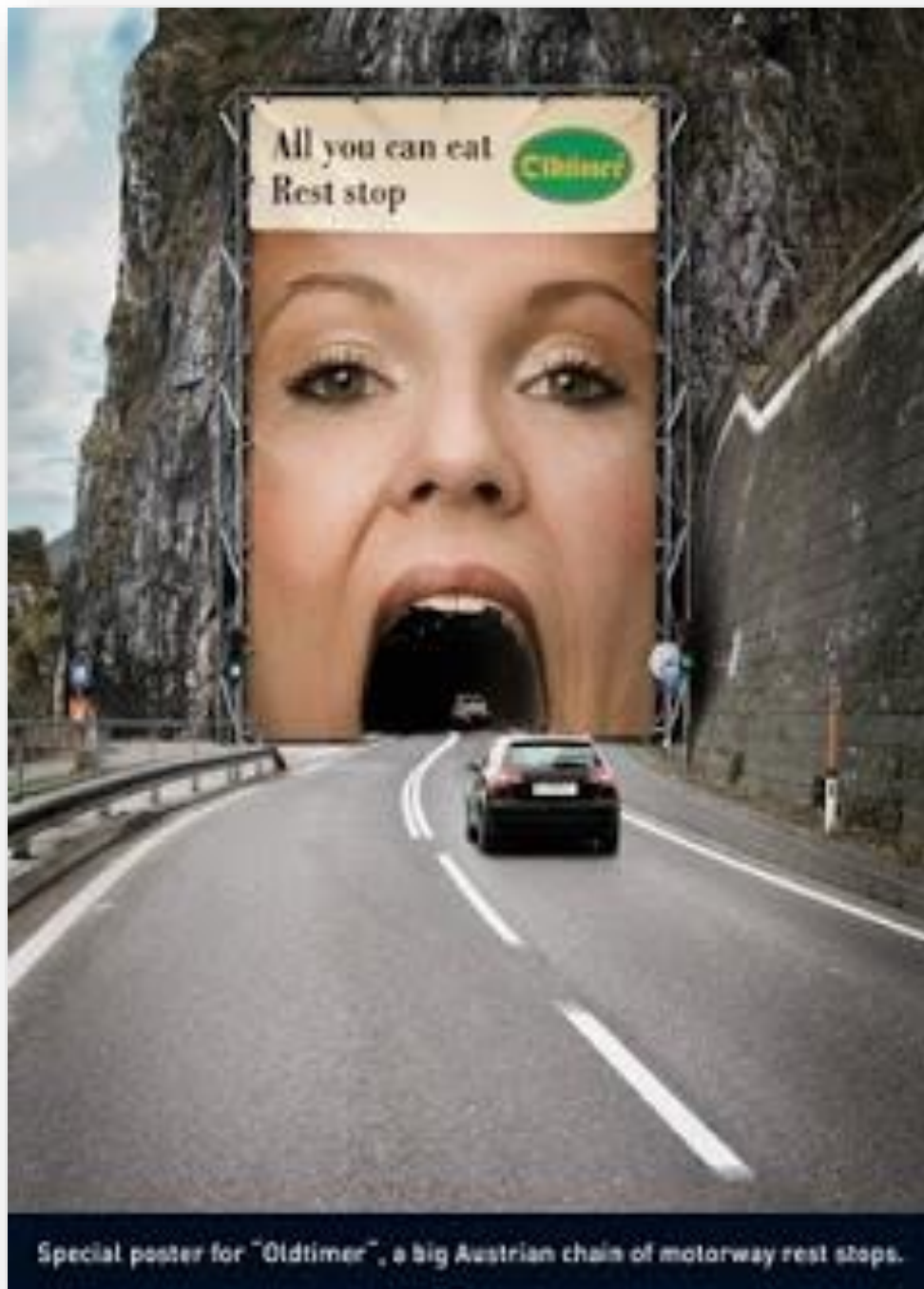
Para encontrar pautas correctas y útiles de análisis, sometemos a exploración la escena contemporánea y en ella observamos la síntesis de tres certezas o hechos verificados. Estas tres evidencias operan simultáneamente en la mediasfera actual y sobre ellas se fundamentan los pilares exegéticos de esta tesis.

Primera evidencia, en conexión directa con el capítulo anterior y en palabras de Román Gubern:

La sociedad moderna está integrada en un ecosistema comunicacional, que constituye un sistema cerrado de interacciones no aleatorias entre los medios, y entre ellos y sus audiencias, a la búsqueda de un equilibrio comunicacional entre las ofertas de los diferentes medios y las demandas de sus audiencias [...] Este ecosistema comunicacional puede ser contemplado, utilizando un léxico contemporáneo, como una mediasfera omnipresente, que se ha constituido, junto a la biosfera arcaica del hombre, como su complementaria corteza cultural en las sociedades industrializadas²⁴.

²³ PIERANTONI, R., *El ojo y la idea*. Paidós, Barcelona, 1984, p.157.

²⁴ GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 399.



4. Medios de masas en cualquier lugar, en cualquier soporte y con una clara intención soterrada.

Esta *mediasfera* es la consagración del mecanismo de aculturación ejercido sobre la sociedad por la ordenación económica capitalista vigente, basada en la asimilación del componente cultural como un motor principal de acción y valiéndose de dichas herramientas massmediáticas y digitales como máximos garantes de ejecución.

Esta evidencia nos conduce inexorablemente a la segunda de las certezas, continuando con el texto de Gubern, añade:

En este artificial caparazón massmediático que envuelve al actual hombre urbano, la iconosfera (término acuñado por el filmólogo francés Gilbert Cohen-Séat) constituye una de las capas, probablemente la principal y la más densa, de la mediasfera contemporánea²⁵.

Dicho de otro modo, más directo y sin ambages por Gombrich:

La nuestra es una época visual. Se nos bombardea con imágenes de la mañana a la noche. No es de extrañar que se haya dicho que estamos en una época histórica en que la imagen se impondrá a la palabra escrita²⁶.

Y para cerrar el ciclo entre la primera y la segunda evidencia, Gubern sentencia en otra de sus obras:

[...] dejemos establecido que la iconosfera constituye un ecosistema cultural, basado en interacciones dinámicas entre diferentes medios de comunicación y entre estos y sus audiencias²⁷.

Por último, recordar que, aunque ésta sea por definición la era visual:

Recordemos que una educación a través de la imagen ha sido típica de todas las sociedades absolutistas y paternalistas, desde el antiguo Egipto hasta la Edad Media²⁸.

²⁵ *Ibid.*, p.399.

²⁶ GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo*. Alianza, Madrid, 1993, p. 129.

²⁷ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 108.

²⁸ ECO, U., *Apocalípticos integrados ante la cultura de masas*. Lumen, Barcelona, 1968, p. 379. Citado en GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 401.

A partir de la edad moderna, el advenimiento de la imprenta propicia la materialización de la era textual, caracterizada por la transmisión de las lenguas como canal de propagación del conocimiento, no obstante, la inoculación de la cultura a través de la imagen ha sido una constante indiscutible en todas las etapas de la humanidad.

La tercera evidencia es la más compleja de las tres y afecta exclusivamente a la música a diferencia de las artes visuales. He aquí el *quid* de la cuestión, las problemáticas adicionales que comportan la integración de la música en un contexto como el señalado dadas sus particularidades.

La complicación consiste, sobre todo, en establecer una base viable, comprensible y sólida sobre la que trabajar con la música de manera práctica sin recurrir a estrategias mistificadoras que sólo permitan frivolar sobre el asunto. Tampoco es deseable tratar el tema como una entelequia absurda e ininteligible. Precisamente este galimatías es el que ha condenado a la música en el seno de las artes y, si cabe, de la cultura, a un más que patente ostracismo como puede apreciarse constantemente. Este aislamiento se justifica bajo la excusa de su compleja naturaleza hermenéutica que roza elevadas cotas de indeterminación hasta para los mismos especialistas (ni qué decir tiene para otros).

Cuando hablamos de imágenes, pensamos indistintamente en fotografía, pintura, escultura, cine, televisión, etc., y no surge un conflicto especial de intereses en primera instancia. Cuando hablamos de música no ocurre lo mismo. Nicholas Cook se percata de que, a pesar de que estamos envueltos en multiplicidad de estilos musicales (*tradicional, folk, clásica, jazz, rock, pop o world, por citar sólo unos pocos*) gracias a las *modernas comunicaciones y la tecnología de la reproducción sonora que han hecho del pluralismo musical parte de la vida cotidiana*, la realidad de nuestra percepción de la música es bien distinta, según Cook:

[...] el modo de pensar en la música [...] refleja más cómo era la música en la Europa del siglo XIX que cómo es en la actualidad, en cualquier parte [...] El

resultado es una especie de brecha de credibilidad entre la música y el modo en que pensamos en ella²⁹.

Nikolaus Harnoncourt también se preocupa por la misma tara perceptiva y se lamenta de que la música se haya convertido en un simple adorno, que haya pasado de ser conmovedora a ser bonita de una manera tan banal:

[...] dos siglos atrás la música era un componente esencial de la vida, sólo podía proceder del presente. Era la lengua viva de lo inefable, sólo podía ser entendida por los contemporáneos. La sociedad y la música se adaptaban a nuevos estilos de vida, a nuevas espiritualidades, Así pues, la música antigua, dejaba de entenderse y de utilizarse [...] Si pensamos en la música actual, observamos enseguida que está dividida: diferenciamos entre “música popular o ligera” y “música seria” [...] en la primera encontramos todavía vestigios de la vieja función de la música [...] se conservan muchos aspectos de la antigua forma de entenderla, la influencia corporal sobre el oyente, la unidad entre poesía y canto, la unidad entre el oyente y el intérprete, entre la música y su época y debe formar parte del presente más inmediato, no más de 5 o 10 años [...] Desempeña un papel del todo necesario en la vida cultural, mientras que no hay una “música seria” actual que desempeñe algún papel en esa vida cultural [...] Ésta, a su vez, está dividida en “moderna” y “clásica” pero en todo caso, existe sólo para un diminuto círculo de viajeros interesados que en todas partes son siempre los mismos³⁰.

La razón principal por la que esto sucede, viene sintetizada por Cook - también Alex Ross desentraña en la génesis musical del siglo XX, con un enfoque profundamente imbricado en el contexto histórico, todas las consecuencias derivadas de aquel siglo en la exhaustiva obra “El ruido eterno”³¹- al producirse el advenimiento de la vanguardia:

La música moderna pasó a quedar recluida en un gueto, ya que se produjo un divorcio cada vez mayor entre sus oyentes y aquellos otros que escuchaban el repertorio clásico convencional [...] compositores como Schoenberg creyeron de manera demasiado incondicional en el concepto decimonónico de autenticidad,

²⁹COOK, N., *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza, Madrid, 1998, p. 8.

³⁰HARNONCOURT, N., *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilado, Barcelona, 2009, pp. 8, 9, 22, 23.

³¹ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral, Barcelona, 2009.



por lo que trataron a sus oyentes con una actitud que lindaba con el desdén. Los compositores del XIX, por contraste, solían ofrecer al público lo que querían³².

Indudablemente, esta disfunción, de envergadura universal, existe y está formalmente reconocida. Enrico Fubini apunta las causas del cisma y acusa a los especialistas sin paliativos por tal desintegración:

Uno de los orígenes del divorcio protagonizado por la música y la cultura estriba en la falta de capacidad de críticos e historiadores para conectar de un modo orgánico el lenguaje musical con el tejido social del que dicho lenguaje emerge; unos y otros, en cambio, lo que hacen es aislar la música de su entorno, ejercitándose bien en la crítica formalista, bien en esa crítica extraordinariamente estética que hace de la música el lenguaje de los sentimientos. Los bonitos discursos sociológicos que están hoy tan de moda no han sabido darle una solución a este problema, pues no han sido de ninguna utilidad en orden a reintegrar la música en la cultura³³.

Por tanto, hay una parte de la música denominada “clásica” o “contemporánea”, “cultura”, “seria”, etc., hacia la que van destinados recursos tales como instituciones, investigaciones, programaciones académicas, etc. y, sin embargo, está escandalosamente desconectada del tejido social y cultural más amplio aunque *la industria musical haya logrado recolocar la música clásica como un producto nicho en gran medida rentable en la cultura de consumo contemporánea*³⁴, no por ello deja de ser una “rara avis” en cuanto a su función real más allá de su rentabilidad económica y, por tanto, de la conveniencia, o no, de su supervivencia.

Por otro lado, la música “popular”, “comercial” y todos sus estilos asociados, es la que cumple, como apuntaba Harnoncourt, el auténtico cometido para el que está destinada, ser vivida, sentida e integrada en la cotidianidad, es más, constituye el signo de identidad de la cultura urbana junto con la moda. Especifica Cook que en los años sesenta, el *rhythm ‘n’ blues* y el *rock ‘n’ roll* se convirtieron en el estandarte de los jóvenes para la creación de su propia cultura,

³²COOK, N., *op. cit.*, p. 64.

³³FUBINI, E., *Música y sociología. En Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza, Madrid, 2006, p.175.

³⁴ COOK, N., *op. cit.*, p. 67.



cuyos valores y estilo de vida eran deliberadamente opuestos a los de sus padres:

La música desempeñó un papel fundamental en la creación de la cultura juvenil de los años sesenta [...] Lo mismo sucede en la actualidad, sólo que a un nivel más sutil [...] la sociedad urbana se ha fragmentado en una serie de subculturas diferentes, aunque solapadas, cada una por una identidad musical propia.

Jugando este papel tan poderoso, es sorprendente presenciar cómo el esfuerzo a nivel institucional y académico está concentrado en una sola vertiente convertida en una vieja gloria snob y nostálgica. Cook expresa cierta indignación ante los ultrajes del mundo especializado hacia música de este tipo:

[...] el comentario crítico de la música popular –estoy pensando concretamente en el heavy metal –se concentra abrumadoramente en sus elementos viscerales y contraculturales, pasando por alto hasta qué punto procede de la tradición clásica culta³⁵.

Fubini condensa en las siguientes palabras toda la problemática situación que desencadena la disociación de determinadas corrientes musicales tradicionales e históricas esenciales para la comprensión de la evolución cultural hasta el punto de que, no sólo el sistema cultural no se impregna de ella, sino que, para su propia constitución, la omite deliberadamente, prescinde por completo de toda la materia por la extrema complejidad. En palabras de Fubini:

La alternativa que hoy se le presenta a las masas se sitúa entre Bach, Mozart y Beethoven de un lado y la música de consumo de otro y es inevitable que la elección recaiga sobre esta última por parte de quien rechaza instintivamente las sinfonías de Beethoven como algo que no le pertenece, hallando sin embargo, en la canción del “juke box” una satisfacción mistificante que le consuela, sin que pueda advertírsele por su falta de cultura que lo que tiene ante sí no es otra cosa que, sustancialmente, el lenguaje musical de la tradición: simplificado, vulgarizado y comercializado, pero dotado de un resplandeciente envoltorio para que se aparezca ante sus ojos como lenguaje “moderno”³⁶.

³⁵ *Ibid.*, pp. 17, 18, 20.

³⁶ FUBINI, E., *op. cit.*, pról., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 17.



5. Beyoncé.



6. Y la alternativa.

La combinación de estas imágenes y el pie de foto enfatizan las palabras de Enrico Fubini. El diálogo emergente entre imagen y texto, es deliberado e intencional. Nuestro objeto, reforzar el contenido de los mensajes trasladados por Fubini, Harnoncourt y Cook.

El sistema de valores musicales imperante en nuestra cultura es, por decirlo de alguna forma, académicamente asincrónico y funcionalmente contradictorio, y todo ello de forma pertinaz. Si, además, situamos la mira del microscopio sobre “las realidades absolutas”, procedentes del mundo especializado, del que Cook nos recuerda que:

Quienes han escrito sobre música en la tradición clásica [...] han carecido habitualmente de escrúpulos. El gran arte, o la música “cultura”, se refería [...] al gran repertorio de Bach, Beethoven y Brahms [...] (el jazz, es una especie de tradición culta alternativa) [...] Arte menor significaba todo lo demás, es decir, la ilimitada diversidad de música popular³⁷.

Por añadidura, todo el repertorio ajeno al canon clásico.

Certificamos que diversas cuestiones son, como siempre, producto de un encasillamiento cultural y sus constricciones. Otros clichés, por ejemplo:

[...] la música es el coto exclusivo de especialistas con la cualificación apropiada; las personas clave de la cultura musical son los compositores [...]; [...] que los intérpretes en esencia son nada más que intermediarios [...]; y que los oyentes son consumidores que desempeñan un papel esencialmente pasivo en el proceso cultural que, en términos económicos, ellos sustentan³⁸.

Tanto Cook, como Harnoncourt, Ross, Fubini, entre otros muchos, coinciden no sólo en el diagnóstico, las causas y la morfología del problema, también en un aspecto central que, afortunadamente, reviste de luz y esperanza al asunto y es que toda música es música si está sujeta al principio de autenticidad. Ha sido mencionado a propósito de compositores del siglo XX como Schoenberg que se consideraron a sí mismos máximos garantes de la música verdadera, los alquimistas conocedores de la sustancia del tiempo que alumbra su creación, los únicos portadores de la realidad e hilos conductores de la misma, todos ellos (Anton Webern quizás fuese el menos prepotente de su generación), abusaron del concepto hasta tratar con enorme desprecio a la audiencia por

³⁷ COOK, N., *op. cit.*, pp. 32, 60, 61, 33.

³⁸ *ibid.*



considerarla diletante y analfabeta al no comprender ni acoger la nueva música ni su tiempo.

Pero el principio de autenticidad genuino reside en que es independiente de la función para la que es destinada la música, para qué es creada, cuál es su estilo, propósito y cuál su finalidad concreta, ya sea intelectual, hedonista o comercial:

[...] el lenguaje construye la realidad en vez de simplemente reflejarla. Y esto quiere decir que los lenguajes de la música que utilizamos, las historias que contamos de ella, ayudan a determinar lo que es la música, lo que queremos decir con ella y lo que significa para nosotros. Los valores que encierra la idea de autenticidad, por ejemplo, no se encuentran simplemente ahí, en la música; están ahí porque el modo en que pensamos en la música los coloca ahí y, por supuesto, el modo en que pensamos en la música también afecta al modo en que hacemos música [...] Es este tipo de continuidad en la reflexión sobre las cosas la que crea lo que llamamos tradiciones, ya sea en la música o en cualquier otra cosa³⁹.

Acabar con el cisma y resolver el problema de la inserción de la música y la tradición en la cultura y en otras experiencias musicales más acogidas en nuestro siglo es la tarea pendiente de los especialistas, de los músicos, de las instituciones públicas y privadas, de los investigadores y compositores que necesitan reflexionar sobre su papel, bajar de su atalaya y ser más útiles para todo el conjunto de la sociedad.

Este no es un ejercicio pedante e inerte que busque “corregir” la disgregación y segmentación tradicional entre arte o, por extensión, imagen y música, o la propia fragmentación existente en el mismo seno de ésta última, sino la respuesta a una necesidad latente de hallar una visión integradora de problemáticas y soluciones comunes, de transferencia de equivalencias; es un esfuerzo movido por la voluntad de vislumbrar una estructura donde ambas puedan articularse de todas las formas posibles conjuntamente.

³⁹ COOK, N., *op. cit.*, p. 29.

Este estudio se basa en la consideración de que toda música es música, por tanto, se obvia su sistemática disfunción metodológica y práctica a todos los efectos, ya sean culturales o procedimentales, y se fundamenta en un fenómeno que, junto con el mencionado principio de autenticidad, constituye la matriz operativa, no sólo en relación consigo misma sino también en relación con el arte y, concretamente, con la imagen. Esta otra condición que, además, vertebrará el nexo que une música e imagen, es la comunicabilidad.

Comencemos por demostrar, en términos generales, la evidencia del fenómeno de comunicabilidad en el arte desde fundamentos lógicos y elementales consensuados en torno a la aceptación de que el arte es esencialmente un acto comunicativo complejo inmerso en la esfera cultural.

El arte es uno de los sistemas simbólicos que componen la cultura de la humanidad, y como tal se encuentra en absoluta relación con todos los demás [...] El arte parte de la necesidad de los seres humanos de elaborar sensaciones e informaciones recibidas por los sentidos y de generar, a partir de éstas, una creación propia. Esta creación podría dividirse en dos etapas fundamentales: el momento mismo de la creación y el resultado, que suele ser un objeto. El objeto de arte puede servir como puente de comunicación del acto creativo, mostrando las huellas de la creación e interpretación del autor que lo creó. Desde el momento que la obra está expuesta a un espectador que la contempla, comienza un nuevo paso de la transmisión comunicativa: el observador reinterpreta la obra de acuerdo con su propia experiencia y subjetividad. La obra de arte tiene la capacidad de comunicar, pero es, al mismo tiempo, un objeto que como tal puede combinar en algunos casos su capacidad comunicativa con determinados usos y funciones. Esta doble cualidad de objeto que comunica –que tiene un significado simbólico-, y de objeto útil, le otorga al objeto de arte distintas perspectivas en el mundo de las mercancías⁴⁰.

Profundizando en la doble cualidad de los objetos, Panofsky prefiere delimitar las funciones de los mismos de la siguiente manera, aunque muy parecida a la del autor anterior:

Al definir la obra de arte como un objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado, tropezamos por primera vez con una diferencia

⁴⁰COLEGIO24HS. *El Arte y la Comunicación*. Colegio24hs, Buenos Aires, 2004. [ProQuest ebrary – consultado el 10 de enero de 2016]

básica entre las humanidades y la ciencia natural. [...] Estos objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman comúnmente “prácticos” y se pueden dividir en dos clases: vehículos de comunicación y utensilios o aparatos. Un vehículo de comunicación tiene por “intención” el cumplimiento de una función (función que a su vez puede consistir en producir o transmitir comunicaciones, como es el caso de la máquina de escribir o el semáforo). La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obra de arte, pertenecen asimismo a una de estas dos categorías⁴¹.

Estéticamente experimentados o funcionalmente prácticos, los objetos artísticos, visuales o musicales, se hallan en una dimensión comunicativa dentro de la esfera de acción del ser humano sin ningún género de dudas. En ella, el máximo referente de la comunicación es el lenguaje.

Veamos los paralelismos inevitables dados entre éste y las artes visuales y musicales. Cabe añadir, considerando el lenguaje como el “utensilio” de mayor rango por excelencia dentro de la escala jerárquica comunicacional humana, que será inevitable tratar con la misma equivalencia los dos términos, lenguaje y comunicación. Esta frontera se desvanece completamente en manos de autores como Gombrich, Calabrese o Fubini.

Gombrich traza una comparativa entre el lenguaje humano y la imagen, comenzando por describir la función del primero:

Los estudiosos del lenguaje han trabajado desde hace ya mucho tiempo analizando las diversas funciones del instrumento primordial de la comunicación humana. Sin entrar en detalles, podemos aceptar para nuestro propósito las divisiones del lenguaje propuestas por Karl Bühler, quien distingue entre las funciones de expresión, activación y descripción (también podemos llamarla síntoma, señal y símbolo). Decimos que un acto de habla es expresivo si nos informa del estado mental del hablante.

No sólo puede ser expresivo y comunicar sensaciones, sino que, además:

⁴¹PANOFISKY, E., *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, pp. 27 y 29.

El lenguaje humano puede hacer más: ha desarrollado la función descriptiva (que solo es rudimentaria en las señales animales)⁴².

Gombrich indaga en la capacidad informativa de la imagen armonizada con el lenguaje:

En combinación, los medios de la palabra y la imagen aumentan la probabilidad de hacer una reconstrucción correcta. [...] El uso de dos canales independientes, por así decir, garantiza la facilidad de reconstrucción. [...] Hay casos en que el contexto por sí solo puede hacer que el mensaje visual no sea ambiguo, incluso sin usar palabras. Es una posibilidad que ha ejercido una gran atracción sobre los organizadores de acontecimientos internacionales, en los que la confusión babilónica de las lenguas descarta el uso del lenguaje. [...] Sin embargo, no debemos olvidar nunca que incluso en esas aplicaciones, el contexto tiene que estar apoyado en expectativas previas basadas en la tradición. Cuando se rompen esos vínculos, la comunicación también falla. [...] en los ejemplos citados, se esperaba que la imagen actuara en combinación con otros factores para transmitir un mensaje claro que pudiera ser traducido en palabras⁴³.

De la sugerencia de que, en múltiples casos, transmitir una determinada información puede ser problemática o ambigua a través de la imagen, se deduce la capacidad autónoma de la imagen para transmitir un significado diferente al de un hipotético texto referido al mismo asunto. Esta contraposición demuestra el valor de la imagen como lenguaje autosuficiente. Gombrich apunta que:

Considerando la comunicación desde la atalaya del lenguaje, debemos preguntarnos primero cuál de estas funciones puede cumplir la imagen visual. [...] Veremos que la imagen visual tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación, que su uso con fines expresivos es problemático [...] por automática que pueda ser nuestra primera respuesta a una imagen, su lectura real nunca puede ser una cuestión pasiva. La posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto. Cabría pensar que el texto por sí solo haría que las otras dos fueran redundantes, pero nuestras convenciones culturales son demasiado flexibles para que así sea⁴⁴.

⁴²GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo*. Alianza, Madrid, 1993, pp. 129-138.

⁴³*Ibid.*, pp. 129-138.

⁴⁴*Ibid.*, pp. 129-138.

Ante esta ambigüedad y para llegar a la conclusión preformulada, añade:

Dada esta afirmación, es de la máxima importancia aclarar las posibilidades de la imagen en la comunicación, preguntarse qué puede y qué no puede hacer mejor que el lenguaje hablado o escrito.

Emerge del texto de Gombrich una respuesta necesariamente categórica:

[...] el valor real de la imagen estriba en su capacidad para transmitir una información que no pueda codificarse de ninguna otra forma⁴⁵.

Omar Calabrese reflexiona extensamente sobre esta cuestión en su obra *El lenguaje del arte*⁴⁶ y deja constancia, ya desde el prólogo, de los derroteros de su propuesta. A través de la definición específica de “arte” y de “comunicación” que más sirven a su propósito, formula el enfoque racionalista fundamentado en la expresión, si se me permite, matemática [arte + comunicación = lenguaje]. Esta relación está orientada hacia:

[...] lo que en el arte atañe a la comunicación y supeditada al estudio de las prácticas artísticas (comprendida la crítica) desde el punto de vista comunicativo [...] y de lo que interesa a los artistas en las teorías de la comunicación⁴⁷.

Diseña un recorrido por los métodos de investigación basados en modelos lingüísticos y corrientes que consideran al arte un fenómeno esencialmente comunicativo. Esa estructura será primordial en capítulos posteriores de este estudio.

Entroncado con las primeras definiciones de arte sostenidas para justificar la comunicabilidad inherente en el objeto artístico y con el proceso deductivo desarrollado a través de Gombrich, el lenguaje es hilvanado por Calabrese como una condición inexorable del hecho artístico. Se ocupa exclusivamente del concepto de “arte” entendido como:

una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 129, 130.

⁴⁶ CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*. Paidós, Barcelona, 1987.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

efecto estético, estimule un juicio de valor [...] y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas.

Es decir, de lenguajes concretos. Añade a continuación que los *corolarios* básicos a tener en cuenta para dar una definición pertinente de arte son las *fuentes de la obra*, el *efecto sobre el público* o factor estético, factor histórico-artístico o su *construcción mediante técnicas específicas*. De nuevo, el lenguaje, por último, la condición visual si el objeto reúne las tres características anteriores⁴⁸.

Fubini también pone el acento en el mismo asunto de partida. En palabras del mismo, *todos los ensayos giran alrededor de un único problema: el lenguaje musical y su dimensión comunicativa*⁴⁹. Obviamente, incide en las problemáticas extensamente desarrolladas aquí cuando plantea la cuestión de la música entendida como un fenómeno lingüístico. La respuesta no reside exclusivamente en factores puramente científicos o metodológicos y advierte que:

[...] las implicaciones extramusicales de este discurso son bastante vastas y llevan necesariamente a consideraciones de carácter político-pedagógico. El problema del lenguaje musical y de la comunicación de este lenguaje, dejando por el momento entre paréntesis el aspecto propiamente filosófico-estético de dicho problema, nos reconduce directamente a la relación música-cultura y, en un plano más concreto, a la relación música-instituciones y estructuras escolásticas⁵⁰.

Tanto como el lenguaje, el factor cultural es un elemento imprescindible en el proceso estructural hermenéutico. Independientemente de la ya conocida traba, para ser más concreto, toma como referente las tesis semióticas de Charles Morris para dotar a la música de una estructura sintáctica propia del lenguaje sin titubeos:

Se aceptará la tesis sugerida por Morris: un signo es expresivo, es decir, significativo, tan sólo si se halla provisto de la triple dimensión: sintáctica, semántica y pragmática. [...] La organización sintáctica del material sonoro es,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ FUBINI, E., *op. cit.*, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

por tanto la condición que ha de darse primariamente para que la música pueda llegar a ser un discurso coherente y no un amontonamiento de sonidos⁵¹.

Gombrich, Fubini y Calabrese escenifican el surgimiento de la primera de las hipotéticas coincidencias preconizadas entre música e imagen. Ambos son hechos comunicativos porque son lenguajes estructurados en torno a funciones de *expresión, activación y descripción* (también podemos llamarla *síntoma, señal y símbolo*). Fubini añadió más información al respecto: *un signo es expresivo, es decir, significativo, tan sólo si se halla provisto de la triple dimensión: sintáctica, semántica y pragmática*. En el estudio de sendos lenguajes profundizaremos extensamente en el capítulo siguiente. Queda establecida, por tanto, la base comunicacional compartida entre la música y la imagen.

⁵¹ FUBINI, E., *Lenguaje y semántica en la música. Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza, Madrid, 2006, p. 62.

3. TRINOMIO I

MÚSICA, IMAGEN Y CIENCIA





Los procesos artísticos generan una fuerza intelectual de creación simbólica similar a la del discurso filosófico, el razonamiento científico o el pensamiento matemático. En el ejercicio del arte componemos acciones mediante el proceso de imitación y conversión en imágenes o discursos; ordenamos las relaciones internas de la narración; elaboramos un sistema de signos específicos, de material sonoro, palabras y gestos elocuentes, de texturas y formas expresivas y los ofrecemos al colectivo o comunidad de seres racionales a la que pertenecemos.

Las manifestaciones artísticas, de cualquier índole, son procesos altamente sofisticados y complejos de la mente humana y de incidencia indiscutible en cualquier periodo histórico. Estos procesos mentales son la

génesis o el reflejo, no sólo de los mecanismos psíquicos y fisiológicos del cerebro, sino también de la interacción de los individuos en las sociedades y el detrimento o la imposición de las tendencias y estilos dominantes.

Algunas artes, como la música, son supra-verbales, es decir, son sistemas repletos de formas precisas y complejamente articuladas que requieren de la estratificación de la experiencia y de la intuición para su asimilación. Tanto es así que Arnheim asevera que la música es el resultado más potente de la inteligencia humana, la manifestación más elevada del intelecto. Es un vehículo de percepción perteneciente a otra dimensión, es ajena a la representación y cognición del mundo real o de los sentidos. Afirma categóricamente que, dada su condición natural, es exclusivamente autorreferencial, apenas piensa sobre el mundo. Para Arnheim, la visión es el medio primordial del pensamiento⁵²:

En el universo de los sonidos audibles, se le puede dar a cada tono un lugar y una función definidos con respecto a varias dimensiones del sistema total. La música, por tanto, es uno de los resultados más potentes de la inteligencia humana. Pero, aunque en la música se da un pensamiento del más alto nivel, se trata del pensamiento sobre -y dentro de- el universo musical. Sólo indirectamente puede referirse al mundo físico de la existencia humana, y no sin lo casi obligada ayuda de los otros sentidos. La causa de esto consiste en que la información audible sobre el mundo es sumamente limitada. De un pájaro apenas nos da más que su canto. Se limita a los ruidos emitidos por las cosas. Entre ellos se cuentan los sonidos del lenguaje, pero éstos adquieren su significación sólo por referencia a otros datos sensoriales. Así pues, la música de por sí consiste escasamente en pensar sobre el mundo. La gran virtud de la visión consiste no sólo en que se trata de un medio altamente sofisticado, sino en que su universo ofrece una información inagotablemente rica sobre los objetos y los acontecimientos del mundo exterior. Por tanto, la visión es el medio primordial del pensamiento⁵³.

Veremos el alcance de esta afirmación durante el desarrollo de este capítulo, pero es indudable un resurgimiento de la noción de “pensamiento visual” como avance tecno científico en la era de la cultura visual. Cuenta con grandes aplicaciones en el mundo educativo y empresarial.

⁵² ARNHEIM, R., *El Pensamiento visual*. Paidós, Barcelona, 1986, p. 32.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.



En la actual sociedad contemporánea infoxicada y saturada de imágenes, el nuevo mecanismo de cognición y pensamiento es fundamentalmente visual. Como consecuencia y muestra de ello, de la velocidad de creación de imágenes, de la saturación repentina y de la sobreexposición a las mismas, es la inquietante revelación de un desequilibrio entre la producción y la asimilación integral, la prueba de un analfabetismo visual sistémico y renqueante.

El lugar que ocupa la música en el nuevo entorno donde queda desplazado el texto por la imagen no es muy diferente del precedente. En definitiva, su tratamiento es más dependiente del tipo de música al que hagamos referencia y de los valores a los que esté asociada que a experimentos de laboratorio. El valor cultural de la música reside en su capacidad de creación de iconos e identidades vinculadas a una estética visual y vital de los individuos o de los colectivos. Su viabilidad, por tanto, está sujeta a gradaciones culturales y en las definiciones siguientes veremos muestras de ello. En el ámbito científico, el estudio de la imagen, desde el arranque perceptual, es más asible que el de la música y las teorías más sólidas.

Este espacio reflexivo está dedicado a los estudios relativos al funcionamiento del cerebro en cuanto a la percepción y a la codificación del material artístico visual y sonoro. De la captación de los estímulos hasta la obtención de un producto intelectual transformado en experiencia relevante, pasando por todo el mecanismo operante fisiológico sometidos a la influencia del detonante cultural. En qué momento empiezan a cobrar sentido las distintas combinaciones de formas, color, intervalos o sonidos; cómo adquieren valor de significantes y cuál es el proceso ordinario que lleva del estadio primario de percepción voluntaria a las más complejas y sofisticadas experiencias sensibles.

3.1. De mirar y oír hacia ver y escuchar

Román Gubern establece que la percepción:

[...] es una operación neurofisiológica, psicológica y semántica de desciframiento cognitivo, de investidura de sentido del objeto percibido [...] El sinónimo de identificar es reconocer, presupone un capital gnósico acumulado por el pasado del sujeto [...]

Proporcionado por la interacción de tres tipos de memoria: la *episódica* (recordar episodios específicos), la *implícita* (para habilidades de ejecución automática) y la *semántica* (para el reconocimiento). Y tanto más eficaz es cuanto mayor es la:

[...] implicación emocional del estímulo para el sujeto, lo que obedece a la lógica adaptativa de la evolución, pues recordar peligros o amenazas ayuda a la supervivencia. Al fin y al cabo, la función biológica de los sentidos no es la de aprehender formas, sino la de descifrar significados⁵⁴.

Las diferencias entre mirar/ver y, en la dimensión sonora, entre oír/escuchar, dependen, básicamente, del grado de atención y de preparación del individuo receptor. El primer estrato de la percepción, mirar y oír, denota un componente fortuito o casual, la exposición en el entorno a fenómenos visuales o sonoros y su captación a través de los sentidos. En un nivel superior de percepción, entra en juego la voluntad consciente. Ver y escuchar, promueven una acción más sofisticada que la simple percepción aleatoria de los estímulos. La curiosidad y el deseo de entender y construir con y por la experiencia llegan más allá de la superficie y la casualidad.

Qué es mirar y qué es ver. Josep M. Català escinde en dos la facultad fisiológica de ver:

Una, que proyecta la visión hacia el exterior, que la amplía con una acción voluntaria y una capacidad aprendida, y otra que se dirige hacia el interior y por la que los elementos captados por la visión se convierten en factores realmente visibles, en el seno de mecanismos complejos que van desde los dispositivos

⁵⁴ GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 14, 15.



esenciales de la cognición hasta los procedimientos simbólicos de la cultura, pasando por terrenos que corresponden más estrictamente a la psicología⁵⁵.

La mirada es la proyección al exterior, el acto de interrogar al mundo. El acto de ver implica una construcción mediante la reflexión y con ella la extracción de un resultado intelectual.

Obtenemos respuestas parecidas a la cuestión “qué es oír y qué escuchar”. El relato de Fubini para distinguir una acción de otra, se basa en la controvertida capacidad de la música como vehículo de comunicación, más sujeta al grado de atención del oyente y su nivel cultural que a su condición expresiva “innata”, más poética que literal. Podemos oír sonidos, incluso música, pero incluso en el segundo nivel atento de escucha, surgen problemas adicionales relacionados con el grado de erudición del oyente para determinados tipos de música:

Afirmar que la música lleva a cabo una comunicación intersubjetiva entre los hombres real y concreta o, más simplemente, que es un arte de la expresión, significa bien poco; es además una afirmación vacía de principio si se prescinde de las circunstancias históricas mediante las cuales la música llega a ese cometido fundamental, dado que lo propio es que se disfrute con ella; pero es sobre todo una afirmación vacía cuando la música no se disfruta o no se la comprende o no se la escucha del todo⁵⁶.

Vernon Lee⁵⁷ (1932) investigó sobre el modo en el que las personas perciben la música. Estableció dos grandes categorías: los “escuchantes” (*listeners*) y los “oyentes” (*hearers*). Los primeros “*se interesan por algo que es móvil y cambiante y que va acompañado en el que escucha de un sentimiento de actividad elevada y compleja*”. Los oyentes tienden a evadirse y a perder las referencias estructurales de la música. La división en tipos no responde al modo de oír, sino a la actitud de los sujetos ante la actividad.

⁵⁵ CATALÀ, J. M., *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Manuals de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 199.

⁵⁶ FUBINI., E., *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ LEE, V.: *Music and its Lovers. An Empirical Study of Emotional and Imaginative Responses to Music*. G., Allen & Unwin, Londres, 1932.



Indudablemente, en el acto de ver, la incidencia del nivel cultural del espectador es absolutamente determinante en los casos de lecturas más profundas. Podríamos establecer un parangón entre la música y la imagen comercial y entre la música culta y el arte visual culto expuesto en galerías y museos y, aun así, el alcance de la imagen es mucho mayor en cada nivel de conciencia a pesar de la incultura general preponderante al respecto. Una apreciación personal es que los resortes para el autodesarrollo de la música culta se hallan en el cine y, en contraposición, el arte visual y sus circunstancias históricas parecen expandirse con menos aflicción desde su zona de confort hacia áreas de consumo masivo.

Comenzaremos por los niveles primarios de percepción y los efectos psicosomáticos más comunes con la exposición a sonidos e imágenes hasta que el individuo empieza a obtener significados, emociones o experiencias a través de las combinaciones no aleatorias de los mismos. El recorrido se inicia en oír y mirar y finaliza en ver y escuchar.

3.2. Percepción y cognición

Muchos de los cambios físicos experimentados por los sujetos expuestos al fenómeno musical y visual son mensurables. El oyente puede experimentar cambios en la frecuencia cardiovascular y respiratoria -ralentización o aceleración e incluso la pérdida de regularidad-, la disminución de la resistencia eléctrica de la piel o la dilatación de las pupilas. Es posible, además, experimentar un aumento del tono muscular asociado a la inquietud física. Las ondas cerebrales captadas a través del electroencefalograma acusan un aumento en la amplitud y frecuencia de onda como consecuencia de la actividad registrada en las distintas zonas del cerebro que reaccionan al estímulo.

La música puede desencadenar reacciones físicas similares en un colectivo de individuos distintos simultáneamente. Es el estímulo capaz de intensificar en cada uno de nosotros el recuerdo de un sentimiento provocado en

algún momento y en algún lugar. Podemos sentir predilección o rechazo por una canción, más por su poder de evocación de sensaciones de otro tiempo que por su calidad o su estilo. Su naturaleza trasciende toda lógica a pesar de constituirse a sí misma sobre sólidos fundamentos estructurales y teóricos, incluso bajo sus apariencias más elementales.

En el ámbito visual, la conexión entre una imagen y la reacción fisiológica asociada, es un fenómeno tan contrastado que, de hecho, constituye la base supraconsciente de la sociedad de consumo. La imagen proyecta deseos inducidos que desatan el consumo. La imagen genera el adiestramiento histórico de los individuos y la fisonomía de todos los periodos de los últimos milenios en los que la cultura se manifiesta y se perpetúa a través de los vestigios visuales.

Comencemos por la validez de la asociación de unidades básicas del sonido y el color a nivel sinestésico, proponiendo algunos ejemplos representativos y, posteriormente, fijaremos las aproximaciones a los efectos que inducen sobre el cuerpo y las causas que generan reacciones psicofísicas básicas. Comprobemos el grado de utilidad de los experimentos realizados en torno a los dos estímulos, visual y sonoro, dados simultáneamente.

Paradójicamente, Pierantoni, realiza un interesante compendio de asociaciones entre escala mayor y escala de color a partir del afán de Isaac Newton.

Newton establece una correspondencia entre la estructura de la luz y el espectro de color con la escala tonal mayor que, como el mismo Pierantoni reconoce, el sistema tonal aún era incipiente y experimental y las suposiciones de Newton eran más cercanas a los modos medievales que al sistema tonal. Pierantoni menciona que J.S. Bach, contemporáneo de Newton, nace en 1685 y atribuye a Newton una ignorancia de la música contemporánea de su tiempo⁵⁸, pero lo cierto es que, aunque los menciona después al enunciar la *naturaleza triádica de los espacios cromáticos y sonoros*, los fundamentos de la armonía moderna hasta el S.XX, son el producto de siglos de evolución desde una

⁵⁸PIERANTONI, R., *op. cit.*, p. 109.



preselección y reducción de modos, dada por los usos y la costumbre, del compositor renacentista Gioseffo Zarlino a mediados del XVI hasta la síntesis del sistema tonal de Jean P. Rameau en 1722 en su *Traité de l'harmonie*.

Pierantoni continúa su periplo por la que denomina *extraña manía de asociación entre la música y el color* reconociendo que *tiene antiguas raíces y, en conjunto, una base lógica*⁵⁹. Bajo el epígrafe del *Espectro bien temperado*⁶⁰, en clara alusión al *Clave bien temperado* de Bach, cita el *Traité de la lumière* (1960) de C. Huyghens *en el cual la luz es tratada como un fenómeno ondulatorio y, por lo tanto, investida de la misma naturaleza física que los fenómenos sonoros*. En el mismo capítulo, habla con admiración de un *extraordinario instrumento al que sólo el Settecento podía hacer nacer, el clavessin pour les yeux* del jesuita padre Castel, un clavicordio del que emergían luces coloreadas, *una pantalla las escondía y las mostraba, deslizándose delante de una fila de velas protegida por vidrios coloreados*.

A este invento lo denomina *bellísimo mito de la luz como sonido* en contraposición a su aprensión hacia otros como, por ejemplo, el “descubrimiento” realizado previamente a la publicación de este *Ojo y la idea*, del que se hace eco con ironía, sobre la creación de un diagrama en el que se sitúan en el eje vertical las frecuencias de los sonidos en hertzios y en el horizontal, el espectro de color en nanómetros, proporcionando:

[...] una bella recta a cuarenta y cinco grados que pasará impecable y completamente insignificante entre nuestros puntos experimentales. Demostrando claramente que a cada color le corresponde un sonido (Gardner, 1978). Por suerte la extraña mezcla mítico-diagramática no resultó digerible para todos (Dawis, 1979)⁶¹.

Estos experimentos, por tanto, no dan frutos más allá de la belleza del mito como sugiere Pierantoni, de ahí su discrepancia a pesar de estudiar en profundidad el fenómeno sinestésico. Por tanto, tratemos de observar si, a nivel

⁵⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶¹ *Ibid.*, p. 110.

psicofísico se producen analogías por comparación de análisis y ensayos independientes.

Comencemos el recorrido por las teorías de la percepción más recientes, la psicología genética evolutiva, los fundamentos del pensamiento visual, todas ellas tienen en común la combinación de los elementos físicos, psíquicos y culturales. Para la música, el camino será diferente. Mediante la exposición de los experimentos que, si bien para la imagen fueron ensayos análogos autosuficientes y contribuyeron significativamente al conocimiento científico, para la música, forzaron la contemplación de dos variables más, sumadas a las acciones de percibir y pensar y al factor cultural, estos dos elementos son el movimiento y el lenguaje.

Román Gubern afirma que:

[...] la percepción no es un fenómeno estático ni estable, sino una vivencia sensorial evolutiva [...] es el fruto de una combinación entre las capacidades innatas, la maduración del sistema nervioso y el aprendizaje, siendo este último requisito más decisivo para el hombre que para los restantes animales, mejor equipados de facultades innatas y menos dependientes del aprendizaje⁶².

Arnheim precisa, tras reflexionar sobre la percepción platónica y aristotélica y la fiabilidad de los sentidos, *que la percepción visual es pensamiento visual pero efectuado de forma activa, no a través de una recepción pasiva.*

Todo lo que se somete a exploración no es inmediatamente confirmado, sino que algunos aspectos penetran antes que otros y todos se encuentran en constante revisión. Percibir activamente es una forma de inteligencia. Simultáneamente, se produce además un movimiento cíclico, el pensamiento transforma esa percepción.

Otra premisa fundamental de Arnheim para justificar la percepción como pensamiento es que *La percepción de la forma es la captación de los rasgos*

⁶² GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987, p. 15.

estructurales genéricos y, por tanto, no existe diferencia entre concepto y percepción, las formas en sí mismas, son conceptos y, por tanto, conocimientos⁶³.

Con respecto a esa condición cognitiva en la percepción de la forma, que Català engloba en el término “imagen” – *que es más la representación de una mirada que un simple acto de ver* -, y en el procedimiento mental simultáneo al de la percepción, este autor concluye que:

[...] *al ver construimos una circunstancia mental concreta en la que no intervienen solamente elementos visuales, y luego, en todo caso, aplicamos estos resultados, mediante un acto de reflexión más o menos elevado, a la construcción de una imagen*⁶⁴.

Zunzunegui confirma que:

[...] el percepto nunca es determinado completamente por el estímulo físico. De hecho, el observador contribuye de forma sustancial mediante una contribución subjetiva.

Tras un amplio recorrido por la historia de la visión y un desarrollo de las teorías de la percepción, determina que la evolución de la *teoría de la inferencia*, de la *Gestalt* y la incisiva influencia cultural, desemboca, de nuevo, en el denominado “pensamiento visual”,

[...] la actividad creadora de la psique humana que tiene su base en la memoria y en la formación cultural. Y ello de forma que el pensamiento no se concibe como algo cortado de la percepción sino que la inteligencia es la que estructura la percepción⁶⁵.

A partir del siglo XIX se abre un fecundo campo de investigación en materia acústica y fisiológica que orbita en torno a la psicología y deriva en estudios más específicos de percepción y psicología auditiva. En esta línea se desarrollan los estudios de Géza Révész (*Zur Grundlegung der Tonpsychologie*, 1913) que trata sobre la cuestión del talento musical desde el punto de vista psicológico o los trabajos de Ernst Kurth (*Musikpsychologie*, 1931) que focalizan la atención en la

⁶³ ARNHEIM, *op. cit.*, pp. 28-30 y 42.

⁶⁴ CATALÀ, J.M., *op. cit.*, p. 199.

⁶⁵ ZUNZUNEGUI, S., *Mirar la imagen*. Universidad del País Vasco, Vizcaya, 1985.

energía psíquica liberada mediante la creación y la percepción de obras musicales.

Otros experimentos que proporcionaron descripciones somáticas similares a las expuestas en los párrafos anteriores fueron desarrollados por Ida Hyde⁶⁶ y William Sargant⁶⁷. Ambos trataron de encontrar una correspondencia entre el sonido y el efecto directo en la fisiología humana. Los resultados apuntaban al incremento de los índices de pulso y de la frecuencia de la respiración ante la exposición a determinados sonidos.

Objeciones a la validez genérica de los experimentos vinieron de la mano de Lundin, R. W.⁶⁸, o Hunter, H.⁶⁹, quienes consideraban trascendente contemplar la importancia del estado de salud física y mental del oyente, el grado de atención, la fatiga, etc., para elaborar teorías más sólidas y genéricas.

Continuaron realizándose estudios centrados en materiales musicales fragmentados carentes de carácter y estructura. Corresponden a Myers y Valentine⁷⁰ (1914) los ensayos efectuados con intervalos melódicos y armónicos de dos notas, inspirados por el experimento análogo realizado con colores aislados de Bullough⁷¹ (1906). Valentine trató de averiguar si los sujetos coincidían en la descripción del efecto emocional de los intervalos aislados. No produjeron los mismos resultados satisfactorios que los que brindaron los experimentos de Bullough, ya que el material sonoro aislado ofrece una respuesta difusa ante la multiplicidad de descripciones emocionales que posibilita.

⁶⁶ HIDE, I. H., *Effects of music upon electrocardiograms and blood pressure*. J. Exp. Psychol. 7: 213-224. 1924. Citado por TUCKER, Gail. S., *Ida Henrietta Hyde: The first Woman Member of the Society*. The Psychologist. Vol. 24, N° 6. University of Miami School of Medicine, Miami, Florida. 1981.

⁶⁷ SCHOEN, M., *The Effects of Music*. Kegan Paul, Londres, 1927.

⁶⁸ LUNDIN, R. W., *An Objective Psychology of Music*, Ronald Press, Nueva York, 1953 y 1957 y "The development and validation of a set of validity tests", *Psychological Monographs*, 1949. 63 (305), 1-20. Citado por SWANWICK, K., *Música, pensamiento y educación*. Morata, Madrid, 2000. Ver también *Fundamentos teóricos de la terapia musical en: AAVV., A comprehensive guide to music therapy. Theory, Clinical Practice, Research and Training.*, Kingsley Londres, 2002.

⁶⁹ HUNTER, H., *An investigation of Physiological and Psychological Changes Apparently Elicited by Musical Stimuli*, Tesina de Licenciatura inédita, University of Aston, Birmingham, 1970, en SWANWICK, op. cit.

⁷⁰ HARGREAVES, D. J., *Música y Desarrollo Psicológico*. Serie Música, Barcelona, 1998.

⁷¹ BULLOUGH, E., *The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Single Colours*. British Journal of Psychology II, 1906. pp. 406-463.



A partir de los años 40, los experimentos acometidos en el terreno de la psicología musical ahondan únicamente en pruebas de habilidad centradas en la evaluación de las diferenciaciones auditivas (rítmicas, acórdicas, tonales, etc.) o del conocimiento de un supuesto contexto real en pruebas aisladas. Eran muy pocos los trabajos que intentaban evaluar las estimaciones artísticas por parte del oyente relativas a su apreciación del carácter y de la estructura expresiva de la música.

Algunos expertos intentaron ofrecer resultados más complejos atendiendo a las observaciones anteriores. Sin embargo, debió ser una propuesta pretenciosa por el momento porque les condujo, paradójicamente, a establecer unas clasificaciones muy elementales. Ortmann y Valentine (1962) clasificaron la escucha en subconjuntos o tipos excesivamente rudimentarios⁷².

A pesar de las nuevas tipificaciones, persistía el desconocimiento sobre lo que, en palabras de Fred Levin, la música es realmente, o en qué punto los estímulos son significantes para un oyente avezado. Se abría, por tanto, el campo de investigación a los estudios sobre la expresividad de la música, no sin que aconteciese un suceso tan problemático como es el choque frontal entre ciencia y poesía, ya que toda descripción posible del carácter expresivo de la música es inevitablemente metafórica.

Uno de los primeros intentos en ofrecer respuestas científicas fue el de Esther Gatewood⁷³. Gatewood elaboró una lista de los efectos que la música suscita en el oyente: tristeza, alegría, comicidad, etc. Pero Langer, en *Philosophy in a New Key*, subraya una obviedad en el hecho de que las personas siempre relacionan la música con algún tipo de sentimiento de una manera u otra, aportando la investigación de Gatewood muy poco, o nada nuevo, a los avances en el terreno de la percepción del contenido emocional de la música⁷⁴.

En este mismo sentido, afirma Gubern en *La mirada opulenta* que:

⁷² SCHOEN, M., *op. cit.*

⁷³ *Ibíd.* Se distribuía a las personas un cuestionario donde debían marcar alguno de los adjetivos propuestos en respuesta a breves piezas muy conocidas.

⁷⁴ LANGER, S. K., *Philosophy in a New Key. A study of Reason, Rite and Art.* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979.

[...] las actitudes emotivas se relacionan con el color, mientras que los contenidos intelectuales se asocian a la forma. Ésta es una constante en los trabajos de psicología experimental (Rorschach, Schachtel), ya que parten siempre de las hipótesis de que el color produce una respuesta esencialmente emocional, mientras que la forma tiene un mayor contenido representacional, cognitivo e intelectual. Y, dado un cierto color, parece que es precisamente el grado de su saturación, y no su brillo, el factor que determina su eficacia emocional⁷⁵.

Al otro lado, sin embargo, persistía aún el interrogante de saber cómo y por qué reacciona una parte de nuestra experiencia ante el discurso musical ante la falta absoluta de conclusiones derivadas de los experimentos citados. Las claves residen en las teorías sobre la percepción y las teorías que asociaron la música al movimiento corporal, por un lado y al lenguaje y su estructuración, por otro, insertando, además, un elemento crucial y envolvente, el factor cultural.

La percepción a niveles profundos de una obra depende de un factor determinante: la competencia musical, emocional y cognoscitiva de los sujetos, que es puesta de manifiesto durante la recepción. Este mecanismo determina los procesos de interpretación y los mecanismos de significación individuales. Levi-Strauss definió al oyente como un creador en “negativo” porque es una especie de molde receptivo al sonido, esculpido por la experiencia, el aprendizaje y por todo aquello que constituye su competencia.

Todos los modelos de recepción están sujetos a la comprensión de la estructura, que es la relación efectiva entre los elementos de un código. Tanto Meyer como Keller, vincularon la asimilación de la estructura y sus efectos emocionales con las expectativas preconcebidas del receptor: *la emoción o el afecto se produce cuando una tendencia a la respuesta queda frenada o inhibida*.

Demuestran cómo dentro de una cultura musical surgen expectativas que se cumplen, demoran o inhiben⁷⁶. Esta observación se fundamenta en la psicología de la Gestalt, que ofrece herramientas útiles para describir el modo de estructuración y percepción de la música. Considera la capacidad humana para elaborar o transgredir figuras (*gestalten*) y construir conceptos en base a la forma.

⁷⁵ GUBERN, R., *op. cit.*, p. 103

⁷⁶ SWANWICK, K., *op. cit.*, p. 36.



Las aportaciones de Deutsch y Sloboda en la descripción de los procesos *gestálticos* responsables de la percepción musical han sido los más importantes.

La propia evolución de esta clasificación nos ha proporcionado lo que, hoy día, conocemos como los cuatro modelos de recepción musical⁷⁷. Todos responden a patrones de racionalización consensuados y sujetos a dos premisas: los parámetros pertenecientes al objeto musical y el nivel de respuesta intelectual y emocional del auditor. La calidad de la escucha dependerá del gusto, de las expectativas y del nivel cultural de los individuos.

- Escucha simple o eufónica. Es la escucha cuyo acercamiento a la música es de carácter primario, acrítico y ambiental.

- Escucha significativa o formal. Se establecen relaciones entre los elementos de la pieza que proporcionan una concepción formal del material sonoro y la consecuente captación de la intencionalidad de la pieza inherente a ese tratamiento morfológico y estructural específico.

- Escucha semántica o cultural. Se efectúan asociaciones entre la música y contextos sociales o históricos determinados, se la relaciona con los usos y las ocasiones en las que suena o con su procedencia y su comparación con otras músicas de la misma época y cultura. El oyente se orienta y percibe la música en función de razones culturales o prácticas sociales.

- Escucha emocional o empática. Se relaciona la música con estados de ánimo, con emociones, tanto espontáneas y primarias como con respuestas elaboradas y aprendidas en el seno de una cultura. Existe, en este modo de recepción, un nexo y un equilibrio entre el factor cognitivo y estructural y el factor emocional.

Analogías visuales de la escucha en clasificaciones similares existen muchas: en función de la incidencia de la luz: visión fotópica (diurna), escotópica (nocturna)⁷⁸; en función de la perspectiva, de la realidad, etc., pero de todas las posibles, exponemos la categorización que Català efectúa en *La imagen compleja*

⁷⁷ALCALDE, J., *Música y Comunicación*. Fragua, Madrid, 2007.

⁷⁸ AUMONT, J., *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992, p. 25.

por la utilidad que representa para este estudio una clasificación más holística determinada por los soportes tecnológicos, resortes del autodesarrollo de la iconosfera contemporánea⁷⁹:

Fase analógica

1. Visión individual:

- a) Captación de todo lo visible alrededor de un sujeto a simple vista con el ojo desnudo.
- b) En este punto se encuentran las “Imágenes técnicas de primer grado” o imágenes visibles a simple vista con soporte instrumental (prismáticos, lupas...).

2. Visión cultural técnica:

- a) “Imágenes técnicas de segundo grado”. Mediante uso instrumental todavía simple: microscopio y telescopio, obtenemos la visión de objetos que no son visibles a simple vista como galaxias o moléculas.
- b) “Imágenes técnicas de tercer grado”. Visión obtenida a través de una *elipsis epistemológica*, es decir, imágenes construidas por la combinación de distintos procedimientos, no por visión directa, y proporcionadas por instrumentos complejos consistentes en la combinación de dos o más dispositivos, telescopio y cámara, etc.

3. Visión cultural científica. Traslación del proceso inductivo (observación de imágenes físicas) al deductivo (mayor observación y representación de las teorías que de los objetos).

- a) “Imágenes técnicas de cuarto grado”. Imágenes proporcionadas por instrumental *intrínsecamente complejo*, es decir, rayos infrarrojos, gamma, microscopios electrónicos, ciclotrones, etc.
- b) “Imágenes técnicas de quinto grado”. Imágenes digitales.

Hasta aquí, la plasmación de la realidad y su representación teórica o técnica dentro de una visión analógica. A continuación, prosigue Català con la clasificación en una nueva fase:

⁷⁹ CATALÀ, J.M., *op. cit.*, pp. 212-218.



4. La posvisión

- a) Visión de objetos cuyo status visible es ambiguo como, por ejemplo, la imagen de la ausencia en los agujeros negros. De nuevo intervienen *instrumentos intrínsecamente complejos*.
- b) Visión de fenómenos y procesos que no pueden comprenderse visualmente como, por ejemplo, fenómenos relacionados con el tiempo y captados a través de la cronofotografía, etc.
- c) Al factor temporal anterior, se le añade el espacial y obtendríamos la *representación del corazón de una estrella*, por ejemplo. Esto es una *imaginación visual*. Los instrumentos captan una ilusión y nosotros la interpretamos.
- d) Visión de fenómenos conceptuales o estructurales que no tienen lugar en el mundo visible. Realidad virtual, infografía, etc.
- e) Visión metafísica. Diagramas, etc. Podría estar englobada en el epígrafe anterior como el mismo autor señala.

Hemos visto como en el acto de percibir la música el peso de la cultura es más determinante que en el acto de percibir la imagen por razones puramente genéticas y evolutivas como señalaba Gubern, y por los motivos que apuntaba Arnheim desde el principio, la música es un fenómeno pura e íntegramente intelectual.

Ha quedado patente en los modelos de escucha en los que, a excepción del modelo eufónico, todos los demás requieren una acción intelectual independiente de la percepción y cuya calidad dependerá del nivel cultural del receptor. No así sucede con respecto a la imagen a nivel perceptivo. La acción de ver ya es pensamiento y conocimiento latente incluso durante el proceso de adquisición cognitiva de doble vía que hemos visto y este hecho se da incluso en la fase previa de mirar. La percepción a través de la mirada, además, está condicionada por la tecnología, ya que los distintos soportes, inciden en la recepción y, por tanto, en la interpretación del estímulo. La diversificación perceptual sobre la imagen es de una complejidad y versatilidad extraordinarias.

Descubrimos, además, una de las razones por las que la música no participa del arte, a pesar de la incidencia del factor cultural en la adquisición de



la experiencia, ciertas reacciones al estímulo musical, están más cerca de los impulsos arcanos del ser humano que de las más revolucionarias y sofisticadas técnicas digitales.

3.3. Movimiento

La importancia crucial del movimiento para el desarrollo de la percepción y la creación sonora es un hecho. Gombrich cita el:

[...] discurso de la música, la pintura y la poesía de James Harris cuando éste afirma con toda claridad deseable la distinción entre los dos medios artísticos: la música se interesa por el movimiento y el sonido, la pintura por las formas y los colores. [...] Lessing recogió todas estas ideas y las introdujo en la trama de su *Laoconte*, en el que distingue sistemáticamente entre las artes del tiempo y las artes del espacio⁸⁰.

Pero Gombrich se lamenta al inicio del mismo capítulo, de donde procede la cita anterior, del descuido en el mundo de las artes plásticas sobre la apreciación del movimiento en el sentido que más nos interesa en este bloque.

En primer lugar, veamos la trascendencia del movimiento en la música y, a continuación, observemos la habilidad de Gombrich para tratar el asunto visualmente con ingenio y profundidad.

Vernon Lee indica que la música puede ser algo análogo a los esquemas posturales mencionados por Henry Head en 1920. Hanslick⁸¹, atendiendo a este principio de movimiento, apuntó el concepto de las “formas sonoras” y cómo el ser humano participa de ellas.

La percepción implica un ejercicio de ajuste físico, muscular, en definitiva, cinético. Es más, cualquier actividad física o mental –el movimiento corporal o el

⁸⁰ GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza, Madrid, 1983, pp. 39-55.

⁸¹ HANSLICK, E., *De lo bello en la música*. Ricordi, Buenos Aires, 1977.



pensamiento- deja una huella residual. Roger Sessions y Stravinsky han subrayado la relación entre la música y el cuerpo.

Algunas tesis demuestran que la música surgió a partir del descubrimiento de que el trabajo organizado de forma rítmica era más efectivo. Los movimientos repetitivos se hacen más soportables si se sincronizan mediante ritmos musicales.

Uno de los ejemplos más ilustrativos y “visuales” de la génesis de un estilo por la relación directa con el movimiento corporal es la procedencia del Hip-Hop, una evolución contemporánea del *soul*. Éste último nace en los campos de algodón, en las minas, etc., donde los esclavos cantaban acompasados por el ritmo sincronizado de sus herramientas y sus movimientos. Un ciclo completo de la manipulación de algún tipo de utensilio podría ser el lanzamiento del pico para picar piedra o remover la tierra yerma, consistente en la incrustación en la tierra y su arrastre junto con el tintineo de las cadenas en segundo plano. Superpuestas, se encontraban las voces adaptadas a su habla y a sus giros, al entorno, a las circunstancias y a las posibilidades y, al mismo tiempo, a las limitaciones que imponían la extenuación y el dolor físico y espiritual. El canto es una catarsis desplegada sobre un ritmo forzado y mecánico [7].

La música organiza, ordena y equilibra el sistema muscular y, por tanto, también los pensamientos y la actividad psíquica, puesto que son responsables de las acciones motrices. Charlotte Wolff afirma que cada gesto es una *síntesis de muchos movimientos*. Determinados estados (inhibición, exaltación, ansiedad) llevan implícitos una serie de movimientos corporales. Por ejemplo, un estado de extrema ansiedad puede revelarse mediante movimientos perseverantes innecesarios, velocidad motora inquieta y variable ante los impulsos, etc.

Esta terminología es perfectamente válida tanto para descripciones relativas al carácter de la música como para descripciones referentes a los estados emocionales. El carácter expresivo de un pasaje musical está determinado por la percepción de sus propiedades dinámicas y agógicas, todas

ellas referidas al movimiento (densidad o textura, impulso, forma y progresión del movimiento y otros componentes de postura y gesto)⁸².

Más allá de la demostración de que la postura, el movimiento y la expresión de los personajes de un cuadro o de una fotografía determinan un momento álgido y puntual que se pretende captar intencionadamente y con ello, plasmar una actitud, un contenido o cualquiera que sea el cometido y la intención del autor, Gombrich observa las asombrosas semejanzas a nivel perceptual entre la música, el lenguaje y la proyección del pasado, el presente y el futuro de la acción representada visualmente.

En primer lugar, atiende a la importancia vital de la “memoria inmediata” para recordar y conectar los intervalos de una melodía o las sílabas de las palabras. La expansión en frases y periodos en ambos casos y el recuerdo y la reconstrucción de la totalidad para comprender lo escuchado y apreciar la huella. Después, compara esta acción con el ejercicio visual acometido al “*leer una imagen*”:

La percepción visual es en sí misma un proceso en el tiempo, y no resulta ser un proceso muy rápido [...] nunca vemos lo que revela la fotografía instantánea, ya que agrupamos sucesiones de movimientos y nunca vemos configuraciones estáticas como tales. Y lo mismo que con la realidad ocurre con su representación⁸³.

Es decir, cuando una instantánea transmite sensación de vida y movimiento, lo hace no sólo por la concordancia con determinadas leyes gestálticas y por su configuración y disposición en el plano, también porque entendemos su sintaxis a través de la previsión del movimiento y lo complementamos con su pasado reciente y con la previsión de su futuro en concordancia con nuestra experiencia.

⁸² WOLFF, C.: *Psicología del gesto*. Luis Miracle, Barcelona, 1954.

⁸³ GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, pp. 39 y ss.





7. Fotograma del largometraje *12 años de esclavitud* (2013). Dir. Steve McQueen. Estados Unidos. Esta secuencia ejemplifica a la perfección la génesis de estilos como el soul: los esclavos acompañan los movimientos rítmicamente y cantan sobre la percusión resultante. Las melodías características se hallaban en estrecha correspondencia con las inflexiones, los acentos y la sonoridad de la lengua hablada (ver también pp. 82-83).

3.4. La actividad cerebral

Como complemento, en este apartado, trabajaremos el procesamiento cerebral en el momento perceptivo de la información visual y sonora para comprender más adelante qué mecanismos operan al mismo nivel que el lenguaje o las emociones.

Son conocidos los experimentos efectuados con el empleo de imágenes para la detección de psicopatías o trastornos cognitivos, conductivos, etc. En ellos, mediante resonancia magnética, se visualiza la actividad de la corteza prefrontal, responsable de la gestión de los impulsos tras la exposición del sujeto a un test visual específico. También se detectan rasgos de la personalidad a través de los dibujos, de la interpretación de manchas, etc.

Son bien conocidos también los efectos sorprendentes y casi milagrosos, mediante la práctica o la escucha de música, en las personas afectadas por enfermedades neurológicas que repercuten en la motricidad. En otros casos, el efecto que provoca la música en el cerebro puede ser contraproducente. Estos ataques (epilépticos) son “orgánicos”, es decir, son producto de las reacciones provocadas en el cerebro por un estímulo físico y no el efecto de los sentimientos generados por la música.

Uno de los primeros estudios más reveladores sobre la asimetría perceptual responsable de este hecho fue firmado por Doreen Kimura⁸⁴ (1961). Este estudio reveló diferentes capacidades entre los dos hemisferios. Mediante el empleo de técnicas como la comisurotomía⁸⁵ (Bogen y Gazzaniga, 1965) y la desconexión farmacológica o test de Wada,⁸⁶ se confirmaban las apreciaciones de Kimura sobre la subdivisión bihemisférica del cerebro.

⁸⁴ DESPINS, J. P., *La música y el cerebro*. Gedisa, Barcelona, 2001.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 30. *La comisurotomía es una técnica de la neurocirugía funcional que consiste en cortar las conexiones, es decir, en lo que a nosotros se refiere, el cuerpo caloso y las comisuras entre los dos hemisferios. Este procedimiento se aplica en ciertas formas especiales del tratamiento de la epilepsia severa.*

⁸⁶ *Ibid.*, p.37. *Esta técnica, llamada test de Wada (1960), se verifica de la siguiente manera. Se inyectan en forma alternada pequeñas cantidades de amobarbital sódico en una u otra arteria (carótida), principal responsable de la circulación sanguínea, ya del hemisferio derecho, ya del*

Cada hemisferio participa activamente en la ejecución de una tarea, sin embargo, a causa de su diferente anatomía y de su habilidad particular, ocurre que, ante una tarea determinada, la actividad cerebral está más focalizada en un hemisferio y más difusa en el otro. De este modo, se desentrañaba la habilidad en personas diestras –en las zurdas, sucede lo contrario- del hemisferio izquierdo para el procesamiento de las funciones lingüísticas habladas o escritas y de las representaciones lógicas, semánticas y fonéticas de la realidad, así como la capacidad para elaborar una respuesta adecuada en base a esta codificación lógico-analítica del mundo inmediato. Por el contrario, la habilidad del hemisferio derecho reside en el dominio de las funciones no lingüísticas, como la percepción de las tonalidades, los timbres de los sonidos y las melodías sin letra, y de las funciones sensoriales y espaciales. Este hemisferio pone de manifiesto motivos visuales y auditivos, relaciona puntos o partes de un todo dentro de su sentido global. Está, por tanto, altamente especializado en la percepción holística de las relaciones de los patrones, de las clasificaciones y de las estructuras⁸⁷.

Gubern, también lo explica y establece que la síntesis del lenguaje se produce en el hemisferio izquierdo, mientras que el hemisferio derecho es el encargado de procesar la música. La división funcional se produce entre la lógica y la emoción. El lenguaje que guarda una relación directa con los sentimientos (poemas y canciones) es procesado, no obstante, por el hemisferio derecho por su capacidad para generar respuestas emocionales. El hemisferio izquierdo es el que opera con el lenguaje del pensamiento conceptual y posee la habilidad lógico-interpretativa para efectuar análisis críticos⁸⁸.

La parte del cerebro relacionada con los efectos emocionales de la música es diferente de aquélla que percibe y procesa su estructura. Una percepción

hemisferio izquierdo. Entonces se puede producir un adormecimiento transitorio, aproximadamente de tres a cinco minutos, de los mecanismos de un hemisferio, mientras que el otro, (sin inyección) continúa funcionando de manera independiente. En la práctica esto puede significar que el sujeto es capaz de hablar normalmente si sus mecanismos del lenguaje se localizan a la izquierda y si la inyección fue dada en la carótida derecha; pero, por el contrario, no puede expresarse con normalidad si sus mecanismos lingüísticos hallan su centro en el hemisferio derecho.

⁸⁷ STORR, A., *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Paidós, Barcelona, 2002.

⁸⁸ GUBERN, R., *op. cit.*



exclusivamente intelectual y estructural puede dificultar la apreciación del significado emocional de la música.

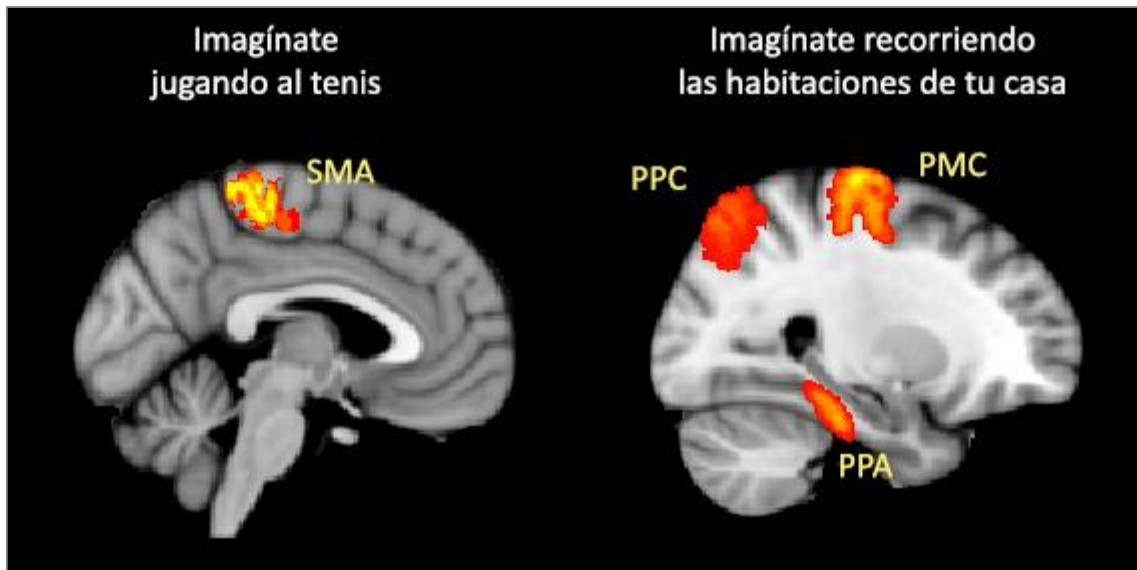
A pesar de que la apreciación de una obra musical conlleva la percepción del contenido formal y expresivo y, por tanto, y como certifican los más recientes ensayos clínicos, se activan casi la totalidad de las áreas del cerebro [9], es de sumo interés observar la forma en la que ambos fenómenos pueden dissociarse mecánicamente.

Sin embargo, la percepción visual es, al mismo tiempo, cognitiva y emocional porque a mayor grado de intensidad emotiva, mejor funcionamiento del instinto evolutivo de supervivencia como presentamos al principio del capítulo en palabras de Román Gubern (*Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*).

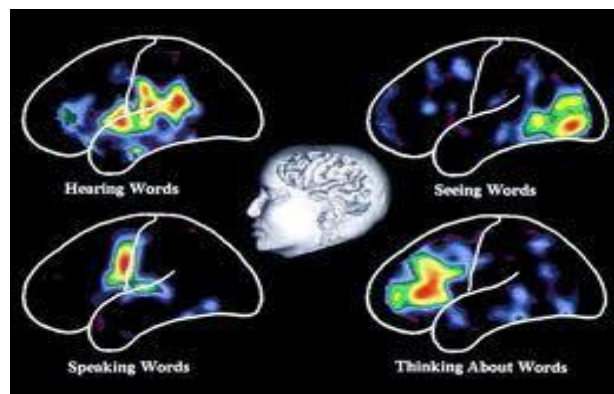
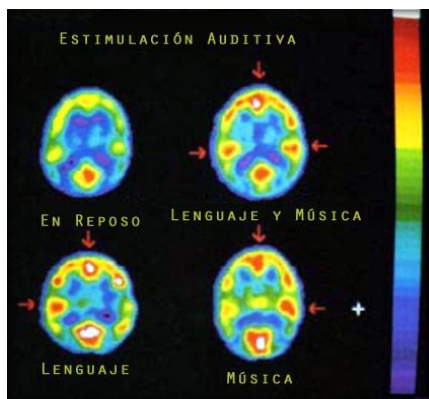
La audición de ruidos o sonidos también propicia esta función, pero a medida que se acrecienta su complejidad estructural, el factor emotivo es directamente proporcional al nivel cultural del sujeto por norma general, aunque, en muchos casos, la excepción ponga a prueba la regla y personas de bajo estrato cultural se emocionen profunda e intensamente con un aria de Puccini o una sinfonía de Beethoven.

El impacto emocional ante un estímulo visual y la actividad registrada en determinadas áreas del cerebro, dependerá de la salud mental del individuo y del tipo de imagen que procese. Gubern indica que se activan distintas áreas del cerebro dependiendo del tipo de imagen y del grado de satisfacción o rechazo que proporcionen, así, en la producción de imágenes mentales se activan unas áreas determinadas y en la captación de imágenes analógicas, otras [8], [10].

Existe otra razón por la que se establecen importantes analogías entre la música y el lenguaje -independientemente de las “interferencias” hemisféricas anteriormente descritas, motivadas por el factor emocional implícito en las palabras en ciertas ocasiones y, en otras, en el factor estructural de la música -. La razón estriba en las semejanzas estructurales que ambos, música y lenguaje, comparten.



8. Estados alterados de consciencia: lo que la fMRI está revelando. Ciencia Cognitiva.org. Granada. [...] figura 1.- izquierda: activación del área motora suplementaria (sma: supplementary motor area) asociada a la instrucción "imagínate jugando un partido de tenis". derecha: activación de la circunvolución del hipocampo (ppa: parahippocampalgyrus), la corteza parietal posterior (ppc: posterior parietal-lobe), y la corteza premotora lateral (pmc: lateral premotorcortex) asociada a la instrucción "imagínate recorriendo todas las habitaciones de tu casa". se encontró el mismo patrón de activación en pacientes y participantes sanos [...] (2006) [...]. [Disponible en: <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva/?p=1099>]



9 y 10. *Chronic disorders of consciousness*. The Lancet Psychiatry. Vol.II., nº2, pp. 153-160. Febrero de 2015. [Disponible en: <http://www.thelancet.com/journals/lanpsy/onlinefirst>] [Ambas imágenes están disponibles también en: www.elcascanueces.wordpress.es]

Todas estas resonancias magnéticas funcionales (fMRI), proporcionadas por los nuevos avances en medicina nuclear y con extensas aplicaciones terapéuticas, ofrecen la localización de aquellas zonas del cerebro que se activan ante determinados estímulos. En el primer caso [8], observamos el registro de la percepción de dos visualizaciones propuestas, en el segundo [9], contemplamos la estimulación del cerebro sometido a la escucha del lenguaje y la música. En la tercera imagen [10], puede apreciarse, además, la mayor activación al escuchar y al pensar palabras. En cualquier caso, y estableciendo una valoración subjetiva, es reseñable la hiperactividad registrada ante estímulos musicales.

3.5. Correspondencias entre lenguaje visual, musical y verbal. Trinomio semiótico

Tal y como quedó establecido, la base comunicacional se sustenta en las funciones lingüísticas que serán detalladas a continuación. Gubern destaca la necesidad comparativa entre las expresiones verbales e icónicas:

Los neuropsicólogos han hallado que tras cada palabra del lenguaje verbal figuran, por una parte, los componentes emotivo-figurativo directos (la imagen concreta o endoimagen, sugerida por tal palabra) y, por la otra, el sistema de conexiones lógicas (su instalación intelectual en un sistema de conceptos coordinados y subordinados). En las representaciones icónicas, el estímulo visual impone óptica y rígidamente los componentes figurativo-directos del objeto a su perceptor, pero al igual que la palabra activa también en la subjetividad de su perceptor un sistema de conexiones lógicas y conceptuales estructuradas en torno a tal estímulo.

[...] Un resumen sintético nos conduce a formular que la función comunicacional más relevante de la representación icónica es su función ostensiva (del latín ostendere: mostrar, exhibir, presentar), mientras que la función comunicativa más pertinente de la palabra es inductiva (en el sentido de inducir o desencadenar una conceptualización o representación de la conciencia del sujeto)

[...] El discurso verbal es hiperfuncional para la expresión del pensamiento abstracto y funcional para la designación y expresión de lo concreto del mundo visible y audible. Mientras que el discurso icónico es hiperfuncional para la designación y expresión de lo concreto del mundo visible y, desde este nivel semántico, puede acceder por vía alegórica, metafórica o metonímica a la expresión conceptual del pensamiento abstracto⁸⁹.

Jesús Alcalde destaca la función connotativa de la música propia del *lenguaje secundario* porque su poder de significación no reside en signos plenos autosuficientes para transmitir información, sino en que la música, como lenguaje, se estructura en un segundo nivel, el de la connotación, característico del lenguaje poético y de las prácticas artísticas a las que aquí aludimos:

⁸⁹ GUBERN, R., *op. cit.*, *La mirada opulenta*, pp. 50 y ss.

Este tipo de mensajes artísticos implican, pues, una doble decodificación: la que permite entender el sentido primero o denotado, más un sentido connotado, que es lo que constituye la práctica de la comunicación artística⁹⁰.

Tomamos estos criterios como representación del hecho comparativo lingüístico en la imagen y en la música por sus funciones comunicativas que desarrollaremos en profundidad. A continuación, procederemos a descomponer en unidades básicas ambas estructuras estableciendo correlaciones simultáneas con el lenguaje verbal.

En primer lugar, diferenciamos los tipos de imagen y de éstas, sustraeremos las unidades semióticas que la componen. Una clasificación estándar de las imágenes, concomitante con la de Català, es la que ofrece Justo Villafañe en una *Introducción a la teoría de la imagen*. En ella, Villafañe nos habla de imagen clasificada en función de su materialidad o soporte: las no manipuladas, *mental y natural*, y las obtenidas a partir de un procedimiento manual o mecánico *creada y registrada*. Éstas últimas, a su vez, se dividen en *originales y copias*.

Otra clasificación que añade este autor de basa en elementos estructurales o icónicos: relación de elementos escalares (tamaño, formato, proporción, escala); espaciales (dinámica de la imagen – fija o móvil – y dimensión física del soporte – bidimensional o tridimensional); por último, los elementos temporales (simultaneidad o secuencia temporal y la variabilidad estática o dinámica)⁹¹.

Independientemente de su naturaleza, trabajaremos con aquel tipo de imagen que propone Gubern en *La mirada opulenta: la imagen icónica*, es decir:

[...] el signo de una ausencia [...] la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante configuraciones artificiales, que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa⁹².

La descripción de sus unidades básicas las descifra:

⁹⁰ ALCALDE, J., *op. cit.*, pp. 22.

⁹¹ VILLAFANE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide, Madrid, 1992, pp. 44-51.

⁹² GUBERN, R., *op. cit.*, *La mirada opulenta*, pp. 63, 67.



Desde un punto de vista morfogenético, los elementos constitutivos de una imagen icónica plana pueden ser: el punto, la línea, la superficie y la ausencia o vacío de la forma (contorno y proporciones), relaciones tonales (cromáticas o gama blanco-negro), textura (estructura de distribución de los elementos físicos que configuran una superficie, y que además es percibida de modo distinto al variar su distancia de un observador)⁹³.

Para hallar la correspondencia entre los elementos constitutivos de la imagen y los de la música, entablaremos las simetrías de ésta última con la expresión verbal, no sin antes destacar que los componentes de la imagen enumerados en el párrafo anterior tienen sus respectivas equivalencias en la música (forma, relación, punto, textura, etc.).

La música se confirma como la dimensión estructural y significativa intermedia entre la imagen y el verbo, pues presenta patrones idénticos consolidándose como un puente en las dos direcciones. Lenguaje musical y verbal, presentan un número de componentes análogos: el lenguaje se estructura en fonemas, morfemas y palabras y la música en notas, intervalos y motivos.

Existen ciertas consonancias en cuanto a su sistema de estructuración jerárquica: la morfología y la sintaxis en el lenguaje, tonalidad y patrones de forma en la música. Ambas presentan una jerarquía sintáctica consistente en la agrupación de unidades menores en frases y periodos, las diferencias radican en las mayores posibilidades constructivas de la música para originar unidades totales con sentido, a diferencia del lenguaje, donde no todas las combinaciones son posibles para producir un material coherente.

La música posee principios de construcción flexibles y propios que son consustanciales a los estereotipos formales, a las bases de la armonía y a los patrones rítmicos, aunque también requieren cierto orden y lógica constructiva, es decir, no todo vale si la obra debe tener algún sentido.

Hasta aquí, la imagen parece seguir alejada de las otras dos estructuras, sobre todo tras quedar patente las incontables similitudes entre la música y el lenguaje, tan estrechamente vinculadas estructuralmente que, en el seno de una

⁹³ GUBERN, R., *La mirada opulenta, op. cit.*, p. 108.

cultura dada, la selección de escalas y sistemas tonales o modales preferentes y elegidos de entre los incontables posibles, predominan aquellos que tienen una estrecha relación con los elementos fónicos del habla⁹⁴. Aunque repetimos que, prácticamente, todos los elementos morfológicos básicos –línea, punto, plano, textura, color y forma- de una imagen de cualquier tipo, encuentran eco en el lenguaje musical, todos esos componentes tienen su traducción en sonidos.

En el siguiente nivel, empezamos a encontrar mayores conexiones. La aparente naturaleza opuesta de la imagen encuentra su confluencia con la música y el lenguaje de forma más palpable. Gubern establece una relación directa entre la naturaleza altamente convencional del signo icónico similar a la del signo verbal a pesar de pertenecer a órdenes distintos:

El signo icónico posee una concreción significativa (plus de información) de que carece el signo verbal, dotado de mayor abstracción⁹⁵.

En todo caso, existe un parangón entre el consenso lingüístico en la aceptación de códigos, signos y significantes del lenguaje y, más conocidos, *los primeros tanteos de los lenguajes icónicos de difusión social*. Continúa añadiendo que son conocidas las fases de aprendizaje de la lengua materna: 1) *identificación de los signos y referencia a su denotado*, y 2) *interrelación de los signos de forma cada vez más compleja*⁹⁶. Éste ha sido, precisamente, el mecanismo desarrollado por las técnicas de la comunicación social de mensajes icónicos para el autor.

Los signos, según la tradición semiótica, están sujetos a tres reglas distintas en todos los lenguajes:

[...] reglas sintácticas (relaciones entre los signos), reglas semánticas (relaciones entre los signos y lo que denotan) y reglas pragmáticas (relación entre los signos y sus usuarios)⁹⁷.

⁹⁴ PURVES, D., *Introduction to music as biology*. Duke Institute for Brain Sciences. [Disponible en: <https://es.coursera.org/learn/music-as-biology>]

⁹⁵ GUBERN, R., *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. Lumen, Barcelona, 1974, pp. 119, 120.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 134.

Así mismo, las representaciones visuales se han sometido a tres funciones: la *imitativa*, la *simbólica* (mayor abstracción) y la *arbitraria* (signos convencionales aleatorios). En cada época y ámbito ha predominado alguna de las tres⁹⁸. Y las funciones del discurso sonoro: la función *imitativa*, la *expresiva* y la *formal*. La música es imitativa en cuanto que copia el sentido de las palabras de la poesía y refuerza elementos sonoros y rítmicos de la declamación. La música es expresiva cuando no trata de representar sino de manifestar, no pretende reforzar el sentido de las palabras, sino comunicar con medios propios un discurso independiente.

En cuanto a la significación de la música en base a la función formal, el oyente trata de entender la música como un discurso intransitivo, que termina en sí mismo, regulado por leyes de construcción propias y en el que el significado es dependiente de la forma⁹⁹.

3.5.1 Sintáctica

La transgresión o el acatamiento de las reglas sintácticas determinan los discursos visuales y sonoros de una forma menos restrictiva que los verbales. Es importante reseñar también la doble capacidad significante de la imagen icónica, más concordante con la ambigüedad musical que verbal. De nuevo, Gubern:

Las imágenes poseen una doble y equívoca realidad ontológica: como objeto físico o soporte material sobre el que se han trazado líneas y colores, y como representación de figuras por medios simbólicos. Pero esta segunda realidad comprende por lo menos otras dos: un significado manifestado explícitamente por lo que los signos denotan (el fenotexto), y unos segundos significados latentes (genotexto) surgidos del subconsciente del artista o de su voluntad de vehicular o enmascarar con su imagen ciertos criptosignificados o contenidos más o menos herméticos [...] las imágenes simbólicas proponen significantes cuyo significado no es el común y obvio, de modo que engañan a la mirada y a la inteligencia del observador¹⁰⁰.

⁹⁸ GUBERN, R., *op. cit.*, *La mirada opulenta*, pp. 63, 67.

⁹⁹ ALCALDE, J., *op. cit.*

¹⁰⁰ GUBERN, R., *op. cit.*, *Del bisonte.*, pp. 88, 89.

Es decir, las imágenes ofrecen otro tipo de información adicional (punto de vista, contexto cultural, preferencias del artista, etc.), y están sujetas también a la función, en cierto grado, de *imitación, de expresión, de copia y de invención*¹⁰¹.

Ese factor también incide en la composición sintáctica de la imagen, de la que Gubern advierte, como ya apuntó en *La mirada opulenta* al principio de este capítulo, que:

La construcción sujeto-verbo-predicado es representable por medios icónicos, pero en tales medios y soportes no es segmentable analíticamente como en la cadena sintagmática del texto literario, debido a la copresencia simultánea y solidaria de sus figuras [...] Por otra parte, la imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta¹⁰².

Por otro lado, de los condicionantes perceptuales, la intencionalidad del autor en el uso de los signos, la correspondencia de los receptores al descodificar esas intenciones mediante la interpretación del orden sintáctico de las obras, sobre la casuística dada en el momento de la interpretación de los códigos o lenguajes del objeto por parte del público en el ciclo comunicacional, reflexiona Gombrich:

La información que se extrae de una imagen puede ser totalmente independiente de la intención de su autor [...] Quizá sea conveniente ahora medir el valor informativo de tales imágenes en función de la cantidad de información sobre el prototipo que puedan codificar. [...] Por fiel que sea una imagen que sirva para transmitir información visual, el proceso de selección siempre revelará la interpretación que su autor haga de lo que considere relevante. [...] y ha de ser siempre correspondida por la interpretación del observador [...] Desde el punto de vista de la información, esta facilidad para distinguir puede ser más vital que la fidelidad de reproducción. [...] Cuanto más fácil es separar el código del contenido, más podemos basarnos en la imagen para comunicar un tipo particular de información. Un código selectivo del que se sabe que es un código,

¹⁰¹ GUBERN, R., *op. cit.*, p. 46.

¹⁰² GUBERN, R., *op. cit.*, *Del bisonte*, p. 45.

permite al autor de la imagen filtrar ciertos tipos de información y codificar sólo las características que tienen interés para el receptor¹⁰³.

Y de vuelta a la organización del discurso propuesta por Gubern dos párrafos más arriba y, mucho más atrás, sugerida por Fubini y Gombrich, indagamos ahora en las reglas semánticas y pragmáticas de los lenguajes, usando como pretexto el mantra de McLuhan que nos recuerda Gubern: *el medio es el mensaje*. Con esto quiere Gubern justificar la razón semántica del arte:

Cada técnica altera la sustancia semiótica de la representación, porque la imagen figurativa, además de plasmar una intención o interpretación de su autor, es sobre todo y ante todo una *tékne* determinada, y esta *tékne* específica tiene ya propiedades semántica propias¹⁰⁴.

3.5.2. Semántica

García-Noblejas, en términos semiótico-lingüísticos, sentencia *que la función identificante es la que determina el ámbito semántico del discurso al encontrarse inmersa en el proceso la función del predicado que determina la acción*¹⁰⁵. García-Noblejas emparenta la función semántica de la imagen con la de la poética porque *El discurso*, entendido en la perspectiva de la enunciación, permite la salida de la lingüística de la lengua, más allá de la dependencia estructural de orden sintáctico. Pero, por su misma constitución, el ámbito propio de las cosas significadas queda al margen del discurso¹⁰⁶.

Villafañe, por otro lado, interpreta en otro contexto que los significados de la imagen se rigen por dos principios o tipos de significación: *el sentido, o componente semántico, y la propia significación plástica de la imagen*¹⁰⁷.

Tanto en el arte como en la música, la función semántica está condicionada por el uso de determinados medios y lenguajes y la ordenación

¹⁰³GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, pp. 135, 136, 138.

¹⁰⁴GUBERN, R., *op. cit.*, *La mirada opulenta*, p. 108.

¹⁰⁵GARCÍA-NOBLEJAS, J. J., *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 1982, pp. 34 y ss.

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁷VILLAFÑE, J., *op. cit.*, p. 171.



precisa de sus estructuras internas. Permitiremos que Fubini muestre la síntesis semántica de la música y de la imagen.

Fubini se refiere a la semanticidad de una obra como la posibilidad de referirse o significar algo distinto de sí misma y, en consecuencia, si ésta merece ser considerada como un lenguaje y en qué condiciones y no exclusivamente en sentido onomatopéyico o evocativo. Establece una supeditación de la función semántica a la sintáctica:

[...] la música se sirve de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con una sintaxis y una estructura propias tan sólo de ella [...] El lenguaje artístico establece con la realidad una relación mucho más elástica que el lenguaje ordinario y es por este motivo que su semanticidad es de orden distinto a la de éste último, necesitando buscar otro tipo de veracidad a causa de la polisemia que el lenguaje artístico presenta. No es que el lenguaje artístico acceda a una realidad proscrita para el lenguaje común o para el científico: es el mismo mundo, pero visto desde otro ángulo visual, bajo una perspectiva diferente, y es debido a esta diversidad que caracteriza a uno y a otro lenguaje que se vuelven imprescindibles otras técnicas lingüísticas¹⁰⁸.

Fubini define la técnica musical:

[...] como un conjunto de reglas sintácticas capaces de justificar la estructura lingüística de la música, se podría decir que la semanticidad de que hace gala la música es contextual y verificable a posterior: únicamente en un complejo contexto sintáctico, los sonidos, o mejor aún, los grupos de sonidos, adquieren un significado. [...] Se podría decir tal vez que la música es un lenguaje en el que prevalece nítidamente la dimensión sintáctica sobre la semántica, [...] la renovación de la técnica o del lenguaje musical no es una operación formal que espere volverse significativa gracias a la inspiración del artista; jamás se trata de un hecho externo, extrínseco al significado de la obra, sino que forma parte de una exigencia expresiva que la obra acabada demostrará si era auténtica o no y que [...] representa una elección ética. Afirmar que la historia de la música se identifica con la historia de su técnica no significa que seamos formalistas, sino, más bien, que mantenemos que los significados que la música expresa residen

¹⁰⁸FUBINI, E., *op. cit.*, p. 58.

justamente en aquellos procedimientos tecnolingüísticos elegidos, inventados, recreados por cada músico¹⁰⁹.

La imagen puede, perfectamente, apropiarse de este discurso. Empezamos a encontrar, no sólo similitudes, sino intercambio y trasvase absoluto de un medio a otro y que, además, irá siendo cada vez más intenso a medida que avanza el estudio.

Por último, cabe destacar en este capítulo científico, las aportaciones realizadas en el campo de la Semántica Psicológica (Imberty, M)¹¹⁰ que operan en torno a tres grupos de esquemas de conocimiento que cubren la totalidad de representaciones básicas musicales, congruentes en el plano visual.

- a) esquemas cinéticos de tensión y de reposo: el dinamismo asociado a las actitudes corporales.
- b) Esquemas de resonancia emocional: asimilación de la complejidad formal mediante la extrapolación del discurso al campo de los sentimientos contradictorios.
- c) Esquemas de espacialidad: asimilación del conjunto mediante la relación icónica figurativa. Variaciones de volumen, yuxtaposición de planos sonoros, etc., mueven al oyente a denotar valores plásticos en la música.

En suma, la función semántica, la que denota significados, es estrechamente dependiente de la función sintáctica, de la ordenación interna de los signos que son, además de forma categórica, ecos de los principios motores y cinéticos de las fases perceptivas, expuestos con anterioridad y que resuenan tras la exposición de los esquemas de conocimiento de Imberty.

A medida que se tornan más complejas las estructuras, más simbióticas son las conexiones entre la música y la imagen y más se alejan ambas del verbo. Este hecho es especialmente visible cuando se produce una transgresión de los códigos. Ante nuevas necesidades semánticas, nuevas estructuras sintácticas.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁰ FRANCÉS, R., *Psicología del Arte y de la Estética*. Akal, Madrid, 1985.

La razón por la que se alejan del orden lingüístico a partir de este punto, se debe a que, en la estructura visual y musical, es posible invertir el orden sintáctico hasta generar leves y lejanas resonancias de los códigos e incluso rescoldos de una ruptura absoluta de la que obtendríamos nuevos significados. Pero si alteramos de esa forma la estructura sintáctica del lenguaje, perderemos la viabilidad semántica del discurso.

3.5.3. Pragmática, cultura y emoción

García-Noblejas asocia esta vez la pragmática al ámbito retórico, tomando como referente a I. A. Richards. En la configuración de la retórica:

[...] el sentido viene dado por el discurso, considerándolo como un todo que presta a las palabras lo que denomina “eficacia delegada”, en cuanto que éstas reenvían a las partes del contexto que no se encuentran presentes en la comunicación (las intenciones, implicaciones subjetivas, las convenciones, etc.)¹¹¹.

No obstante, y asumiendo la definición de García-Noblejas, nos tomaremos la licencia de proyectaremos fuera del objeto, a pesar de que la pragmática sea una función interna, y focalizaremos la atención en los agentes receptores. De su función pragmática, extraeremos sus valores expresivos, pero estudiaremos el significado de las obras externamente a su pragmática intrínseca.

Así pues, atendemos a un factor trascendental, cuya importancia ya quedó reseñada desde el principio, la influencia de la cultura sobre los mecanismos de recepción y procesamiento psíquico y sensitivo de la obra en el receptor.

Durante el acto de la fruición, se manifiestan modelos de respuesta aprendidos en la comunidad cultural a la que pertenece el sujeto. De este modo, podemos definir la obra como un producto de la creación humana estrechamente vinculada a los referentes culturales y emocionales, destinada a provocar emoción en el receptor y sujeta a métodos de construcción propios. Esencialmente, es el

¹¹¹ RICHARDS, I. A., *The philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, Oxford, 1936, p. 7, citado por RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Seuil, París, 1975, p. 100 en GARCÍA-NOBLEJAS, J. J., *op. cit.*, pp. 44 y ss.

vínculo entre una fuente y un receptor, es el objeto del acto comunicativo. Lleva implícito un mensaje en su estructura.

La calidad de significación de la obra, o la captación de su mensaje, depende de la asimilación de la estructura a nivel consciente o inconsciente:

Los significados son universales, pero no así las convenciones [...] la imagen icónica es una convención plástica motivada (no arbitraria), que combina en diferente grado el principio de isomorfismo perceptivo y ciertas aportaciones simbólicas de tipo intelectual, propias de cada cultura, que plasman propiedades de los sujetos u objetos representados. [...] La lectura de una imagen es cosa de tres: de su productor, del texto icónico y de su lector¹¹².

El sentido depende de la competencia del sujeto receptor, conformada por el saber cultural y la riqueza de imaginación o gusto estético propio. De esta manera, se establecen conexiones entre la percepción de los estímulos y otros aspectos de la experiencia del sujeto, es decir, de todo aquello que forma parte de su vida mental y articula los distintos mecanismos de interpretación. Lo que da sentido a un material es la respuesta del receptor, condicionada por modelos de reacción aprendidos, tanto formales como culturales: por ejemplo, todas las convenciones visuales, ciertos giros melódicos, determinados timbres, etc., cuentan con un estándar de respuesta previo.

El arte transmite un contenido visual o sonoro propio, comunica un sentido cultural y manifiesta un estado de la mente. Provoca una respuesta afectiva en el receptor, una reacción ante el contenido, causa emoción.

Lo que parece indiscutible es la existencia de una relación más estrecha entre la escucha y el estímulo emocional que la existente entre la percepción y ese mismo estímulo. ¿Por qué si no iban a insistir tanto los directores cinematográficos en el uso de la música? [...] Un amigo mío se sintió muy decepcionado en su primera visita al Gran Cañón por no haberse emocionado ante aquel magnífico paisaje. Pasado un tiempo, se dio cuenta de que había contemplado innumerables veces el Gran Cañón en la gran pantalla y jamás lo había hecho sin música. [...] En el aspecto emocional hay algo más “profundo” en el acto de escuchar que en el de ver; escuchar a otras personas favorece la relación con ellas en mayor medida

¹¹² GUBERN, R., *op. cit.*, *Del bisonte.*, p. 25.

que el acto de verlas. Por ello, los afectados por una sordera total parecen más aislados que los ciegos. Las personas sordas llegan a desconfiar de sus seres queridos. La sordera, [11] más que la ceguera, puede provocar en los que la padecen delirios paranoicos de menosprecio, decepción o engaño¹¹³.

Gubern, a propósito de la expresividad del mensaje y las respuestas emocionales del receptor:

La llamada emocional de un mensaje, siendo de naturaleza inteligible, pasa siempre por el sistema cognoscitivo, y que la llamada cognoscitiva de un mensaje genera también ciertas respuestas emocionales en los sujetos¹¹⁴.

Francés diferencia dos niveles complementarios de respuesta emocional. El nivel primario, espontáneo, como la reacción instintiva ante la pulsión de un ritmo, y un segundo nivel más elaborado que constituye una experiencia afectiva desde el conocimiento intelectual. La experiencia afectiva depende de la cognición intelectual. La emoción es un estado emocional unitario y complejo, desencadenado por el amplio conjunto de significados que pueden ser asignados a la obra, ésta última, impregnada de símbolos culturales afectivos y cognitivos¹¹⁵.

No debemos olvidar que las obras de arte son universales porque comparten aspectos de la experiencia común a todos los seres humanos y están confeccionadas en el seno de sus respectivas culturas. Las imágenes y figuras arquetípicas, pese a que varían de unas culturas a otras, expresan y simbolizan una misma experiencia vital y, por tanto, se hacen eco de las propias vivencias del oyente.

Aumont habla de la inducción de un estado emocional primario al espectador de manera indirecta con la imagen, concretamente en el cine:

[...] lo que emociona es la participación imaginaria y momentánea en un mundo ficcional, la relación con los personajes, la confrontación con situaciones. En cambio, el valor emocional de las imágenes sigue estando, por su parte, muy poco estudiado, y casi siempre lo está en el interior de la esfera de la estética¹¹⁶.

¹¹³ STORR, A., *op. cit.*, pp. 47-48.

¹¹⁴ GUBERN, R., *op. cit.*, *Mensajes icónicos*, p. 315.

¹¹⁵ FRANCÉS, R., *op. cit.*

¹¹⁶ AUMONT, J., *op. cit.*, pp. 128-135.



11. *Daredevil* corrobora la teoría de Storr. Este súper héroe es ciego. Sus capacidades auditivas extraordinarias de geolocalización le permiten captar las dimensiones del espacio y los objetos con más precisión que la que proporciona la vista humana. Marvel ha creado un súper héroe sordo, pero de forma altruista, simplemente para consolar a un niño sordo. [Véase la noticia en:

<http://blogs.lainformacion.com/strambotic/2012/05/24/blue-ear/>]

Aumont trata de llenar ese supuesto vacío de alguna manera y propone un marco expresivo-emotivo con la clasificación en cuatro categorías de la expresión¹¹⁷:

- a) *La definición espectral o gramática: es expresiva la obra que provoca un cierto estado emocional en su destinatario.* Sin embargo, aunque Aumont no niega las posibilidades expresivas del color, contraste, etc., atribuye esta capacidad evocadora a todos los niveles de conciencia, sobre todo, a la música.
- b) *La definición realista:* transferencia de la emoción de la realidad representada al receptor.
- c) *La definición subjetiva:* expresión manifestada por un sujeto creador.
- d) *La definición formal:* existen dos maneras de creer en la expresividad de la forma: una, la que establece el canon de formas expresivas y otra, la que expresa Suzanne Langer, la forma es, en sí misma, la expresión abstracta y simbólica de los sentimientos.

Para verificar la utilidad de esta clasificación, intentaremos ajustar distintos ejemplos que puedan adaptarse a algunos puntos de esta clasificación. En principio, vamos a intentar entroncar la psicología que ya ha dado respuestas a un tipo de emoción: el carácter de las obras. Así, cuando pensamos que una obra es *triste* porque apreciamos en ella una representación del ánimo afligido, no es más que la estructuración en patrones de respuesta creados mediante el aprendizaje de códigos establecidos. Este es un proceso de asimilación empática por el que captamos una estructura común a experiencias de la vida emotiva cotidiana. Mediante la proyección cognitiva percibimos la intencionalidad. Con el establecimiento de semejanzas entre arte y emoción englobados en distintos esquemas, se nos permite reconocer aspectos formales, discursivos, denotativos y estilísticos (rasgos de la expresión propia)¹¹⁸. Otros autores, sin embargo, consideran reduccionista e inapropiado suponer que los sentimientos expresados por la música sean los mismos que experimenta el oyente al escucharla. Tal es el caso de Peter Kivy, que afirma que:

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 294-296.

¹¹⁸ FRANCÉS, R., *op. cit.*



[...] debemos distinguir la afirmación de que la música puede emocionarnos de la afirmación de que la música puede ser triste, airada o terrorífica [...] una pieza musical puede conmovernos, en parte, porque expresa tristeza, pero no nos conmueve entristeciéndonos¹¹⁹.

Podría establecerse un parangón a través de los paisajes-estados de ánimo de Constable, Turner, etc., que menciona Gubern:

Con la antropomorfización de la naturaleza, mediante la composición, el color o el claroscuro, permitía al pintor investir su paisaje con sus afectos y sus aversiones, con su melancolía o su euforia, dando lugar a paisajes deprimentes o a paisajes exultantes. Esta producción de sentido mediante la subjetivación de lo objetivo transmutaba la observación en interpretación afectiva, transfigurando la experiencia óptica a través de su filtro emocional¹²⁰.

Con la introducción al universo expresivo y emotivo, como cierre de este capítulo y embocadura en el siguiente, se expone, a continuación, la posición de Susanne Langer, quien entrelaza las semejanzas entre la forma y la forma de los sentimientos humanos de la siguiente manera:

Las estructuras tonales que llamamos música tienen una similitud lógica con las formas del sentimiento humano; formas de crecimiento y atenuación, corriente y estancamiento, conflicto y resolución, velocidad y pausa, gran estímulo, calma o sutil activación y periodos de somnolencia [...] La música es un análogo de la vida emotiva¹²¹.

Y en este mismo sentido, Monique Deschaussées desvela a lo largo de “El intérprete y la música” las incesantes analogías dadas entre la música y la vida, entendidas como contenedor primario de la emoción, desde una bella y sencilla óptica metafórica que emana de la espiritualidad y del genio sensible de los grandes intérpretes:

- La respiración de la música, igual que la del hombre, alterna inspiración y espiración.

¹¹⁹ KIVY, P., *Music Alone*. Cornell University Press, Ithaca, 1990, p. 153.

¹²⁰ GUBERN, R., *op. cit.*, *Del bisonte*, p. 47.

¹²¹ LANGER, S., *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons, New York, 1953.

- La forma musical no es otra cosa que el marco elegido por el compositor para expresarse.
- El tiempo se corresponde con los ritmos humanos y con el tiempo de desplazamiento en la vida.
- El estilo es el eco de una época y de la personalidad de un compositor en el contexto de esta época.

Descubriremos el latido de una partitura bajo estos aspectos:

- Vida física, instintiva, primordial.
- Vida sensible, psíquica, espiritual.
- Vida cotidiana, imaginativa y siempre renovada¹²².



¹²² DECHAUSSEÉS, M., *El intérprete y la música*. Rialp, Madrid, 2009, p. 15.

4. TRINOMIO II

MÚSICA, IMAGEN Y PENSAMIENTO



Las estrategias, o métodos, sobre los que basar el presente bloque, plantean en el fondo que la visión de lo que es música y arte es tan fundamental como el tipo de enfoque que se emplee para definirlos. Las teorías del siglo XX creadas para la crítica y el análisis de las obras artísticas, son de tal extraordinaria complejidad y magnitud que, en muchos casos, son ellas mismas el objeto de estudio. Este bloque está conducido por la especulación en torno a la música y estructurado por las teorías y críticas del arte, es decir, las definiciones son relativas a la música, pero su integración se produce en sistemas asentados en la crítica de arte a través de material visual y musical análogos o complementarios.



Es forzoso realizar una advertencia que viene motivada por las problemáticas musicales previstas y que vuelven a resurgir. Mientras que, en el arte visual, las teorías acompañaban más o menos paralelas a las manifestaciones artísticas hasta que, a día de hoy, el estudio de la imagen en el marco contemporáneo es mucho más dúctil y completo, con la música volvemos a observar una disfunción severa. Los trabajos están casi todos referidos a una música que responde más a patrones del XIX que a la de vanguardia. También hemos observado que la música comercial tiene su raíz en esa música y no en la de vanguardia por todos los efectos mensurables que hemos conocido y que, la música de vanguardia, ha encontrado su proyección en el cine, brillantemente acogida en los estudios de Michel Chion.

Mientras que, en el arte, el objeto de estudio se basa en relaciones de signos, semántica, pragmática, en la forma y el contenido, la cultura, etc., en la música también, pero desde una óptica que, por muy reciente que sea, nunca disocia valores más irracionales y arcaicos, como lo emocional, lo bello y lo expresivo a lo semiótico y científico dada la jerarquización en valores reduccionistas y simplistas dado el alto potencial cinético concomitante con el movimiento corporal.

Puesto que en este trabajo prima la traslación a un primer plano de todo lo que compete a la música y a la imagen contemporáneas, serán tratados en la misma medida. Además, los puntos reflexivos no estarán organizados en torno a una cómoda distribución cronológica sino a un desarrollo de las propias necesidades del discurso y de las grandes cuestiones que más le afectan.

Las corrientes más determinantes que utilizaremos como puerto, se hallan magistralmente categorizadas en *El lenguaje del arte* de Omar Calabrese¹²³. Desde el “puro visualismo” y las teorías presemióticas enraizadas en el germen de las estrategias simbólicas de la iconología de Warburg y Cassirer y, de éste último, también su matriz de la semiótica y su influencia en todo el espectro comprendido entre el *New Criticism*, los movimientos integrales de Gombrich para conjugar iconología, semiótica, sociología, psicología y psicoanálisis, hasta la

¹²³ CALABRESE, O., *op. cit.*

Sociología del arte de Hauser y Antal y entendida separadamente de la Historia Social del arte por Castelnuevo.

El asentamiento pleno de las teorías semióticas, concretamente, las estéticas, producidas en manos de los propulsores como Morris y su *semiótica estética*, diferente de la *estética semiótica* de Mukarovsky y dentro de la línea del formalismo y del estructuralismo también de Jakobson. De esta línea combinatoria del formalismo y de las concepciones científicas, emerge Moles, más integrado dentro de la estética derivada de las teorías de la información o estéticas informacionales que encuentran su máxima expresión en las combinaciones de múltiples fuentes de Umberto Eco.

Los detractores de las teorías semióticas son los impulsores de la concepción posmoderna y de la deconstrucción, Lyotard, Derrida, Barthes, Levy-Strauss y todos sus sucesores. Sin embargo, hoy en día, predomina la idea, según Calabrese, de la obra de arte entendida como texto y, por tanto, la persistencia de la semiótica, junto con las teorías de la comunicación y del arte más recientes, conforman el panorama contemporáneo pluritextual, policrítico y multilingüe.

Pero antes de hablar de música, debemos separarla de la poesía. Una vez la hayamos despojado del texto, iniciaremos el recorrido de tú a tú con la imagen por las corrientes de esta última.

4.1. La ruptura entre la música y la poesía

La música y la poesía han mantenido una relación de soterrada tensión y dependencia mutua en la cultura occidental. Ambas son artes del tiempo y no del espacio. Ambas articulan los sonidos particulares a voluntad para elaborar discursos exclusivos. No obstante, durante siglos les ha perseguido el estigma de la subordinación mutua o, al menos, de la sincronización forzosa, con la primacía incontestable de la palabra.

A partir de mediados del siglo XVIII la música recoge los primeros frutos sembrados a lo largo del tortuoso camino emprendido hacia la autonomía y el prestigio propios. Hasta entonces, la música, tanto sacra como seglar, estaba estrechamente ligada al verbo¹²⁴.

Los orígenes de esta conquista radican en el extraordinario desarrollo de la música instrumental pura durante la edad barroca. La labor de la música solía estar drásticamente reducida a cumplir una función imitativa. Los instrumentos debían emular aquello que hacían las voces humanas en su ausencia. Charles Rosen¹²⁵ precisa cómo las composiciones instrumentales eran simples arreglos de piezas vocales, introducciones a la música vocal (oberturas o preludios), interludios entre los actos de las óperas o los oratorios, o música para baile que, más que ninguna otra, no gozaba de prestigio o consideración alguna.

Tampoco los instrumentistas ostentaban más reconocimiento que el de humildes artesanos. El cisma entre músico práctico y músico teórico perduró desde la antigüedad grecolatina durante cientos de años en los que era generalizado el descrédito sistemático del artesano. Guido de Arezzo, uno de los más insignes teóricos del medievo, corrobora esta afirmación en su *Regulae Rhythmicae* cuando afirma que:

[...] es inmensa la distancia entre el cantor y el músico¹²⁶ [...] los primeros cantan, los segundos conocen aquello que constituye la música. Aquel que hace lo que no sabe puede ser definido como una bestia [...] en nuestros tiempos, es entre los cantores donde se encuentran los hombres más estúpidos¹²⁷.

La profesionalización paulatina iniciada desde el Renacimiento permitió al músico resarcirse poco a poco del desprecio y el repudio general hacia la

¹²⁴ El reconocimiento, el prestigio y la definición de la música como tal, estribaban en dos posibilidades únicas de realización: la polifonía y la monodía acompañada. La supremacía de la primera perduró durante siglos hasta el nacimiento de la segunda, el melodrama humanista rescatado por el ideal recuperacionista grecolatino de la *Camerata de los Bardi* en el 1600: la ópera.

¹²⁵ ROSEN, C., *Sonata Forms*, W. W. Norton, Nueva York, 1980, p. 8.

¹²⁶ Músico teórico. Apenas se tomaba en consideración alguna a los músicos instrumentistas.

¹²⁷ GERBERT, M.: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., 1784, vol. I, p. 234 (ed. Facsimile Hildesheim, G. Olms, 1963). Citado por FUBINI, E., *Estética de la música*. Léxico de Estética, Madrid, 2004, p. 85.

naturaleza de su oficio, mundano y físico que nada tenía que ver con el de los hombres libres y las clases cultas e ilustradas.

La conquista de la independencia de la música no significó para la música vocal su fin o su estancamiento sino, más bien, lo contrario. Música pura y vocal fijaron rumbos paralelos y evolucionaron intercambiando formas y modalidades expresivas. La música vocal, no obstante, reivindicaba para sí un primado histórico que no podía ser ignorado a pesar del reciente y clamoroso desarrollo de la música instrumental.

Entre las primeras consecuencias que comenzaron a presentirse tras la escisión entre música y texto, fue la problemática suscitada en torno al significado de la primera. Con el texto, no había lugar para equívocos en la interpretación del sentido de la pieza. La letra define el contenido. Gran parte de la polémica gira, pues, en torno a la música *absoluta* o música *pura*, es decir, la música instrumental que, en teoría, tan sólo se hace referencia a sí misma.

Una de las primeras aportaciones a la causa musical instrumental como lenguaje propio y autónomo, correspondió a Rameau. Puso el acento en las leyes de la acústica, en la configuración físico-matemático de la música y en las leyes de la armonía. Con ello, quiso acercar el arte de la música a la razón y rebatir de este modo la visión común de los filósofos de los siglos XVII y XVIII de la música como arte menor, como un lujo inofensivo, un capricho irracional.

Para Rameau, los verdaderos principios de la música y el placer sensible que suscita, yacen en los fundamentos naturales, eternos, inmutables y racionales del universo, es decir, residen en las leyes objetivas de la armonía, reveladas a través de las matemáticas.

No faltaron objeciones a este planteamiento, en el caso de Rousseau, motivadas por su consideración de la superioridad del canto por encima de la música pura. En evidente controversia con Rameau, considera el canto como música originaria y unión primigenia de lenguaje y sonido, pues la música nace del verbo y no al contrario. Además, la armonía es un producto artificial de la civilización, es algo que no puede suscitar en nosotros emociones. La naturaleza

nos inspira cantos, no acordes. Rousseau difumina el principio racional universalista que perseguía Rameau.

A pesar de su predilección por el canto, es preciso resaltar la apología propuesta por Rousseau del sentimiento, la naturaleza y el genio artístico, exaltación a la que tanto debe la corriente del *Sturm und Drang* y el Romanticismo en general.

Existen excepciones relativas a la ambigüedad semántica de una pieza instrumental. Como ya sabemos, la música refuerza el significado de las palabras y de las imágenes provocando un estímulo que induce a un colectivo a participar de un objetivo común.

Podríamos citar infinitos ejemplos relativos a la música asociada estratégicamente a un texto o a una imagen, como son los himnos o cualquier celebración de índole política, religiosa o conmemorativa en general, etc. Incluso, si de música pura se tratara, la asociación inconsciente de la música a un sentir determinado o a una función concreta, -como es el caso de la música pura que acompaña un desfile militar-, entrañan una función denotativa y connotativa evidentes y justificables sin mediación de un texto.

Recordamos que esto es debido a las múltiples analogías que una determinada música presenta con respecto al movimiento corporal y a los estados de ánimo. La asociación instintiva que el oyente establece entre la música y el evento, además del determinado significado que el sujeto asigna a la música o el modo de sentir concreto que se espera de él, son mecanismos, tanto fisiológicos, como derivados de la aculturación previa. Estos procesos son los conectores entre la emoción de los oyentes y la función de la música, tal y como vimos en el bloque anterior.

El concepto de música y el punto en el que se encuentra con respecto a la imagen, son el *leitmotiv* de este espacio dedicado a la estética, a la crítica y el pensamiento. Desde este prisma, observaremos de nuevo la posición y la justificación del “ranking de las artes”, también contemplaremos la forma y sus

propiedades, o no, semánticas e hiper-lingüísticas y acaso, expresivas y sentimentales.

Cabe la advertencia de que cualquier aproximación de este tipo a grandes teorías en categorizaciones de los tipos siguientes, resulta simplemente grotesca. Por ello, es apropiado exponer con claridad meridiana determinadas clasificaciones para penetrar en la raíz hermenéutica de una teoría dada.

Así pues, una primera clasificación escenifica dos dilemas, el primero, si la música es un fin en sí mismo, si sus valores sintácticos, semánticos y pragmáticos se encuentran en la relación estructural de sus signos contenidos en la forma pura.

El otro dilema, subyace del lugar dónde se encuentra el potencial expresivo de la música, si es externo o inherente a ella. Volvemos a incidir en que raras veces se disocia la cualidad expresiva y emotiva de la música del discurso analítico, salvo excepciones en que *es simplemente un objeto y, como tal, no tiene propiedades humanas de ninguna clase, sólo su condición de objeto* (Stravinsky). Pero hablar de este hecho, es hablar de una música muy específica que poco o nada tiene que ver con la música de nuestra cultura masiva.

No sucede de la misma manera en los estudios visuales en los que la cualidad expresiva puede no darse o puede hacerlo desde un plano embrionario y sígnico hasta cotas completamente externas al objeto sin desviaciones significativas de nuestros propósitos.

4.2. La forma, la jerarquía y la belleza

Tanto de aquellos que se sitúan en torno al poder evocativo, del vehículo ético y sensitivo del arte, como de aquellos que lo hacen del lado del objeto frío, hedonista, asemántico, de la casuística perceptual, de la no intermediación del mundo físico en el espiritual, entre ellos existe un nexo real que vuelve a ser aquí

el de la comunicación. La controversia radica en la forma en la que se piensa que los objetos de arte comunican, ya sea de forma activa o pasiva. Calabrese afirma que una de las mayores preocupaciones de las corrientes simbólicas era la atribución de la capacidad comunicativa a:

[...] las cualidades interiores propias, a ciertos mecanismos de funcionamiento, como, por ejemplo, su naturaleza simbólica o su construcción lingüística¹²⁸.

El ideal romántico sobre la metafísica genuina de la música existe latente en la cultura contemporánea. Tras la ruptura iniciada por los compositores-autores postrománticos, de vanguardia y de todo el siglo XX, la música ha sido devuelta a un espacio preconsciente y mítico por la ciencia y la cultura. Quizá no en sea un regreso en el sentido más jerárquico, continúa a través de su curso independiente, pero la afirmación científica de los incuestionables detonantes expresivos y emotivos que desencadena, la sitúan, de nuevo, en una posición privilegiada.

De la revalorización romántica de la música hablan en *La metafísica de la música*, Dolores Castrillo y Francisco José Martínez. Desentrañan el ascenso a escalafones superiores metafísicos de la música, conjurado por Schopenhauer y Wagner y previsto por Hegel:

Si la arquitectura exteriorizaba el espíritu a través de la gravedad de la materia, la escultura convertía en su tema la representación espacial de la libre individualidad y la pintura, primer tipo de arte romántico, a través del color se libraba de la figura corpórea y mostraba [...] la música, gracias a la cancelación de lo espacial que la constituye y a su abstracción se nos presenta como la expresión de lo interno completamente carente de objeto, de la subjetividad abstracta como tal¹²⁹.

Schopenhauer no sólo no dudaba de la calidad de la música como arte bello, sino que, además, la consideraba de entre las artes bellas la más elevada. La música es el arte bello por excelencia. Y lo justificaba valiéndose de un

¹²⁸ CALABRESE, O., *op. cit.*, p. 31.

¹²⁹ CASTRILLO, D., MARTÍNEZ, F. J., *La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche*. En BOZAL, V., *Orígenes de la estética moderna. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. La balsa de medusa, Madrid, 1996, p. 355.

fenómeno que había estado siendo repudiado desde que la música pura se divorció de la palabra: la mimesis.

Schopenhauer denostaba la música que imitaba de forma directa la naturaleza, alegaba que debía rechazarse en redondo. Schopenhauer no se refería, pues, al tipo de mimesis a la que aludimos unas pocas líneas más arriba. No era una noción de mimesis entendida como la representación o copia de la palabra o de la naturaleza, como sucede en el caso del resto de las bellas artes, sino como la representación de las Ideas. Para Schopenhauer la música es la esencia hecha materia.

[...] Por ello, la música es una objetivación inmediata y una copia de toda voluntad, al igual que lo es el mundo, y, en realidad, como son las Ideas; es el fenómeno multiplicado del que se compone el mundo de las cosas individuales. Por lo tanto, la música no es, en modo alguno, como las demás artes, es decir, una copia de las Ideas, sino que es una copia de la voluntad en sí, la objetividad de la que se componen las Ideas. Por esta razón, el efecto de la música es mucho más penetrante e intenso que el del resto de las artes, puesto que estas últimas se expresan sólo a través de la sombra, pero la música lo hace a través de la esencia¹³⁰.

Sin duda, ésta es la reivindicación más categórica a la tiranía del rechazo como arte bello, la negación de un rango parecido al de la escultura o la pintura. Valeriano Bozal estudia la estética de Kant y concreta las nociones de “lo agradable”, “lo bueno” y “lo bello” y la diferencia estriba en el interés que suscitan los dos primeros y el desinterés del tercero, del cual deriva el auténtico y verdadero placer estético de una auténtica obra de arte. Este desinterés, además, no surge del contenido ni del conocimiento, sino de la imaginación y el entendimiento de una representación ofrecida al conocimiento¹³¹. Citado por otro autor que veremos a continuación, Nattiez, las palabras de Kant no dejan lugar a dudas:

Si se toma como medida la ampliación de las facultades que en el juicio deben conjuntarse para el conocimiento, la música ocupa entre las bellas artes [...] el

¹³⁰ SCHOPENHAUER, A., *El Mundo como Voluntad y Representación*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.

¹³¹BOZAL, V., *Immanuel Kant. Orígenes de la estética moderna. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. La balsa de medusa, Madrid, 1996.



último lugar (así como quizá el primero entre aquéllas que son apreciadas por lo agradable)¹³².

Peter Kivy¹³³ intenta dar la vuelta al enunciado y deja translucir la posibilidad de que el propio Kant considerara la música absoluta como un arte bello:

Por lo tanto, ¿qué conclusiones debemos extraer de los dos pensamientos kantianos, en apariencia contradictorios, que sostienen que, puesto que las vibraciones de Euler¹³⁴ se perciben de modo consciente como forma, la música es un arte bello y no un arte meramente agradable y que, (por el contrario) puesto que las ideas estéticas no generan la libre actuación de las facultades cognitivas, sino que apenas provocan un bienestar físico, la música es más agradable que bella? Creo que la interpretación más benévola (y que cuentan con pruebas que la respaldan) que podemos realizar sobre el texto de Kant es sugerir que el filósofo se niega a responder de forma categórica a la pregunta de si la música absoluta es un arte bello o no; y no lo hace porque se sienta indeciso o confuso, sino porque la respuesta es a un tiempo “sí” y “no”. O, mejor dicho, la música absoluta es un arte bello en dos sentidos, y un arte agradable en un tercer sentido¹³⁵.

Para zanjar la polémica e introducirnos en la forma, usaremos de puente a Hanslick. La diferencia entre él y Kant reside en la enorme revalorización de la música que propone, elevándola desde la categoría de arte agradable hasta la de arte bello. Podemos presuponer a Hanslick como el análogo de Kant en cuanto al papel preeminente de la forma¹³⁶ de cara a la consecución de una experiencia estética elevada, auténtica y sofisticada. A través de ella, los autores expresan la pertinente exclusión/inclusión de la música en el sistema general de las artes. A su vez, especifica cómo el sentimiento no está contenido *en* la música y que lo bello musical no reside ni en los sentimientos del compositor ni en los del oyente, sino en la contemplación pura de la forma.

¹³² NATTIEZ, J., *El pensamiento estético de Hanslick: Ensayo de análisis semiológico tripartito*. Seminario de Semiología Musical. Escuela Nacional de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 8.

¹³³ KIVY, P., *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Paidós, Barcelona, 2005, pp. 39-43.

¹³⁴ KANT, I., *Critique of the Judgement*. Hafner, New York, 1961, p. 60.

¹³⁵ KIVY, P., *op.cit.*, p. 42.

¹³⁶ El concepto de forma hanslickiano no se reduce a la noción analítica propia de la musicología (forma ABA de un primer tiempo de Sonata, por ejemplo), ni tampoco distingue entre la forma y la sustancia como hizo Aristóteles, el concepto se estructura en la línea kantiana, como se especifica en el texto.



Lo Bello puramente musical es la única y verdadera fuerza del artista [...] Sólo negándole inexorablemente a la música cualquier otro 'contenido' se le rescata su 'capacidad' [...] Pero una idea musical llevada completamente a su presentación es ya belleza independiente, es fin en sí mismo y de ninguna manera apenas medio o material para la representación de sentimientos y pensamientos. El contenido de la música son formas sonoras en movimiento¹³⁷.

Presenciamos, una vez más, los amagos e intentos de la música para introducirse en los terrenos del arte, he aquí la intencionalidad latente en la estructuración de este bloque. Otra de las múltiples razones que podemos aducir para comprender este mal, consiste en la ausencia del texto en ella. Con texto, se activa la libre actuación de las facultades cognitivas que proporcionan la experiencia estética deseada. Sin su participación, el resultado es la simple satisfacción corporal y, por tanto, es un arte agradable. Así que, por un lado tenemos la negación de la música pura como arte general y, por otra parte, el anhelo de encuentro de una teoría no mimética¹³⁸ de la música absoluta que permitiera englobarla, junto con la poesía y la pintura en la misma categoría.

Hanslick acaba de introducirnos en la dimensión semiótica de la que derivan múltiples corrientes. Calabrese usa a Roman Jakobson como punta de lanza de una de las vertientes que considera que el arte se sustrae al análisis semiótico. Cita Calabrese las palabras de Jakobson:

Aunque no hay duda de que todas las artes son esencialmente temporales, como la música y la poesía, o de naturaleza meramente espacial, como la pintura y la escultura, o también sincréticas, espaciotemporales, como los espectáculos teatrales, el circo o el cinematógrafo, todas se refieren al signo. Hablar de "gramática" de un arte no es hacer uso de una metáfora ociosa: el hecho es que todas las artes implican una organización de categorías polares y significantes en base a una oposición de términos marcados y no marcados. Todas las artes están ligadas a un sistema de convenciones artísticas. Algunas son generales: por ejemplo, lo es el número de coordenadas que sirve de base a las artes plásticas y crea una distinción grávida de consecuencias entre cuadro y estatua. Otras convenciones, influyentes y acaso también obligatorias para el artista y para los destinatarios inmediatos de su obra, están impuestas por el estilo del país y de la

¹³⁷ HANSLICK, E., *op. cit.*, p. 59.

¹³⁸ Mímesis referida a la evocación de la declamación de la voz humana o los sonidos de la naturaleza.

época. La originalidad de la obra se encuentra limitada por el código artístico dominante en la época y en la sociedad dadas. La rebeldía del artista, así como su fidelidad a ciertas reglas es concebida por sus contemporáneos en función del código que el innovador quiere transgredir¹³⁹.

Nattiez aborda las dos cuestiones en el capítulo de *Hanslick: the contradictions of immanence*¹⁴⁰ las tipificaciones expuestas al principio de este epígrafe a propósito de la forma y la belleza:

La estética hanslickiana es calificada generalmente como “formalista”. ¿Es esto exacto? En un sentido, sí: “Lo Bello no tiene en absoluto ninguna finalidad, porque es pura forma, la cual, aunque puede ser utilizada para los más diversos fines, según el contenido con el que se llene, no tiene ella misma otro fin que a sí misma” Y al final del libro: “La forma [...] contrapuesta al sentimiento [...] es precisamente el verdadero contenido de la música, es la música misma”¹⁴¹.

Continuaremos a través de la forma y en seguida observaremos como desde las primeras fases se filtran los elementos expresivos y emocionales asociados a ella. Los autores que se dan cita a continuación, serán encuadrados dentro de las categorías que propone Calabrese, bien por alusión directa, como el caso siguiente, bien por asociación de postulados afines. Así, descubrimos que Calabrese ubica a Leonard B. Meyer dentro de sus llamadas estéticas informacionales de la música, tras alabar la capacidad de Umberto Eco de integrar en sus tratados contribuciones procedentes de las teorías mencionadas, de la estética general de Bense y Moles o de la teoría lingüística de Jakobson entre otros¹⁴². Procederemos a un ejercicio parecido tomando como referente a Calabrese.

Las estéticas informacionales están inspiradas en los anhelos de Jakobson por construir una teoría compuesta por estudios tanto humanísticos como científicos y avanzados en física, neurofisiología, de la acústica, etc., y por un intencionado alejamiento del idealismo hegeliano y crociano. Para Jakobson, *el arte es un fenómeno semiótico analizable en términos de lenguaje y operaciones*

¹³⁹ JAKOBSON., “*Coup d’oeil sur le développement de la sémiotique*”. Studies in Semiotics, 1974. En CALABRESE. *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁰ NATTIEZ, J., *op. cit.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴² CALABRESE. O., *op. cit.*, p. 104.

sobre el lenguaje¹⁴³. En esta línea semiótica, por cuanto así la contempla Calabrese, junto con la de Mukarovsky por su adscripción a una estética semiótica emparentada con una teoría social estética alejada del psicologismo sociológico básico, entroncamos a Meyer y a Nattiez.

Jean-Jacques Nattiez¹⁴⁴ acoge la querrela entre *autonomistas* y *heteronomistas* sugerida por Morris Weitz y agrega las nuevas categorías propuestas por Leonard B. Meyer en *Emotion and Meaning in Music*. Los *autonomistas* consideran que la música contiene sentimientos y los expresa. Los *heteronomistas* piensan que los sentimientos son externos a la música, aunque los exprese. Las categorías de Meyer aluden a *formalistas* y *expresionistas*. Para los primeros, el significado de la música gravita tan sólo en la apreciación de la forma. Los *expresionistas* creen, por el contrario, en su poder expresivo. Éstos, a su vez, están divididos en dos sub-categorías: los *expresionistas absolutistas* piensan que las emociones están contenidas en la música (los *autonomistas* de Weitz) y los *expresionistas referencialistas*, que la música alude a sentimientos externos a ella (*heteronomistas*).

Fubini plantea la división de la siguiente forma:

[...] de una parte, los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos; de otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones, etc. [...] Todas las tentativas, tan numerosas, de conciliar ambas posiciones pecan casi siempre de artificiosidad y pretenden llevar a cabo una síntesis que corre el siempre el riesgo de caer hacia un lado o hacia otro¹⁴⁵.

Antes de ahondar en el mundo de los sentimientos, es interesante hacer un inciso en la intencionalidad de la obra. A veces, ésta puede guardar algún tipo de relación con la expresión, pero, generalmente, son hechos autónomos dados en momentos diferentes de la creación-transmisión-recepción de la obra, pero, en

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 97, 90.

¹⁴⁴ NATTIEZ, J., *The Battle of Chronos and Orpheus: essays in applied music semiology*. Oxford University Press, New York, 2004., pp. 106-107.

¹⁴⁵ FUBINI, E., *op. cit.*, *Música y lenguaje*, pp. 53, 54.

ambos casos, también son trasmutables de unas fases a otras. Calabrese explica la concepción de Mukarovsky sobre la intencionalidad:

La posición de Mukarovsky es clara: la obra como signo es considerada en su intencionalidad; el significado no intencional depende del hecho de que la obra pueda ser entendida también como una cosa. Nos debemos detener, sin embargo, en el significado del término intencionalidad en Mukarovsky: coherentemente con el principio de la irrelevancia de la creatividad individual, no se lo debe traducir como un proceso más o menos consciente de parte del autor sino como una estrategia del fruidor. Para entender la obra, el espectador debe ponerse delante de ella como un signo, o sea como si fuese intencional. Pero la concepción de la obra como signo implica una consecuencia ulterior, y precisamente el hecho de que el valor estético que la contradistingue deba ser considerado como objetivo y supraindividual, como una cualidad estructuralmente inherente a la obra. Si esto es verdad, es necesario explicar cómo en el curso de la historia obras individualmente son juzgadas cada tanto de manera tan diferente; o cómo puede ser que en la misma época clases e individuos juzguen la misma obra con criterios que con frecuencia son contrapuestos¹⁴⁶.

La música y el arte como contenedores de sentimientos, como activadores o como representación, tal es la dificultad que entraña conocer la relación que existe entre arte, música y emoción que, además, como volveremos a comprobar, una propuesta depende del momento en el que se plantee.

Reconozcamos la posibilidad de describir las obras en términos emocionales, asumiendo carácter y cualidades emotivas semejantes a las que poseen las personas. Este carácter intrínseco es lo que permite al receptor competente *contagiarse* del estado de ánimo. Por medio de un proceso empático, este supuesto receptor reconoce en la obra un carácter “triste”. La cuestión es si puede una obra “triste” hacer experimentar a un sujeto receptor la tristeza de la misma forma que los hechos cotidianos que usualmente lo desalientan. Si tiene una obra de cualquier naturaleza la capacidad de cambiar un estado de ánimo, digamos que apacible, a uno melancólico y depresivo sin mediación de ningún otro factor. Y si el creador y el receptor son los únicos que realmente poseen un

¹⁴⁶ MUKAROVSKY, J., *op. cit.*, *Studiez estetiky*. Odeon, Praga, 1966. En CALABRESE., *op. cit.*, p. 96.

carácter y sus distintos estados de ánimo son los que determinan su concepción de la pieza.

Las tesis pragmatistas de John Dewey, alejadas del idealismo y de las interpretaciones emocionales del arte, sostienen que:

[...] una obra de arte surge cuando se quiere dar expresión a una cualidad estética que se manifiesta en una experiencia. La expresión es la exteriorización de la experiencia vivida con una cualidad estética. En este sentido, las emociones, en lugar de permanecer como hechos interiores, se convierten en medios expresivos hacia el exterior. Pero contrariamente a la expresión normal de las emociones, la expresión a través de la obra de arte produce algo más: produce también un objeto particular que llamaremos “emoción artística” diferente y agregada respecto a la emoción original. En esto consiste la particularidad de la expresión artística, que está junto a las otras formas del conocimiento, pero que se transmite también a través de elementos no conceptuales¹⁴⁷.

A finales del siglo XVI, las disertaciones de Vincenzo Galilei, padre del astrónomo, giran en torno a la cualidad expresiva y sentimental de la música. Constituyeron la base teórica de las primeras óperas elaborada por la Camerata Florentina de los Bardi.

La visión predominante hasta finales del siglo XVIII subrayaba la condición platónica de los modos que sometían a los oyentes expuestos a la conmoción irreflexiva e inconsciente. Estas teorías fueron sistematizadas por Descartes en su influyente obra *Tratado de las pasiones del alma* y en David Hartley en *Observations on Man*.

Presemióticos como Schopenhauer terminaron con doscientos años de hegemonía de las teorías de los afectos que engendraron toda la música barroca. Schopenhauer cambió el signo de las pasiones por la representación de la voluntad metafísica. Los atributos emocionales asignados a la música no son para Schopenhauer una disposición para producir un efecto emotivo en el oyente, sino la cualidad real y perceptible de la voluntad. La expresividad musical se encuentra en la *música* y que, por esta razón, era capaz de conmover al oyente. Y estableció

¹⁴⁷ CALABRESE, O., *op. cit.*, p.82.



con ello y por vez primera la diferencia entre la cuestión de la expresividad de la música y la cuestión relacionada con el efecto emocional de la música.

Hanslick rechaza la posición *autónoma* o *absolutista* en *De Lo Bello en la Música* cuando reconoce que el sentimiento sólo existe en el compositor, el intérprete y el oyente. Admite el enorme potencial de la música para evocar sentimientos, pero no lo considera parte de su efecto estético legítimo. También reconoce en esta línea otra cosa en la música que va más allá de la forma, a pesar de insistir en reducir lo Bello a una única dimensión formal inmanente, accesible a través de la contemplación pura:

El órgano con el que recibimos lo bello no es el sentimiento, sino la fantasía, como la actividad de la contemplación pura¹⁴⁸.

Con esto, Hanslick se convierte en el defensor de la autonomía de la obra musical cuando afirma que la inteligencia del compositor se traduce únicamente en sonidos y que es absurdo, por tanto, intentar conocer los sentimientos que lo embargaban durante el periodo de creación de la obra.

Susanne Langer en *Philosophy in a New Key* fue la primera en señalar a Schopenhauer como el primer pensador que valoró la cuestión de la expresividad musical y de que ésta residía en la música y no en el oyente. Al igual que Schopenhauer, Langer, heredera de las estéticas simbólicas de Cassirer, consideraba que la capacidad expresiva de la música era un aspecto perceptible de la misma, una encarnación de las emociones como símbolo.

La música no es la causa ni la cura de los sentimientos, sino su expresión lógica¹⁴⁹.

Pero quien hizo uso de posiciones formalistas más aventajadas fue Meyer en *La emoción y el Significado en la Música* proponiendo una regresión a finales del siglo XVI en un acto de recuperacionismo de la función social de la Camerata. En Meyer, la semiótica se da cita con la teoría social del arte cuando traza una frontera entre estimulación y representación de emociones en la música.

¹⁴⁸ HANSLICK, E., *op. cit.*

¹⁴⁹ LANGER, S., *op. cit.*, p. 185.

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, esté describiendo las emociones que supone que ese pasaje expresa, y no las emociones que ha sentido¹⁵⁰.

A finales del siglo XX, la ciencia de la psicología de la percepción, la semiótica y la historia social, integran la estética analítica de Peter Kivy. En *The Corded Shell*, Kivy muestra un rotundo rechazo hacia la postura que sostiene que la música puede generar en el oyente las emociones comunes y corrientes que expresa, o cualquier otro tipo de emoción. Es decir, niega que la música “triste” entristezca o la “alegre” haga sentir alegría al oyente.

Sin embargo, reconoce que existe consenso en cuanto a que la música expresa emociones comunes y corrientes porque son sus propias cualidades audibles. Asimismo, considera que la cuestión referente a la expresividad musical es una materia tripartita.

La primera cuestión es cómo la música representa emociones comunes. La segunda es qué función desempeñan estas características expresivas dentro de la estructura musical o cuál es su finalidad u objetivo en relación a la materia sonora. Y la tercera plantea cómo conmueve la música al oyente si partimos de la base de que es la música la que posee cualidades expresivas propias.

A las dos primeras responde en *Nuevos Ensayos sobre la Comprensión Musical*¹⁵¹ reconociendo en primer lugar, desinterés sobre ellas dada su inmutable posición al respecto desde hace tiempo y, en segundo lugar, ofreciendo por esta razón una respuesta categórica y concisa para abordar cuanto antes la tercera de las cuestiones, verdadero objeto de su interés especulativo. Para Kivy es innegable el consenso general sobre el *estatus metafísico de las cualidades expresivas de la música*¹⁵², por tanto, lo único interesante a este respecto es la

¹⁵⁰ MEYER, L. B., *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press, Chicago, 1956, p. 8.

¹⁵¹ KIVY, P., *Nuevos ensayos sobre la Comprensión Musical*. Paidós, Barcelona, 2005.

¹⁵² *Ibíd.* p. 132.



aclaración sobre la función que desempeñan estas cualidades en la composición musical contempladas desde una perspectiva estética.

La demostración visible de la implicación de los sentidos ante las propiedades perceptibles y emotivas de la música, la manera en la que estos elementos interaccionan para conseguir que la música sea una experiencia conmovedora, es lo que desarrolla Kivy en su ensayo *Experimentar las Emociones Musicales*¹⁵³. En su estudio, concluye:

[...] la música nos conmueve desde un punto de vista emocional, mediante la pura belleza musical. [...] se trata de una tristeza de elevada calidad y no de la emoción en toda su plenitud [...] la música nos conmueve en ocasiones por sus cualidades expresivas y las emociones que nos provoca en esos casos no son, literalmente, tristeza, alegría y otras emociones similares¹⁵⁴.

Gracias a la síntesis efectuada por Calabrese, encontramos en Umberto Eco un puerto en el que arriban música e imagen, aunque en muchos casos se refiera exclusivamente sólo a una de las dos. Pero cuando hace uso de instrumentos procedentes del *formalismo y de la lingüística estructural, de la teoría de la información y de la teoría experimental de la percepción* en su *Obra abierta*, afirma que la obra de arte es un mensaje ambiguo y autorreflexivo y que, como en el caso de las vanguardias, el arte busca la ambigüedad del mensaje como finalidad poética primaria y valor referencial y todo ello justificado bajo el paraguas de las teorías de la comunicación que definen el papel y las disposiciones comunicativas de la obra de arte dentro de la teoría general de los signos¹⁵⁵, se refiere ahí exclusivamente al arte visual, pero sus palabras son perfectamente polarizadas de un entorno a otro porque esa realidad es exactamente idéntica en el plano musical.

Eco separa el funcionamiento de los textos y los códigos del elemento cultural, de la pragmática de la comunicación, como dos fundamentos

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 153, 154.

¹⁵⁵ ECO, U., *Obra abierta*. Seix Barral, Barcelona, 1965. En CALABRESE, O., *op. cit.*, pp. 118, 119.



independientes sobre los que construye sus teorías¹⁵⁶. Y así también lo hace Enrico Fubini, cuya subdivisión, que ya conocemos, se traza entre el lenguaje musical y la teoría de los signos y la dimensión comunicativa de la música, o teorías de la comunicación y de la información. Por tanto, los fundamentos y la delimitación de problemas son comunes en ambos autores y las estrategias de trabajo, también.

Las últimas corrientes críticas que aborda Calabrese, como las interpretaciones del *intertexto*, la polisemia en capas de significados de Schefer, Kristeva, Bárbara Schulz, Lotman, Segre, Corti, las verbalizaciones o descripciones del cuadro que no implican un metalenguaje semiótico del método de Marín, la semiótica visual de Greimas, más centrada en la expresión y el contenido y la noción de imagen como efecto global, esquivada de la segmentación, todos ellos, entre otros, cuentan con un preámbulo que aglutina las claves más consensuadas para el análisis de la obra de arte y, nuevamente, extrapolable al contexto musical por la necesaria verbalización de la crítica de la obra y por el reconocimiento de un lenguaje concreto motivado por las circunstancias contemporáneas de la obra, así como distintas capas referenciales que se analizan tanto por segmentación como por articulación:

La obra se entiende no tanto como un sistema en sí, sino como un momento constitutivo de un sistema, que está dado por la relación entre la obra, la lectura (en un sentido lingüístico) que se efectúa y el texto (verbal) que enuncia la misma obra. En resumen, el cuadro o cualquier texto visual es entendido como un espacio signifiante que es examinado por un discurso analítico. Ese discurso analítico segmenta la obra (el espacio figurativo multidimensional) en secuencias con el fin de determinar sus niveles de referencia. En este punto, interviene la identificación de significados exteriores al sistema "pictórico" (en el caso de un cuadro), pero que son interiores al "sistema-del-cuadro"¹⁵⁷.

Para especificar estas analogías, tomaremos como ejemplo uno de tantos análisis que efectúa Alex Ross en los que integra en el contexto socio-cultural, las teorías científicas de la percepción, de la semiótica, de la comunicación en la

¹⁵⁶ ECO, U., *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona, 1981. En CALABRESE., *op. cit.*, p. 120.

¹⁵⁷ CALABRESE, O., *op. cit.*, p. 198.



descripción hipertextual de los códigos, los significados, los efectos, las repercusiones, etc., en *El ruido eterno*:

Cuando Richard Strauss dirigió su ópera Salomé el 16 de mayo de 1906, en la ciudad austríaca de Graz, se dieron cita varios próceres de la música europea para ser testigos del acontecimiento. El estreno de Salomé se había celebrado en Dresde cinco meses antes, y se había corrido la voz de que Strauss había creado algo intolerable: un espectáculo bíblico ultradisonante, basado en un drama de un degenerado irlandés cuyo nombre no había de mencionarse entre gente educada, una obra que describía el deseo adolescente de una forma tan descarnada que los censores imperiales la habían prohibido en Hofoper (ópera de la corte) de Viena. [...]

[...] El crítico [Ernst Decsey] avivó la expectación con un previo que ensalzaba con entusiasmo el “mundo tímbrico” de Strauss, su “polirritmia y polifonía”, su “voladura de las constricciones de la vieja tonalidad”, su “ideal fetichista de una omnitonalidad”. [...]

[...] Salomé empieza en un estado de volatilidad y flujo. Las primeras notas del clarinete son sencillamente una escala ascendente, pero ésta se encuentra escindida por la mitad: la primera pertenece a Do sostenido mayor, la segunda a Sol mayor. Se trata de un comienzo perturbador, por diversos motivos. En primer lugar, las notas Do sostenido y Sol están separadas por el intervalo conocido como el tritono, un semitono más pequeño que la quinta justa. Este intervalo ha provocado desde hace mucho tiempo vibraciones incómodas en los oídos humanos; los estudiosos lo bautizaron como *diabolus in música*, el diablo en la música. [...] En la escala de Salomé se yuxtaponen no sólo dos notas sino dos áreas tonales, dos esferas armónicas opuestas. [...] Desde el comienzo nos vemos inmersos en un ambiente en el que los cuerpos y las ideas circulan libremente, donde se juntan los contrarios. También se dejan sentir el brillo y el ajetreo de la vida urbana: el aire desenvuelto con el que se desliza el clarinete apunta al futuro carácter jazzístico que sirve de pórtico de la Rhapsody in Blue de Gerswin. La escala podría sugerir también un encuentro de sistemas de creencias irreconciliables; al fin y al cabo, Salomé se sitúa en la intersección de las sociedades romana, judía y cristiana. Esta pequeña sucesión de notas nos transporta de manera especialmente intensa a la mente de alguien que está mostrando todas las contradicciones de su mundo. La primera parte de Salomé se centra en la confrontación entre Salomé y el profeta Yokanaán: ella como símbolo de una sexualidad inestable, él como símbolo de una integridad ascética. Ella trata de seducirlo, él se aparta y lanza una maldición, y la orquesta, por su parte, expresa repugnancia fascinada con un interludio en Do sostenido menor: a

la manera estentórea de Yokanaán, pero en la tonalidad de Salomé. A continuación, entra en escena Herodes. El tetrarca constituye un verdadero retrato de la neurosis moderna, un sensualista con un ansia de vida moral, y su música avanza al albur de los estilos que se solapan y estados de ánimo cambiantes.

[...] La multitud expresó su aprobación [...] “no se ha visto nada más satánico ni más artístico en los teatros de ópera alemanes”, escribió Decsey admirativamente. [...] Los músicos más jóvenes de Viena se estremecieron con las innovaciones de la partitura, pero se mostraron recelosos de su teatralidad. [...] El estreno de Salomé fue sólo un acontecimiento más dentro de una temporada ajetreada pero, como el destello de un relámpago, iluminó un mundo musical a punto de sufrir un cambio traumático¹⁵⁸.

Quizás el acompañamiento de un análisis iconográfico y escénico al mismo nivel, haciendo eco de las demandas de la introducción en este sentido, hubiera supuesto una aportación de una calidad impagable. No obstante, este anhelo permite justificar una vez más el propósito y la finalidad de esta tesis que no es otro que lograr ese objetivo: proporcionar un método crítico que facilite la cohesión entre la imagen y la música.

De la cuestión de la retroalimentación lenguaje-cultura como segunda parte, nos ocupamos a continuación.

4.3. Sociología e historia social de la música y el arte

A continuación, expondremos las otras metodologías que configuran el hecho social y cultural como el eje del proceso creativo, significativo y receptivo. La sociología trabaja aquellos aspectos de la interacción entre todos los agentes que intervienen en el hecho artístico. La inclinación hacia unos aspectos y no otros, determinan el campo de investigación de los especialistas. Así lo expone Brihuega cuando afirma que,

¹⁵⁸ ROSS, A., *op. cit.*, *El ruido eterno*, pp. 19-28.



12. Representación contemporánea de la ópera *Salomé* de Richard Strauss.

[...] en la génesis y desarrollo de la reflexión sobre las relaciones recíprocas entre la sociedad y el arte, así como el proceso de su constitución en punto de referencia fundamental para la estética, la teoría y la filosofía del arte. La consecuencia más palpable [...] es la manera en que ha afectado a la historiografía¹⁵⁹.

Además de mencionar las disciplinas que componen el espectro teórico en ambos casos, justificaremos en primer lugar porqué, el qué y para qué una sociología del arte y de la música, y por supuesto, sus conexiones, y qué teorías más relevantes son las que han proporcionado en el ámbito de la creación, la recepción y la interpretación.

Brihuega, Fubini, Cook y Kucharsky, entre otros, coinciden en destacar:

[...] el ambicioso entramado de factores que la sociología del arte pretende poner en juego a la hora de trazar los modos y el significado de las relaciones entre la sociedad y el arte; algo que la hace desembocar en el territorio de un extenso marco antropológico donde economía, política, estructura social, lenguaje visual y el amplio espectro de los presupuestos ideológicos que articulan la realidad cultural forman un complejo tejido; dentro de él el hecho artístico se ve involucrado con toda su especificidad a cuestras¹⁶⁰.

Fubini explica la función social de la música y, por extensión, del arte, y en qué dimensión deberían trabajar las disciplinas teóricas para ser útiles y productivas:

[...] la música se nos revela como algo eminentemente social, como un arte, probablemente en mayor medida que todos los demás, provisto de una dimensión colectiva: desde el canto popular hasta la música litúrgica, el concierto sinfónico y la música de cámara, el arte musical presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres. Por todo lo expuesto, parece un terreno bien abonado para el sociólogo del arte, al ofrecer, en numerosas ocasiones, parámetros proclives a la investigación, que se extienden desde la sociología de la audición hasta la sociología de la interpretación, desde las condiciones ambientales en que trabaja el músico hasta la difusión de la música dentro de la sociedad. [...] el valor

¹⁵⁹ BRIHUEGA, J., *La sociología del arte*. En BOZAL, V., *op. cit.*, Vol. II. p. 264.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 265.

estético es un valor social; por ello, si la crítica no quiere limitarse a ser, por un lado, un mero análisis de los componentes formales de una obra y, por otro, una sociología empírica o científica –o sea, una constatación de los más pobres e inesenciales nexos sociales en los que la música se inserta-, deberá ser crítica estética y social al mismo tiempo, esto es, una crítica comprometida en la emisión de un juicio valorativo global¹⁶¹.

En la misma línea, encontramos en Kucharski otra explicación que también funcionaría a la perfección en los dos entornos cuando explica el papel de sociología. Considera la música como un fenómeno social por dos razones básicas: porque es una creación humana y porque es un vehículo de comunicación entre creador, intérprete y receptor. Al partir de esta premisa, reconociendo en ella que la música es una actividad social, encontramos en la sociología el recurso mediante el cual desentrañamos las formas esenciales de la actividad musical y los colectivos sociales concretos que se agrupan en torno a un tipo determinado de música. También podemos pensar en la música como un proceso vivo, presente y en continua evolución, y la sociología, el estudio de su relación directa con la sociedad atendiendo a las formas distintas de actitud que se derivan de dicha interrelación¹⁶².

Nicholas Cook aborda en *Una muy Breve Introducción a la Música* la cuestión de la interacción entre la música y la sociedad, aportando una definición un tanto diferente a la de Kucharski. Cook afirma que los diversos modos de composición e interpretación y los paradigmas o cánones del momento a los que se hallan sujetos, definen una cultura musical concreta y precisan cómo se transmite y se percibe la música y cómo se relacionan entre sí los individuos que integran un colectivo cultural-musical. También determinan cómo imaginan las personas la música y cómo la conciben los compositores, es decir, se estructura todo el imaginario colectivo que mantiene unidos a los miembros de la comunidad:

Componer dentro de una tradición dada es, por tanto, imaginar sonidos en términos de las configuraciones concretas de determinación e indeterminación adecuadas a cada tradición, y esto significa a su vez que la notación se halla más

¹⁶¹FUBINI, E., *op. cit.*, *Música y sociología*, p. 174.

¹⁶² KUCHARSKI, R. S., *La música, vehículo de expresión cultural*. Colección Cultura y Comunicación. Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.



profundamente involucrada en el acto de la composición de lo que podrían inducirnos a pensar muchas explicaciones del proceso compositivo¹⁶³.

Ramón Barce, escribe en el prólogo de 1987 de la obra de Blaukopf, *Sociología de la Música*, alguna de las dificultades a las que se enfrenta esta disciplina, entre ellas, la complejidad en la delimitación de sus cometidos, sus límites y sus contenidos, dada su “juventud” y su consiguiente falta de definición. Barce cita algunos autores y algunas tendencias cuyo valor es cuestionable por múltiples razones: por sus marcados intereses políticos e ideológicos; otros, por poseer un contenido exhaustivamente estadístico, una especie de estudio de mercado; otros, por ser de una metafísica inasible e inútil, etc. Pero encomia a aquéllos que la afrontan como el nexo real entre creación musical-sociedad y acotan previamente las propiedades de cada concepto y las repercusiones específicas en cada caso.

Por ejemplo, recuerda que esa relación entre música y sociedad no es un principio universal y unívoco, sino que su legitimidad estriba en la contemplación de las características concretas de cada colectivo -no se pueden elaborar preceptos extensibles por igual a sociedades primitivas que a sociedades consumistas, nihilistas o deshumanizadas-, así como también la observación del sinfín de matices que conforman esta compleja red interactiva. Barce insiste en la indefinición sistemática de esta praxis:

Pues tomamos una obra musical “como efecto” de unos hechos sociales y no podemos asegurar que sea, verdaderamente efecto de ningún hecho social significativo. Naturalmente que esa obra se escribió “por alguna razón”, pero la razón puede ser irrelevante socialmente hablando. [...] Conforme la textura de la obra se va trabajando y llegando a su final, aumenta el predominio de las necesidades internas y de la propia autogeneración de desarrollo. Por último, la distancia entre el resultado real y los factores externos iniciales se ha hecho tan grande que toda exégesis se vuelve forzosamente quebradiza. [...] Y ahora tenemos el producto terminado. Desde ese momento parece que la Sociología de la música puede otra vez ocuparse de la obra con éxito. [...] La relación música-sociedad parece partir de unos factores externos de cierta virtualidad para luego perder transparencia más gradualmente (en la elaboración y

¹⁶³ COOK, N., *op. cit.*, *De Madonna al Canto Gregoriano*.

estructura de la obra) y por último hacerse patente casi brutalmente con la aparición de esa obra, como producto terminado, en el mercado público¹⁶⁴.

Los elementos de interés para la historia y la sociología del arte (más que de la música) se han multiplicado vertiginosamente. La proliferación exponencial de focos externos al “arte culto” como uno de los impactos sobre la disciplina más contundentes promovidos por la idiosincrasia visual y *massmediática* de la sociedad contemporánea, enriquece y complica la designación de tareas. Lo subraya Brihuega:

El desbordamiento del primitivo corpus sobre el que trabaja la historiografía del arte, lo que se ha producido en virtud de la incorporación a sus objetivos de análisis de aquellas formas de expresión visual tradicionalmente menospreciadas en razón de su calidad o por su procedencia de los niveles medio y bajo de la cultura; algo que traza un hilo conductor sutil y complejo, pero coherente, entre las diversas formas de suburbialidad de la cultura visual que rodean aquello que entendemos por “arte con mayúsculas”: las manifestaciones visuales populares, marginales o secundarias del pasado y la poderosa cultura visual de comunicación de masas que se irá desarrollando hipertróficamente a lo largo de la Edad Contemporánea. [...] la cultura visual de comunicación de masas ha pasado a ser objeto de reflexión privilegiado para la sociología pura y dura, la psicología social o de la percepción, la semiótica, la teoría de la comunicación, la filosofía social, el marketing, o para el ámbito profesional que la produce. Se ha transformado incluso en objeto de coleccionismo o ha servido como material de trabajo para la creación artística (*assemblage* de la vanguardia histórica, el Pop-Art, etc.)¹⁶⁵.

Disciplinariamente hablando, la metodología del arte es mucho más abundante, más concordante con la realidad contemporánea, más sistemática, más organizada y más estructurada que la metodología musical.

Ya expresaban Fubini y Cook el problema institucional endémico. También los conservatorios superiores españoles tienen el problema de la obsolescencia teórica. Es un problema de calado prácticamente global. Una prueba incriminatoria de la falta total de sincronía entre sociedad e instituciones

¹⁶⁴ BLAUKOPF, K., *Sociología de la Música. (Introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales)*. Real Musical, Madrid, 1988, pp. 1-13.

¹⁶⁵ *Íbid.*, BRIHUEGA, J., *op. cit.*, en BOZAL, V., Vol. II, pp. 265, 276.

y, por ende, estudios musicales y avances científicos, nos la aporta Hanslick por su escepticismo absoluto hacia la utilidad de la disciplina. Duda de la veracidad de la sociología, por considerarla incapaz de exhibir una correlación estable entre lo social y lo musical¹⁶⁶.

Por extensión, consideraba que la estética musical no tiene nada que ver ni con la biografía ni con la historia del arte¹⁶⁷. Gracias a estas piedras recurrentes en el camino, nos encontramos en la brecha de salvar estas distancias históricas con la guía, afortunadamente, de autores como Cook. A diferencia de Hanslick, Cook liga el acto de la creación, la primera fase del proceso comunicativo, con el efecto de los condicionantes sociales y veremos cómo lo considera un movimiento de ida y vuelta constante.

Cook otorga idéntica importancia al momento compositivo y al momento receptivo porque considera que la creación de una pieza está sujeta al gusto imperante. El enfoque basado en la recepción se concentra en una plena inmersión en la música, en su uso, su interiorización, la forma de sentirla y pensarla. Son inútiles los puntos de vista imparciales y no participativos de las historias y los textos de apreciación tradicionales, así como los juicios prescriptivos pertenecientes a otras épocas distintas de la nuestra. Cook asegura que los grandes cambios introducidos en la reflexión académica en los últimos tiempos han sido provocados por este punto de vista¹⁶⁸.

Prosigamos con las ciencias adyacentes derivadas de los párrafos anteriores, e implicadas en el proceso comunicativo y encargadas de objetivarlo en cada nivel. En primer lugar, Sánchez Ortiz de Urbina separa los distintos agentes sociales que intervienen en el hecho artístico:

Al distinguir artefacto y obra se disocian dos sistemas de operaciones (del productor y de los receptores), pero que, sin embargo, se dan, por así decir, en el mismo plano, muy distinto del plano en el que trabaja el crítico (la aclaración o promoción de las normas) y el científico (la estructura técnica del artefacto). Es

¹⁶⁶ HANSLICK, E., *op. cit.*, *cf.*, p. 98.

¹⁶⁷ *Ibid.* *cf.*, pp. 80-81

¹⁶⁸ COOK, N., *op. cit.*, p. 110.

seguramente esta cuádruple distinción gnoseológica la aportación teórica fundamental que está en la base de la moderna estética de la recepción¹⁶⁹.

Kucharski, en base al criterio del aglutinamiento de individuos en grupos sociales unidos por relaciones sociales complementarias distintas de las de otros grupos, y según la posición de cada individuo dentro del grupo, los clasifica en *productores* y *receptores*, que a su vez, también se dividen, en el caso de los productores, en *filisteos*, *bohemos* y *creativos*¹⁷⁰.

Hasta aquí sabemos cómo funcionan los objetos, cómo dicen lo que dicen, cuánta es la profundidad del rastro de su autor y de las influencias que lo envolvían en el momento de la creación. Con Sánchez Ortiz nos adentramos en el territorio de las disciplinas. Calabrese, consciente de la dificultad para delimitar unas y otras al producirse una ingente duplicidad de tareas, trata de acotarlas y considera que la mejor opción para la estética es trabajar sobre el gusto y el conocimiento artístico con el dominio suficiente de los problemas teóricos y técnicos de cada arte; la crítica debiera concernir a la interpretación de las obras, pero también debe estar sujeta al control teórico y técnico. Por último, se refiere a la teoría del arte que tendría entre sus cometidos la relación entre arte y realización, arte y público y técnicas de representación y percepción¹⁷¹. Ciertamente, existe siempre un solapamiento necesario para el desempeño de cualquiera de ellas.

La recepción de la obra genera la crítica, la teoría y la estética en un ciclo que circula en ambos sentidos constantemente. Por lo dicho anteriormente y por las características de este capítulo, tomaremos como referente el arte y buscaremos el punto donde se encuentra la música con respecto a él. Bozal explica que:

[...] la crítica se propone como una consideración personal que valora las obras y las compara, pero que también informa sobre su contenido¹⁷².

¹⁶⁹ SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R., *La recepción de la obra de arte*. En BOZAL, V., *op. cit.*, Vol. II. p. 177.

¹⁷⁰ KUCHARSKI, R., *op. cit.*, *cf.*, p. 32.

¹⁷¹ CALABRESE, O., *op. cit.*, p. 76.

¹⁷² BOZAL, V., *op. cit.*, pp. 21, 25.

Y sobre la estética y, concretamente, el gusto:

El gusto era el modo que tenía de manifestarse en este dominio, no tanto porque proyectase su gusto sobre los objetos, cuanto porque se formaba en su contemplación y gozo. La pregunta por la naturaleza de este sujeto, por la condición del gusto y, en sentido más amplio, la pregunta por la relación con las obras de arte, el modo de su recepción, contemplación, etc. [...] En su respuesta se precisaban los límites y textura de un espacio propiamente estético y artístico¹⁷³.

Articulada con la definición de Fubini:

[...] la estética musical es un entramado de reflexiones interdisciplinares, de las que el aspecto filosófico es sólo uno de los componentes y no siempre el más importante. [...] el conjunto de reflexiones sobre la música acaba entrelazándose, por una parte, con la misma historia de la música y, por otra, con todas aquellas disciplinas que han hecho de la música el objeto de un cierto interés por su parte: las matemáticas, la psicología, la física acústica, la especulación filosófica y estética propiamente dichas, la sociología de la música, la lingüística, etc¹⁷⁴.

La definición de Fubini escogida, está orientada hacia objetivos prácticos, algo que, por otra parte, no viene mal, es una condición de la que el entorno musical adolece, y establece el ámbito interdisciplinar en los que puede apoyarse la construcción de un sistema estético. Está contrapuesta a la de Gubern porque en realidad, la complementa. Gubern expone el gusto estético y Fubini propone la gestión intelectual. Hemos articulado en un diálogo sendas enunciaciones, casi aleatorias, libremente, para demostrarla intercambiabilidad de la estética de estas artes. El postulado siguiente, más ontológico sigue ofreciéndonos soluciones y puntos de encuentro entre ambas.

Sánchez Ortiz de Urbina define, mediante el texto de Jauss, padre de la moderna estética de la recepción:

La experiencia estética en cuanto “aisthesis” no es sino una reivindicación del estrato intuitivo, sensible, frente al privilegio platónico del nivel conceptual. [...] La experiencia estética entendida como “catharsis” significa la posible disolución de los intereses de la vida práctica, promoviendo mediante los recursos de la

¹⁷³BOZAL, V., *op. cit.*, pp. 21, 25.

¹⁷⁴FUBINI, E., *op. cit.*, *Estética de la música*, pp. 17-21.

identificación estética una asunción de nuevas normas de comportamiento social. [...] El arte, mediante esa función de ejemplar puede promover la purificación de unas normas sociales y la transmisión de otras nuevas (de ahí su radical heteronomía)¹⁷⁵. [13]

Un ejemplo de las múltiples ramificaciones que encontramos en el arte, es la estandarización de los tipos, en este caso, de estética. Es difícil encontrar tal diversificación o conocer rápidamente los avances hechos al otro lado del tándem. Muestra de ello, la encontramos en la estética analítica, aquello que constituye:

[...] la parte de la filosofía analítica que se ocupa de los temas tradicionalmente atendidos por una filosofía del arte, esto es, la belleza, el arte, el gusto y la evaluación artística. Sin embargo, la filosofía analítica no es una escuela de pensamiento, ni los filósofos que podrían incluirse comparten una teoría o unos presupuestos comunes. Geográficamente la estética analítica es la corriente estética contemporánea que ha dominado en el área angloamericana. Aunque su influencia no se circunscribe a los países de lengua inglesa, sus principales autores pertenecen a ese ámbito.

[...] se ocuparía del análisis de aquellos discursos que están relacionados con la belleza, el arte y la experiencia estética. Pertenecen a su objeto desde nuestra forma de hablar de lo bello o del arte, hasta los discursos más institucionalizados, como el de la crítica, o académicos, como la historiografía del arte. Ahora bien, no toda, ni siquiera la parte más importante de la estética analítica, se basa en el estudio de otros discursos sobre arte. Por el contrario, el arte mismo se convierte en el objeto de las principales teorías, que compartirían la idea de que la actividad artística es una actividad lingüística. Como vemos, es también una manifestación del interés general por el lenguaje la consideración de las propias obras de arte como formas de representación de la realidad y de comunicación, es decir, el estudio de las artes como lenguajes. Del mismo modo que el análisis del significado se convirtió en la tarea principal de la filosofía analítica, cuál era el modo de significar de las obras de arte sería el núcleo de la E.A. y de autores tan significativos como M. Beardsley, N. Goodman o R. Wollheim, o con un enfoque más sociológico como Danto y Dickie¹⁷⁶.

¹⁷⁵ SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R., *La recepción de la obra de arte*. En BOZAL, V., *op. cit.*, Vol. II, p. 177, 183.

¹⁷⁶ PÉREZ CARREÑO, F., *Estética analítica*. En BOZAL, V., *op. cit.*, Vol. II, pp. 79, 81, 90.



Por último, para conocer algo sobre teoría, Panofsky define:

[...] la teoría del arte como contrapuesta a la filosofía del arte o estética, es respecto a la historia del arte lo que la poética y la retórica representan con relación a la historia de la literatura.

Y sobre la importancia fundamental de la historia del arte, a la que vamos a dedicar un apartado especial:

[...] puede considerarse como un hecho que la historia del arte merece figurar entre las humanidades. Pero ¿para qué sirven las humanidades? [...] porque nos interesamos por la realidad. [...] ¿por qué habríamos de interesarnos por el pasado? La respuesta es idéntica: porque nos interesamos por la realidad. Nada existe menos real que el presente¹⁷⁷.

4.3.1. La historia y el canon

Kiesewetter declaró en su *Historia de la Música Occidental Europea y de Nuestra Música Actual* de 1835 que los periodos históricos musicales y artísticos no son coincidentes ni con los de la historia universal ni con los de la historia específica de cada país, verificándose la historia de la música y sus anexos, a tenor de este hecho, como una ciencia independiente.

Por medio de la teoría crítica, las instituciones se nos han revelado como los reductos a través de los cuales el poder se canaliza. Las instituciones naturalizan las estructuras de poder de forma que todas aquellas desigualdades se nos presentan como “las cosas son así”.

¹⁷⁷ PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993, pp.33, 36, 37.



13. En el proceso de la recepción de la obra, se producen los fenómenos de *aisthesis* y *catharsis*, trascendentes en el proceso de aculturación por la transmutación de valores y principios que desencadenan.

El objetivo de la teoría crítica es destapar la ideología subyacente de la vida cotidiana, mostrando a los individuos aquellas premisas que han acatado inconscientemente y de manera acrítica. Una vez descubierto ese “las cosas son así” todas las opciones que antes se inhibían se despliegan ante los sujetos, capacitados ahora para encontrar alternativas viables en su mundo¹⁷⁸.

La existencia de un canon clásico reconocido y eterno, y la dramática escisión entre arte y música culta y popular, división que condiciona irremediabilmente la pertenencia o la exclusión al canon, es la cara visible del *statu quo*.

Se dan diversas circunstancias en las instituciones que corroboran este hecho. En primer lugar, y retomo con ello nuestros viejos problemas musicales, en dichas instituciones se ofrece implícita una visión sesgada y se traza una frontera maniquea entre música culta o “arte mayor” y música popular o “arte menor”.

Asimismo, aún es más manifiesta la demarcación entre música occidental y música oriental o, por decirlo de otro modo, música “general” (tradición europea-norteamericana) y el resto. Estas son dos condiciones características de los currículums y los cánones (o “las cosas son así”) del sistema oficial.

Básicamente, los manuales de historia “universal” se centran en la música “cultura” occidental europea, extendida a Norteamérica a partir del siglo XIX. Se estructuran, por lo general, en unos primeros capítulos que versan sobre música prehistórica y la antigua Grecia. Acto seguido, la atención se desplaza a Europa (para quedarse definitivamente), a la catedral de Notre Dame en el siglo XII donde eclosiona el germen de la música polifónica. Concluidos estos preámbulos, se inicia la “auténtica” historia de la música.

En segundo lugar, la música práctica que se estudia sigue esta misma concepción ideológica: mediante el aprendizaje de un determinado sistema

¹⁷⁸ Sobre la teoría crítica, véase: D'ALLEVA, A., *Methods and Theories of Art History*. Laurence King Publishing, United Kingdom, 2005 y también: HARRIS, J., *The new Art History. A critical introduction*. Routledge, London, 2001.



musical (tradicional occidental) se perpetúan los valores que lo “naturalizan” y se cierran los oídos a aquellos que no resultan tan “naturales” y “lógicos”. Aún predomina en la naturaleza de estas enseñanzas, la doctrina de que en oriente estuvieron los orígenes de la cultura y toda su posterior evolución y desarrollo, en occidente.

A pesar del convulso S.XX y de la digitalización de la sociedad, el criterio permanece inalterable desde la época del Imperio Británico. El canon fue revelado por las vanguardias, la teoría crítica, el feminismo, los estudios de género de gays y lesbianas, las teorías de lo *queer*, los estudios culturales y las teorías postcoloniales durante el siglo XX¹⁷⁹.

Todos perseguían arrojar luz sobre el interrogante cuyas respuestas fueron las que desenmascararon paulatinamente la faz de este fenómeno, todos se preguntaron dónde quedaron entonces las mujeres, las personas que no eran de raza blanca o profesaban la religión católica, o los hombres cuya tendencia no era marcadamente heterosexual cuando se elaboró y se le dio legitimidad al canon. Verificaron que ninguno de ellos tuvo nada que decir y nada que hacer en cuanto a la forja del mismo y, tampoco, nada para llegar a ser parte de él. Demostraron que las obras maestras que lo componen bajo una pretensión de universalidad, fueron introducidas o creadas por individuos varones, de raza blanca, cristianos, europeos, norteamericanos y heterosexuales.

Una muestra a efectos prácticos, de lo que conlleva el sometimiento a una mirada dominante impuesta desde el establishment descrito, nos lo ofrece García Bandera, parafraseando a Michaud, Corbin, Courtine y Vigarello:

El arte Pop, liderado por la mirada masculina, hizo uso de la representación del cuerpo femenino y de la belleza imperante en la sociedad. De este modo, la belleza descrita a través de las grandes estrellas de cine, los cuerpos erotizados y distanciados o la mujer objetualizada, ingresan en el mundo del arte, pero, a su vez, la imagen femenina adquiere las características del Pop: introduce el Arte en el reino de la banalidad y lo cotidiano, lo que conlleva la trivialización del cuerpo de la mujer no sólo a nivel artístico, sino también social debido a la sociedad de

¹⁷⁹ D'ALLEVA, A., *op. cit. cf.*

consumo. Por ello, aunque los artistas pop pretendan realizar una crítica a través de ejercicios metasignificos de cómo se usa el cuerpo de la mujer en la sociedad, el “gran público” lo entenderá como una exposición gratuita y fácil de los cuerpos femeninos.

Tras ceder los límites cosificadores del arte Pop con respecto a la representación de la mujer, en la década de los setenta podemos hablar de una “segunda ola” de un feminismo en el que la mujer logra revelar con su cuerpo y su intencionalidad artística la situación en la que desea ser entendida¹⁸⁰.

Actualmente, los cambios operados en la sociedad por la acción de estos colectivos son ya una realidad palpable, aunque, en determinados casos, existen reservas y complejos y hábiles subterfugios para disfrazar una realidad políticamente más correcta.

Otro ejemplo, esta vez, institucional y curricular, del impacto sobre la cultura y la normalización de un punto de vista interesado, es la sospechosa ampliación del canon en algunos sistemas de enseñanza superiores anglosajones que incluyen en su currículum, junto a Bach y Beethoven, la música balinesa o, dicho de otro modo, la música representativa de una parte de la diversidad cultural o étnica de las sociedades modernas. También el jazz, el pop y “algo” de rock, por ejemplo, los Beatles. Sin embargo, en relación al arriesgado comentario efectuado sobre las “reservas” y “subterfugios” de esta, en ocasiones, aparente apertura y evolución, es interesante analizar con detenimiento y ojo crítico el hecho de que los Beatles se hallan en absoluta consonancia con los modos de composición y de interpretación de los clásicos en lo que respecta a las melodías, las armonías y la imbricación con la letra. Podemos hablar de sus canciones con los mismos términos que emplearíamos para comentar los lieder de Schubert. Gracias a esta perpetuación manifiesta de valores tradicionales occidentales se han incluido en el canon clásico a los Beatles y no a los AC/DC o a los Rolling Stones¹⁸¹.

¹⁸⁰ MICHAUD, Y., *Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales* en CORBIN, A., COURTINE, J.-J., y VIGARELLO, G., (Dir.), *Historia del cuerpo*. Taurus, Madrid, 2006, tomo III, p. 411. En GARCÍA BANDERA, N., *Sujeto femenino en el arte y la publicidad: análisis iconográfico de la fotografía publicitaria de perfumes 1990-2007*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2007, p. 47.

¹⁸¹ COOK, N., *op. cit.*

4.3.2. Feminismo y estudios de género

El hecho de que no abunden nombres de artistas femeninas en los cánones históricos y artísticos, no debe achacarse a su inexistencia o a una falta de actitud proactiva. No están porque, en su momento, -fundamentalmente en la era victoriana cuando las disciplinas y los cánones se consolidaron tras los procesos recuperacionistas impulsados por el fervor romántico- fueron omitidas deliberadamente de los registros pertinentes. La historia de la humanidad es la historia del poder y la dominación de unos hombres sobre otros, de las razas, de las clases y de los sexos. En el siglo XIX era un requisito indispensable para las mujeres casaderas de clase social media-alta saber tocar un instrumento, preferentemente el piano para así poder acompañar a sus maridos instruidos, por lo general, en el arte de algún instrumento melódico, que es el que marca la pauta en las sonatas de cámara, un reflejo elocuente de los restantes ámbitos de sus vidas. Las mujeres tocaban en el entorno doméstico y entre ellas no tenía cabida la actividad creativa por estar mal vista [14]. Debían elegir acomodarse a las expectativas sociales de la época o vivir al margen, excluidas del sistema y consagradas a un oficio prohibido. Esto último no era la práctica usual, por tanto, ocurría que las mujeres, generalmente, al no crear objetos artísticos, secundaron un razonamiento por el que se las consideraba incapaces de hacerlo, bien por razones legales o incluso biológicas. Las que sí los creaban, ocultaban su identidad bajo un pseudónimo masculino que las protegía de la crítica feroz.

De la compositora francesa Cécile Chaminade (siglos XIX-XX) se quejaba la crítica de la falta de virilidad de su obra, necesaria en la música y, sin embargo, su virilidad era ya suficientemente indecorosa en una mujer. Las mujeres sólo eran reconocidas en el ámbito de la interpretación, pero éste, a diferencia de la composición, no formaba parte de los libros de historia.

A pesar de la revolución feminista dada por el intenso activismo de las mujeres en las artes visuales y performativas y la crítica, persiste aún el sexismo en el mundo de la música. Exponemos dos ejemplos contrapuestos de las posibilidades enunciativas de una acción visual y los techos de cristal del mundo musical donde el shock deliberado promulgado por acciones abyectas es una



entelequia intelectual inasible. Recordamos en qué consistía la recuperación de una identidad digna y libre de mujeres, reivindicada por mujeres:

[...] en numerosas obras creadas por artistas mujeres, el cuerpo no ya de La Mujer, sino el de las mujeres, con sus ciclos, sus fluidos, sus especificidades anatómico-reproductoras y sus enfermedades, ocupan un lugar importante. Pero hay más. Es probablemente la manera que estas artistas tratan de plasmar visualmente cuestiones relacionadas con los condicionantes que pesan sobre la construcción de la identidad y de la subjetividad de las mujeres, la que con más fuerza nos interpela. Estas artistas nos ofrecen imágenes que, al tener al cuerpo “hembra como soporte expresivo” y al tratarlo como sujeto de experiencias y no como mero objeto, nos ayuda a vernos y a pensarnos desde los parámetros de una iconografía no sexista¹⁸².

Los recursos no son tan potentes como los visuales en el entorno de la música clásica donde los resortes de poder ejercen más presión libremente por esa falta de concreción visual. Por ejemplo, la Orquesta Filarmónica de Viena recientemente aún reafirmaba su política de excluir a las mujeres, permaneciendo fiel a la máxima de su director más emblemático, Herbert von Karajan, quien en 1997 declaró ante las crecientes protestas que “el lugar de la mujer está en la cocina, no en la orquesta”.

También hoy día existen compositoras que han obtenido un reconocimiento internacional, pero ninguna parece haber conseguido rebasar las fronteras de la leyenda y trascender a la historia universal. Sólo en el ámbito de la música moderna popular, se materializan estereotipos de mujeres reivindicativas y poderosas. Madonna, abrió las puertas a Beyoncé, Lady Gaga, etc., gracias a décadas de esfuerzo y transgresión mediática meditada.

Hagamos un somero repaso por la historia de la crítica feminista a modo de tributo por la influencia decisiva sobre lo que hoy somos y por el camino que trazaron hacia lo que nuestra esencia humana aspira alcanzar en muchos ámbitos de la vida cotidiana.

¹⁸² MÉNDEZ, L., *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2004. En GARCÍA BANDERA, M.N., *op. cit.*, p. 47.



14. Jean-Honoré Fragonard. *Lección de música*. 1769. Museo del Louvre. París. Representación de una escena cotidiana prototípica del XIX: este momento muestra lo que se debe esperar de una dama casadera, grácil, sumisa y virtuosa. El joven profesor denota y ejemplifica una actitud activa, dominante y sutilmente condescendiente con su expresión y su postura atenta, los brazos extendidos y la cabeza reclinada, no sólo para ajustar la mirada y el pabellón auditivo a la resonancia para obtener una escucha clara, sino también para captar el grado de consecución de su pupila de las sutilezas sugeridas en su lección magistral. El conjunto acentúa, por tanto, los rasgos pasivos del personaje femenino debido a la doble condición de alumna y mujer.

La crítica feminista cuestiona los modelos de representación masculina impuestos basando sus principales teorías sobre la subjetividad que hay implícita en los mecanismos constructivos de la realidad. La realidad es un artificio segmentado y codificado por la cultura dominante. La crítica feminista trata de analizar la posición asignada y las consecuencias derivadas del hecho de formar una parte integrante de esta realidad artificialmente construida a partir de un proceso multidisciplinar agudizado a lo largo de décadas.

Los primeros vestigios de la toma de conciencia del desequilibrio social entre sexos y las limitaciones de sus roles preasignados, especialmente en el caso de las mujeres, vinieron de la mano de Mary Wollstonecraft. En *A Vindication of the Rights of Woman* (1792)¹⁸³ cuestionó la razón por la que las mujeres eran consideradas inferiores a los hombres. Descartó la concepción generalizada de que este hecho se debiera a las deficiencias biológicas exclusivas del sexo femenino y argumentó que el motivo de las limitaciones de la mujer era el producto de la desigualdad de oportunidades y de su formación cultural intencionadamente deficitaria, no de factores biológicos o naturales.

No obstante, la más potente revolución feminista tendrá lugar a raíz de los movimientos de liberación colonial en Asia y África y de la Declaración de Derechos Civiles Americanos a principio de los años 60 que insuflan nuevas fuerzas a este fenómeno.

Una de las escritoras artífices de la definitiva recuperación del debate feminista, obviando figuras de referencia como Simone de Beauvoir¹⁸⁴ o Betty Friedan¹⁸⁵, fue Linda Nochlin. En su artículo publicado en 1971 *Why have there been no great women artists?*¹⁸⁶. Nochlin ofrece sendas respuestas a su pregunta. En primer lugar, subraya la imposibilidad para recibir una formación y un entrenamiento adecuados, así como unas oportunidades factibles de autorrealización de las mujeres a lo largo de la historia. En segundo lugar, determina que el arte es un *proceso meditado y determinado por instituciones*

¹⁸³WOLLSTONECRAFT, M., *A Vindication of the Rights of Woman*. Dover, Estados Unidos, 1996.

¹⁸⁴BEAUVOIR, S. de, *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 2005.

¹⁸⁵FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*. Cátedra, Madrid, 2016.

¹⁸⁶NOCHLIN, L., *Women, art, and power: And other essays*. Harper & Row, Estados Unidos, 1988.



específicas y socialmente definidas. Sería, pues, un segundo filtro para bloquear la difusión del producto artístico femenino en el seno de una sociedad reconocida y tradicionalmente patriarcal donde la mujer era un objeto degradado para someterlo bajo el yugo del poder.

Una vez reconocido el problema, se establecen los parámetros necesarios para subsanar los errores y todo el impacto negativo de los hechos y es aquí donde surgen las divergencias en el seno de la corriente.

Las soluciones propuestas por Linda Nochlin y refutadas por Patricia Matthews en *The Subject of Art History* (1998)¹⁸⁷ pasan por acometer las siguientes tareas:

- Recuperación de la figura femenina y de su producción a lo largo de la historia.
- Revisión del contexto, los espacios, las estructuras y las operaciones que han desplazado determinados tipos de manifestaciones artísticas en beneficio de otras.
- Revolucionar, criticar y deconstruir la autoridad, las instituciones sociales, las disciplinas, las ideologías. Neutralizar todo amago de resistencia.

Nochlin comparte la noción de Clark¹⁸⁸ de que la obra de arte se produce en un contexto y una estructura social determinados y que, para la elaboración de una historia del arte congruente, es preciso construir un planteamiento basado en análisis históricos coyunturales. Se modifican muchos conceptos anclados en el pensamiento colectivo, producto de ciertas creencias ciegas impuestas subliminalmente por el *establishment*.

Es el caso concreto de la noción de la genialidad en el arte, considerada, desde este punto, como una construcción irreal que continuamente nos revela los mecanismos de control y construcción unilaterales, elitistas, románticos y ensalzadores de la genialidad de individuos masculinos aislados. Cuando lo cierto

¹⁸⁷ MATTHEWS, P., *The Subjects of Art History*. Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.

¹⁸⁸ CLARK, W., *Ecocriticism on the edge*. Bloomsbury, Nueva York, 2015.



es que la creación, tanto de hombres como de mujeres, poseen indicadores comunes relativos a su tiempo.

Lucy Lippard¹⁸⁹ deja clara la distinción entre “genialidad” entendida como la capacidad del arte para llegar al público, educarlo y conmoverlo y “genialidad” como indicador social burgués, parcial y excluyente que perpetúa los ideales denunciados desde la Ilustración.

Una crítica más agresiva y, quizá, responsable de algunas de las escisiones internas infligidas en el seno de la corriente feminista y del distanciamiento entre feminismo estadounidense y británico por su mayor o menor incidencia marxista, entre otros factores, es la crítica ensayada por Roszika Parker y Griselda Pollock en su estudio *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981)¹⁹⁰. En 1982 Pollock apuntaba en *Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism*, la productiva interacción teórica entre las corrientes marxista y feminista constituyendo parte de la historia del arte más radical.

Parker y Pollock retornan a la cuestión de para qué y a quién sirven los valores, las perspectivas y los intereses patentes o latentes en el arte; porqué las mujeres han sido infravaloradas si no es por otra causa que la evidencia misma de la base ideológica imperante en el tratamiento de la historia del arte, de su construcción y de su difusión académica dentro de esta sesgada línea. Consideran que la historia del arte no debe presentarse como una simple *lucha contra la discriminación y la exclusión de las instituciones como las academias de arte*¹⁹¹. Como tampoco creen en la creación de una historia del arte feminista específica al margen de la historia general, puesto que las mujeres han sido parte activa y trascendente dentro de esa historia general de la que han sido deliberadamente excluidas.

Es necesario desentrañar los códigos sistemáticos del Arte Moderno heredados de la tradición burguesa decimonónica que definen la concatenación

¹⁸⁹LIPPARD, L., *Pop art*. Thames and Hudson, Reino Unido, 1988.

¹⁹⁰ PARKER, R., POLLOCK., G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Taurus, London, 1981.

¹⁹¹POLLOCK, G., *Feminists interventions in the histories of art: an introduction, y Visions and Difference. Femininity, Feminism and the histories of art*. Routledge, Londres, 1988.



hombre-talento-dominación-capitalismo en contraposición a la mujer-limitación-pasividad-invisibilidad dentro del sistema. Para elaborar una historia del arte radical y coherente es primordial prestar atención a las interrelaciones dadas en las estructuras culturales, patriarcales y capitalistas que beben de los axiomas predefinidos. Analizaron los posibles errores en los que podían incurrir las tareas propuestas por Nochlin: generalización ideológica, reduccionismo, tipificación y reflejo.

- Generalización: asimilación o interiorización de contenidos tras una especie de canonización que termina, en todos los casos por enmascarar contradicciones.
- Reduccionismo: ofrecer una visión segmentada, categórica, simplista o dogmática.
- Tipificación: ofrecer una visión estereotipada de la mujer.
- Reflejo: mantener a toda costa la creencia de que la obra de arte debe ser interpretada como la imagen indeleble de una sociedad de clases o de estructuras de género.

La apuesta de Pollock sitúa las propuestas de Nochlin en un estrato de actividad meramente aditiva, recuperadora y reformista que no hace más que reforzar, en su intento de integración o de emulación del sistema dado, las estructuras patriarcales y la idea del hombre como unidad de medida. Pollock predica un feminismo liberado sujeto a la igualdad de derechos integral. Las absolutamente nuevas e innovadoras propuestas permitirían realmente a la mujer encontrar el espacio que le corresponde.

Lucy Lippard continúa por la vía establecida por Pollock y el feminismo estadounidense añadiendo una base lacaniana¹⁹² a los planteamientos marxistas y feministas teóricos y políticos. Lippard aboga por un activismo situado en todas las fronteras delimitadas, por un lado, por el feminismo socialista y, por otro, por el feminismo radical o cultural, donde diversos especialistas consideran que es el lugar donde deben posicionarse no sólo las feministas, sino también los colectivos

¹⁹² LACAN, J., *Escritos II*. Siglo veintiuno, Madrid, 2009.

minoritarios siempre discriminados por el sistema por cuestiones culturales, de sexo o de raza.

La rama feminista más radical dejó de perder fuerza en USA en los 60 al carecer de una fuerza política de izquierdas influyente en el aparato central. Los paradigmas expresionistas recuperan las arcaicas concepciones patriarcales y discriminatorias para los discursos artísticos de vanguardia. Ann Middleton Wagner¹⁹³ opina, sin embargo, lo contrario alegando que no existió un unívoco arte de vanguardia y que, al margen de supuestos establecidos en diversas corrientes vanguardistas, el arte de vanguardia ha proporcionado la fuente de inspiración de la que han bebido tanto hombres como mujeres artistas. Sostiene que las obras están siempre expuestas a constantes relecturas y redefiniciones y que, atendiendo a una edificación completa y exhaustiva de la historia del arte, es posible y necesario atender a todos los factores y vicisitudes colectivas y aisladas.

Observemos la situación expuesta desde la perspectiva del reducido coto activista musical y utilicemos un caso práctico musical en la línea que estamos sugiriendo a lo largo de este gran trinomio sociológico. La musicóloga Susan McClary expone en *Feminine endings: music, gender, and sexuality*, la existencia de una terminología sexual discriminatoria, comúnmente aceptada, que se halla implícita en los comentarios, las referencias, las descripciones y en la crítica musical¹⁹⁴.

Susan McClary, aunque no fue la primera, sí fue la más influyente al evidenciar las connotaciones sexistas del lenguaje empleado para designar aspectos musicales. Algunos ejemplos que sostienen por sí mismos la solidez de esta argumentación son, entre otros, la designación de *femeninas* para las cadencias resueltas en la parte débil del compás, una propiedad físico-acústica que les confiere cierto aire vago e indefinido. Las cadencias *masculinas* son las conclusivas porque son las que se resuelven en la parte fuerte. El carácter del tema *principal* de una obra es *masculino*, solar y enérgico. Por contraste, el tema

¹⁹³ MIDDLETON WAGNER, A., *Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*. University of California Press, 1996.

¹⁹⁴ McCLARY, S., *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press, 1991.



secundario es, por definición, delicado, seductor, sinuoso y *femenino*. Vemos asociados a los conceptos *masculino* y *femenino* una serie de estereotipos cuyas connotaciones están marcadamente definidas. Si hablamos de Beethoven, coincidiremos en señalar el carácter afirmativo, viril y heroico de su música y de que sus interminables partes fuertes repetidas son como una concatenación de martillazos. Pues bien, en lo tocante a Beethoven, McClary llevó todas estas afirmaciones al extremo cuando ofreció su peculiar descripción de la Novena Sinfonía:

[...] fusión sin precedentes de furia asesina y, sin embargo, una especie de placer en su culminación [...] Finalmente, Beethoven simplemente fuerza la conclusión aporreando a [...] la mujer hasta la muerte.

Cook, al respecto, precisa:

McClary habla de clavarla violentamente, de movimientos pélvicos, e incluso de violación¹⁹⁵.

Nos recuerda con cierta complicidad y admiración toda la polémica desatada por McClary para, acto seguido, brindarnos perspicazmente una crítica “institucionalizada” de la misma sinfonía aparecida en el *Dictionary of Music and Musicians*¹⁹⁶ (1882) del “victoriano acérrimo” Sir George Grove, realizada un siglo antes:

[...] *la fuerte, fiera e inmisericorde coacción con la que Beethoven te fuerza todo el tiempo y te dobliga y te somete ante su voluntad*¹⁹⁷.

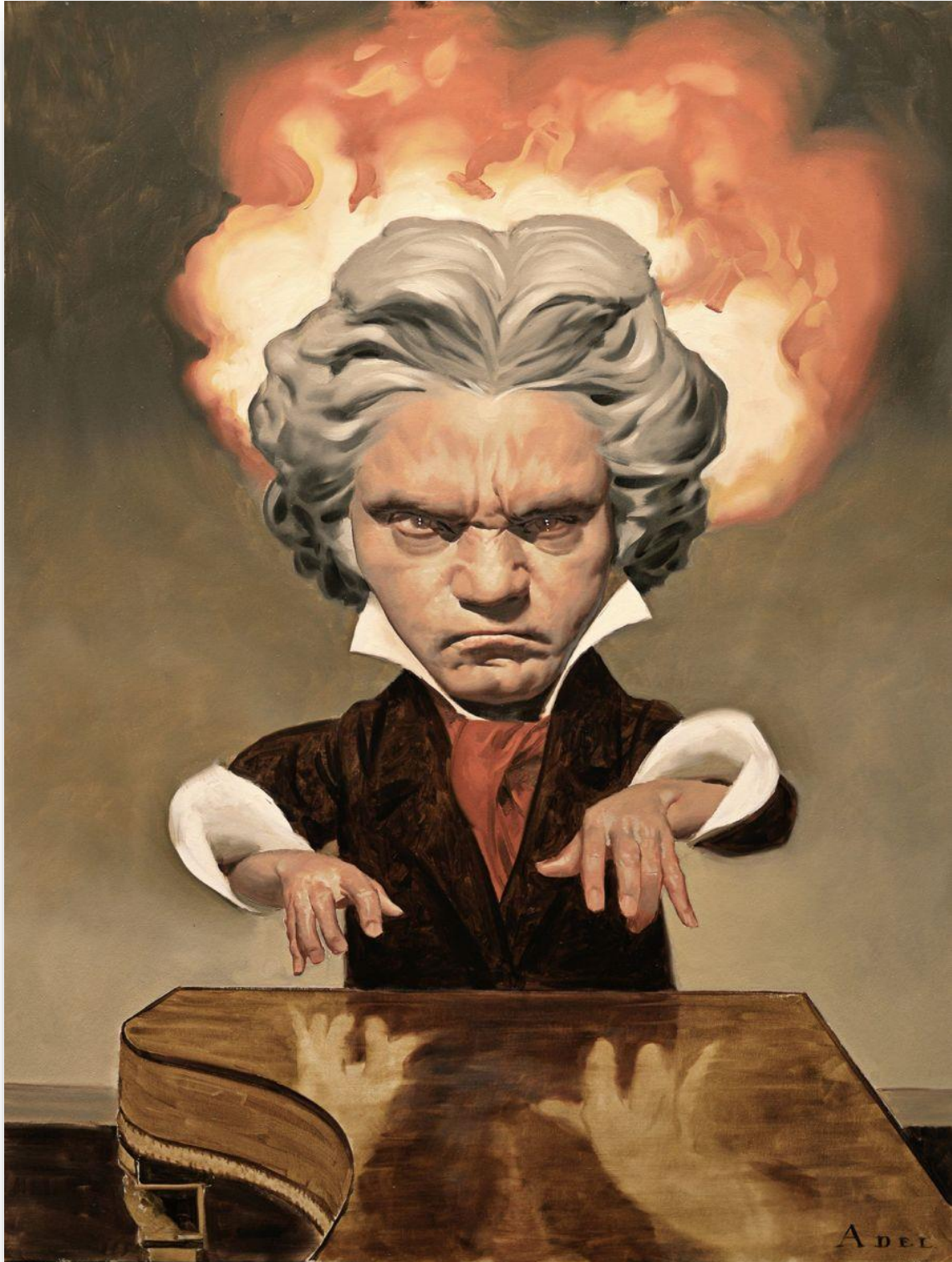
La similitud de las apreciaciones de Grove y McClary es incuestionable. La única diferencia es que Grove muestra una actitud un tanto más complaciente ante la idea del sometimiento a Beethoven que McClary.

¹⁹⁵McCLARY, S., *op. cit.*, en COOK, N., *op. cit.*, *cf.* p.140

¹⁹⁶GROVE, Sir G., *Grove's dictionary of music and musicians*. Macmillan, Londres, 1890.

¹⁹⁷ COOK, N., *op. cit.*, *cf.*





15. ADEL. *L. V. Beethoven*. Caricaturización revisionista del genio atormentado y apasionado del compositor romántico. Esta imagen del siglo XXI se ofrece en contraposición a la *Lección de música* precedente en función de la temática expuesta en estos dos últimos epígrafes.

5. TRINOMIO III

MÚSICA, IMAGEN Y POSTMODERNIDAD

Claves para la comprensión de la identidad postmoderna y repercusión de estas características sobre los procesos artísticos. La raíz posmoderna. Trinomio fáctico.

Acudimos a los orígenes, la fase de alumbramiento, de nuestra cultura “post”. Los teóricos que denominaron los años posteriores a la segunda guerra mundial “revolución tecnológica”, “tercera revolución industrial” o “era de los multimedia” como Marshall McLuhan¹⁹⁸ o Alvin Toffler, vislumbraron el profundo impacto que habrían de ocasionar las nuevas tecnologías de la información y de la robotización en los sistemas productivos y reproductivos de la sociedad y la alteración que padecería la estructura cultural por su causa. La “tercera ola” denunciada por Toffler¹⁹⁹ es la ola postindustrial.

Presenciamos el paso de la sociedad de la producción en serie, de la proletarización de las clases trabajadoras, de la uniformización y la estandarización a un medio distinto, un medio donde las nuevas tecnologías

¹⁹⁸ MCLUHAN, M., *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1964; *Guerra y paz en la aldea global*. Planeta Agostini, Barcelona, 1985; *Teoría de la imagen*. Salvat, Barcelona, 1973.

¹⁹⁹ TOFFLER, A., *La tercera ola*. Plaza y Janés, Barcelona, 1984.

configuran un sistema informativo y reproductivo que requiere de nuevas capacidades y mentalidades y de un reajuste social que lo alimente²⁰⁰.

Daniel Bell²⁰¹, teórico del fin del “industrialismo” o “postindustrialismo” sienta las bases del desarrollo de la teoría posmoderna, engrosada en adelante por las lúcidas aportaciones de François Lyotard y Jean Baudrillard, entre otros.

5.1. La sociedad de masas

Lyotard denuncia el relativismo o la falta de un gran principio rector de la sociedad postmoderna, su nihilismo y el fin de los *metarrelatos*²⁰². En la postmodernidad no existe un conjunto de creencias axiomáticas sobre las que se estructura la sociedad, no hay una Verdad absoluta que rige su decurso global como en épocas precedentes. En su lugar, se erigen dioses fragmentarios, verdades parciales y multitud de sectas, religiones y movimientos culturales. La idea de progreso se sustituye por la idea de variación, responsable de la desaparición de un pensamiento lineal y constructivo, indispensable en la resolución de los problemas fundamentales de la humanidad.

Jean Baudrillard calificó *cultura del simulacro* a la de esta sociedad postmoderna, estrictamente reproductiva:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo²⁰³.

La tesis de Baudrillard, heredera de la teoría de la pseudocultura de Adorno²⁰⁴ y de la Escuela de Frankfurt, denuncia nuestra existencia perdida en un mundo hiperreal, absorbida por signos sin referentes, una cultura donde se

²⁰⁰ LÓPEZ, J., *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 22-23.

²⁰¹ BELL, D., *El advenimiento de la sociedad postindustrial*, Alianza, Madrid, 1994.

²⁰² LYOTARD, F., *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1998.

²⁰³ BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*. Kairos, Barcelona, 1978, p.7.

²⁰⁴ ADORNO, T., *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2004.



desvanece la distancia entre el objeto y su representación. La hiperrealidad²⁰⁵ anula la realidad y distorsiona sus fuerzas productivas y sociales volviéndolas irrealidades mediante su mecanismo de socialización: los medios de comunicación de masas que, a pesar de generar, aparentemente, múltiples y continuas relaciones sociales, neutralizan su profundidad hasta convertirlas en una simulación más. Este aparato de ficciones -perfectamente asimiladas por los individuos- es controlado por el poder que manipula la conciencia de los sujetos saturándola e inhibiéndola. La suma de todas estas identidades suprimidas es el resultado de una gran conciencia colectiva *quasi* homogénea, frágil y maleable. De ahí su acepción de “cultura de masas”²⁰⁶.

El fenómeno de la cultura de masas forzó una escisión en el seno de la música cuyos orígenes se remontan al movimiento artístico de vanguardia a principios del siglo XX. El propósito de las vanguardias era transgredir los valores heredados del arte académico e institucionalizado. Ocurrió en las artes plásticas y ocurrió en la música. Schoenberg fue consciente de la trascendencia de su abandono de la tonalidad y posterior invención del serialismo²⁰⁷: rompió con todos los valores heredados de la tradición, entre ellos, satisfacer la demanda del público. Los compositores del XIX ofrecían al público lo que querían oír, los del siglo XX, proclamaron su independencia de la industria del entretenimiento. La acepción de “música moderna” quedó vinculada a la música de un periodo que se prolongó obstinadamente en el tiempo y que fue degustada por una minoría cada vez más insignificante.

Mientras tanto, la demanda de las masas encontró plena satisfacción en las innovaciones efectuadas en el entorno de la música popular que se apropió de los numerosos avances técnicos y electrónicos y de la conciencia de la época, bajo un crisol de estilos, alcanzando con ello unos niveles de popularidad sin precedentes y desarrollados en paralelo al declive inexorable de la música procedente de la tradición culta o seria.

²⁰⁵ ACASO, M., *Esto no son las torres gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Los libros de la catarata, Madrid, 2006. Véase también: USTARROZ, C., *Teoría del Vjing. Realización y representación audiovisual a tiempo real*. César Ustarroz, USA, 2010.

²⁰⁶McLUHAN, M., *Aldea global*, *op. cit.*, *cf.*

²⁰⁷ KÁROLYI, O., *Introducción a la música del siglo XX*. Alianza, Madrid, 2000.



Sin embargo, independientemente de la demanda de mayorías o minorías, la industria musical vio en todos y cada uno de los estilos de la ecléctica música (incluida la culta) de la postmodernidad, tan fragmentada como la propia conciencia de la época, mercancía cultural de primer orden o cultura de consumo contemporánea, en definitiva, simulacro artístico.

5.2. La sociedad de consumo²⁰⁸

En la sociedad postmoderna, el consumo de masas domina la existencia de los individuos. El consumo pasa de ser una necesidad básica a convertirse en actividad de ocio y lujo. Por la capacidad consumista se estima el valor social de los individuos y se generan estilos de vida diferenciados que proporcionan una identidad a los sujetos. Zygmunt Bauman afirma que el consumo se convierte en el medio de construir el yo y es el centro de la vida en sociedad²⁰⁹. Existe una gran variedad cultural donde elegir, sugerida por la publicidad²¹⁰ y ofrecida por los grandes centros comerciales, paradigmas de la sociedad postmoderna.

En líneas generales, la música popular actual más demandada está basada en un ritmo igual y constante y sus melodías y armonías son de escasa complejidad, como decía Fubini, la tradición simplificada y vulgarizada. Las canciones no exceden de los cuatro minutos y las letras son sencillas y pegadizas, carentes en muchos casos de valor literario. Esta es la música perteneciente a un mundo en el que prima la velocidad y la imagen. En muchos casos, este tipo de música viene potenciada por grandes espectáculos de masas promovidos por los medios de comunicación y las multinacionales, que encuentran en su difusión un negocio extraordinariamente rentable.

²⁰⁸ AAVV., *La sociedad de consumo*. Salvat, Barcelona, 1974.

²⁰⁹ BAUMAN, Z., *Trabajo, consumismo y los nuevos pobres*. Akal, Barcelona, 2001.

²¹⁰ AAVV., *Las mujeres y la publicidad*. Instituto de la Mujer, Madrid, 1995; LOMAS, C., *El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria*. Octaedro, Barcelona, 1996; PIGNOTTI, L., *La supernada. Ideología y lenguaje de la publicidad*. Fernando Torres, Valencia, 1976.



Junto con esta música nace el consumo de todo lo que rodea a las *grandes estrellas* (*merchandising*, ropa, bebidas, discos, artículos decorativos, etc.), transmisores de unas tendencias prefabricadas por grandes y poderosos intereses económicos, incluso bajo apariencias minoritarias. Los grupos musicales nacen y mueren a gran velocidad, producto de la creciente sociedad de consumo.

Todo este fenómeno, en su conjunto, es una clara representación de un mundo cuyo objeto fundamental es el comercio. La finalidad de la composición musical se basa en crear algo que sirva en un momento dado para movilizar masas y generar negocio. Los compositores de este tipo de música pueden ser personas de escasa o nula formación musical, que requieren los servicios de músicos profesionales para arreglar y retocar los temas.

Esta música popular se utiliza como medio para influir sobre la sociedad, construyendo en ella modas, valores y anti-valores, es un vehículo de propaganda política e ideológica; en definitiva, es un medio para universalizar una concepción uniforme del mundo, acorde con la sociedad de consumo y frente a la que la sociedad se halla en estado de total indefensión para valorarla con un cierto criterio. Se utiliza el potencial expresivo y comunicativo, sobre todo, primario²¹¹ para acceder al plano impulsivo de los sujetos e inocular apetencias, deseos y estándares de vida. La música, tanto como la imagen, puede moldear cerebros planos consumistas que sirvan a los intereses comerciales:

La estetización del mundo de Lipovetsky y Serroy [...] viene a resumir las propuestas de obras anteriores, sin olvidar la tesis central del sociólogo parisino: la economía ya no se rige por el oportunismo de la oferta y la demanda, sino por una lógica basada en la dinámica de la moda: producción de mercancías crecientemente diferenciadas y renovadas y búsqueda de una parcelación del consumo que incremente los beneficios y las satisfacciones. En cierto modo es el fin que buscaba Piero Sraffa, el gran estudioso de David Ricardo: la producción de mercancías por medio de mercancías. La producción ya no impone, ensaya; la distribución no vende, seduce; y el consumo supera el estadio de la necesidad para conquistar el reino de la libertad. Los autores repasan multitud de procesos y aspectos: la evolución del comercio-espectáculo, la revolución del diseño, la

²¹¹ Véase pp. 89 y ss.



fusión de arte y economía, el look, el empaquetado, el turismo cultural, lo kitsch, la dictadura de la belleza, los reality shows, los tatuajes, los ricos y famosos, el cine, la música portátil, la comida basura, Internet, las redes sociales. Ni que decir tiene que Lipovetsky y Serroy describen un estado ideal de cosas que en teoría reflejaría el funcionamiento perfecto de la democracia liberal. Saben que el capitalismo produce injusticias, diferencias económicas crecientes, y toneladas de basura y fealdad, pero no describen el peor aspecto del capitalismo, sino la mejor cara que podría tener. No todas las democracias son iguales. Sin perder de vista estas premisas, La estetización del mundo es un auténtico tratado de ética de la producción y el consumo que se convierte en ética estética precisamente porque los dos procesos tienden al mismo fin: la reproducción del mundo a la medida de nuestros deseos: es la felicidad paradójica del mejor de los mundos que puede ofrecer el capitalismo global que nos invade²¹².

5.3. Diferenciación vs. homogeneización

La creciente complejidad simbólica de la sociedad postmoderna es el reflejo de su identidad fragmentaria. Cada uno de los múltiples fragmentos o colectivos sociales posee un entramado simbólico e ideológico propio, es una subcultura. En la época de la globalización²¹³, ésta parece ser la contestación a la tendencia igualitaria de los individuos que buscan su identidad en contraposición a la del resto. Por sus características poliédricas y multidireccionales, Internet²¹⁴ es la plataforma idónea para reforzarlos vínculos y la expansión de estos particulares grupos y de otros que, en ocasiones, comprometen la estabilidad de grandes multinacionales y conglomerados multimedia.

A pesar del individualismo proclamado en cada subcultura a través de su estética, de su ideología y de su música, la industria ha logrado que la música ya

²¹² LIPOVETSKY, G., SERROY, J., *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, Madrid, 2015. [Reseña disponible en: <https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=20290313943&searchurl=kn%3Dsociedad%2Bde%2Bconsumo%2Bm%25FAsica%2By%2Bconsumo%26sortby%3D17>]

²¹³ STIGLITZ, J. E., *El malestar en la globalización*. Taurus, Madrid, 2002.

²¹⁴ MARTÍN PRADA, J., *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal, Madrid, 2012.

no se adscriba a una clase social determinada. Cualquier tipo de música puede ser disfrutada por cualquier persona, independientemente de su status, poder, prestigio, ideología, etc. Aunque cada tipo de música tiene su público y un lugar característico donde ser interpretada, ha sufrido en los últimos tiempos los efectos de la globalización. Además, los movimientos sociales que giran en torno a la música no son tan marcados como en épocas pasadas. Actualmente, se mezclan y se suavizan tendencias, *looks*, ideologías, evidenciando la pluridimensionalidad de la música postmoderna.

Todo ello nos lleva a determinar que, dentro de la sociedad actual, la música presenta una fisonomía, en apariencia, heterogénea, ajustable a un gran número de estereotipos sociales, que responde a la existencia de una metamorfosis constante de los gustos, impulsada como ya hemos dicho, por la sociedad de consumo y fomentada desde los medios de comunicación y las redes sociales.

Debido al insaciable proceso de globalización, que todo lo transforma, los géneros musicales creados en una cultura se aceptan y se reconocen por otras. Esta tendencia ha generado un lenguaje que uniformiza las formas de interpretar, la temática de las canciones, las técnicas de composición y los estilos. La mundialización también está contribuyendo a la desaparición de las culturas musicales y el concepto de identidad nacional que existía asociado a ellas. Ya no logramos distinguir los “lugares” musicales porque se ha producido una impregnación musical de carácter comercial, provocada por el consumo y la manipulación del gusto a manos de la industria.

5.4. Una muy breve puntualización sobre la interacción música-imagen dada el cine en el marco de la cultura visual²¹⁵

La cultura postmoderna es una cultura eminentemente visual. La televisión, Internet, el multimedia, la publicidad, redes sociales, se han establecido como los nuevos transmisores de la cultura, desplazando a los tradicionales.

El cine se ha instituido como una de las artes más importantes y populares de la postmodernidad donde convergen, prácticamente, el resto y donde la música se nos presenta como un elemento indispensable. José Nieto enumera razones prácticas (cubrir el ruido del proyector); psicológicas (la música proporciona tridimensionalidad a las imágenes y les devuelve la vida que perdieron en el proceso de reproducción mecánica. Es el nexo incuestionable entre la imagen y el espectador); razones históricas (desde los ritos tribales, los dramas griegos y los litúrgicos medievales, el teatro barroco, hasta las óperas, los melodramas y los musicales, la música ha estado indisolublemente ligada a la representación)²¹⁶. Razones, ampliamente estudiadas científicamente en el primer capítulo del presente escrito, justifican la estrecha dependencia mutua sostenida entre el cine y la música desde los albores de la técnica²¹⁷.

La música de cine cumple con una serie de funciones semiológicas según unos códigos culturales codificados por cada una de las distintas sociedades que lo hacen inteligibles. Estos códigos son los transmisores de conceptos, ideas y emociones que posibilitan la interacción y el acto comunicativo entre individuos. Las funciones semiológicas de la música activan, como el lenguaje, unos

²¹⁵ DARLEY, A., *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós, Madrid, 2002; DOMÍNGUEZ, E., (Ed.), *Pantallas depredadoras: el cine ante la cultura visual digital: ensayos de cine, filosofía y literatura*. Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2007.

²¹⁶ NIETO, J., *Música para la imagen. La influencia secreta*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1996. pp. 28-33.

²¹⁷ COUSINS, M., (Dir., Prod.). (2011). *La historia del cine de Mark Cousins*. Reino Unido. (15 episodios).

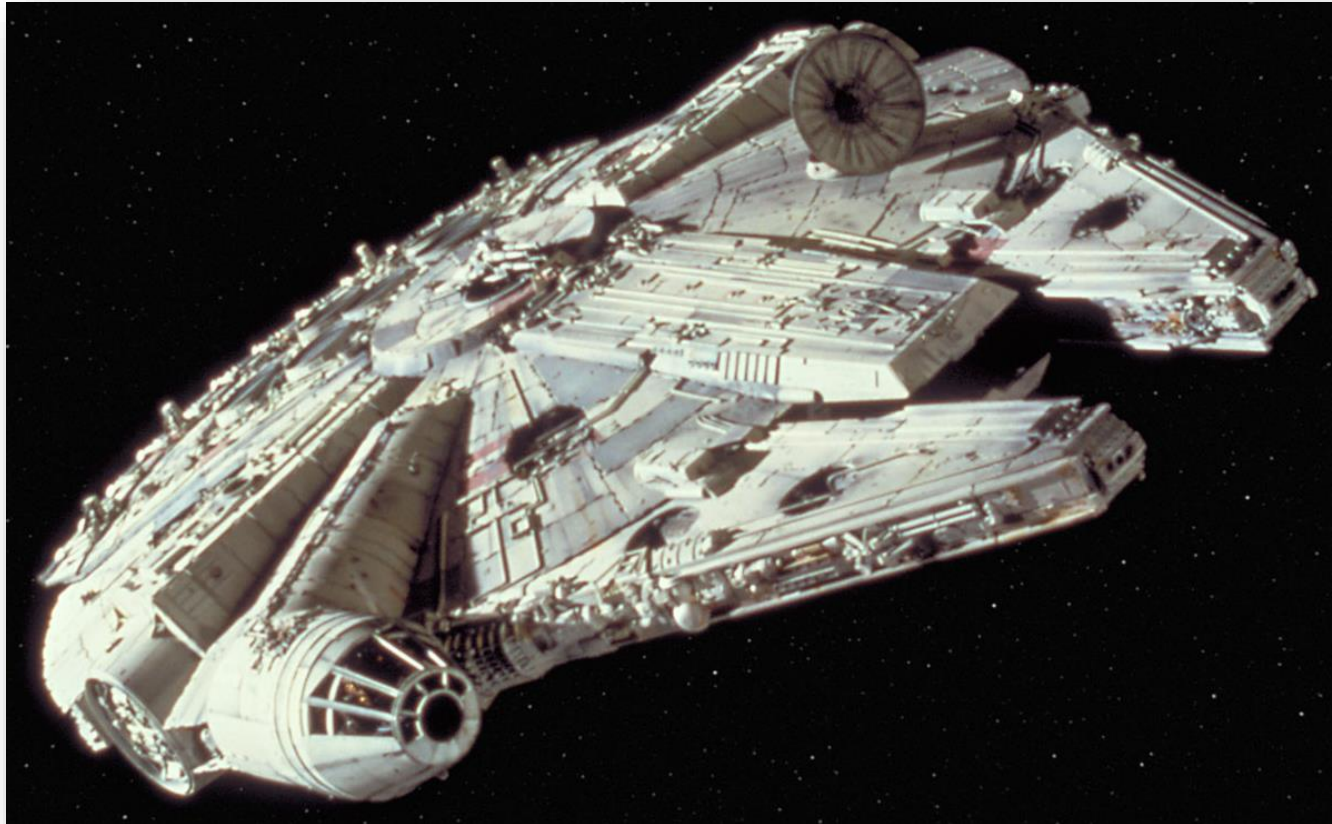
estímulos sonoros que, estructurados en base a unas determinadas reglas, provocan sensaciones concretas. Estos códigos, aprendidos y heredados a través del proceso de enculturación, hacen de la música un potente objeto de comunicación primario y secundario²¹⁸.

Ambas son artes del tiempo, aunque esta condición preeminente y holística de la música la posibilita para ser la que imponga el ritmo técnico y semántico, dado su enorme e incisivo potencial comunicativo, cuyo estudio desentrañamos anteriormente, y la que aporta los múltiples y complejos significados a la imagen y a la secuencia, en términos generales. Música e imagen están indefectiblemente influenciadas la una por la otra.

Esta breve puntualización responde más a una necesidad de reseñar al cine como uno de los mayores catalizadores de las artes del siglo XXI y el predecesor de escenarios, entornos, recursos, conceptos, argumentos, técnicas y maridajes de las artes híbridas y virtuales que están por venir.

La música tiene una deuda con el cine. El cine supo integrar en la cultura de masas la música de vanguardia y hacerla llegar al gran público insertándola en la cultura de masas a través del género de terror, de acción, de animación, de ciencia ficción, etc. El cine ha integrado como pocas artes todos los recursos técnicos y artísticos existentes y ha sabido apropiarse con habilidad de aquellos que proporcionan otros entornos. Probablemente sea el cine o alguno de sus géneros derivados el que aglutine innovaciones tecnológicas y nuevas sensibilidades estéticas que conduzcan al arte y a la sociedad hacia una nueva dimensión.

²¹⁸ NIETO, J., *op. cit.*, pp. 50,51.



16. Fotograma del *Halcón Milenario*, perteneciente a la célebre saga *Star Wars* de George Lucas. Paradigma de grandes avances técnicos y conceptuales del género.

6. CONCLUSIONES



El *leitmotiv* que ha guiado nuestras pretensiones por el camino que marcó la intuición de Schumann, quien presentía la música y el arte como el fruto de una misma actividad creadora y expresiva, encarnada, indistintamente, en una materia o en otra, resulta ser más auténtica y verídica que una simple ensoñación o un escarceo con la grandilocuencia poética del compositor romántico.

La intuición también ha sido el único faro de un estudio que oteaba en el horizonte puertos difusos y fantasmagóricos. Pero, pieza a pieza, se han ido recomponiendo los fragmentos de dos historias y tradiciones separadas antes de nacer.

En efecto, música e imagen presentan analogías de una intensidad extraordinaria. Aquello que no comparten es insignificante o es útil para reseñar aquellos espacios comunes donde conviven. Cohabitan siempre en la misma



dimensión, aunque se sitúen en polos opuestos. Era grande la resignación de encontrar constantemente divergencias, pero ha sido mayor la sorpresa al ver que esto no sucedía.

Podemos reclamar en el arte el espacio que le fue arrebatado a la música. Ella, más que desde la otra orilla, buscó una confluencia con el resto de las artes que le fue denegada por el miedo a lo que no se comprende, por su naturaleza salvaje y visceral. El precio que ha tenido que pagar por su aislamiento es su propia asincronía sistemática y la marginación social de su raíz tradicional.

Desde la misma base comunicacional, certificada punto a punto, constatamos que, a nivel perceptual, los soportes físicos y tecnológicos que circundan la mirada, la convierten en un hecho más complejo, a pesar de que siempre se ha creído lo contrario y de que el pensamiento visual parezca ser un mecanismo perceptivo más directo. En ambos casos, el factor cultural incidente en el procesamiento es muy importante, pero en la música es vital su comparecencia para la obtención de experiencias sofisticadas más allá de niveles reactivos primarios. Por supuesto, sucede lo mismo con piezas visuales, pero la cognición es más proactiva por el mecanismo doble de retroalimentación directa e instantánea entre percepción-cognición. La música, no sólo necesita de un proceso más extenso en el tiempo, sino que está más cerca de la pulsión y el inconsciente y la imagen del detonante caleidoscopio tecnológico y digital.

En el establecimiento de un segundo nivel post-perceptual y pre-lingüístico, observamos que, entre el verbo, la imagen y la música, siguen encontrándose diferencias sustanciales, pero en entornos comunes. Sugerido un sistema, en el que la música es el eslabón intermedio entre la imagen y el lenguaje, las estructuras semióticas son concordantes en las funciones sintácticas en el sentido lineal de la cadena, pero especialmente armónicas en todas las direcciones en fases semánticas y pragmáticas más avanzadas. La naturaleza del signo icónico, por ejemplo, un color, posee mayor rango de autonomía que un signo musical, una nota, o un signo verbal, una sílaba. En estos dos últimos casos, el contexto en los que se desarrollan los textos, determinarán el grado de autonomía de los signos. No obstante, las relaciones sintácticas entre los tres lenguajes, es considerable, sobre todo, como hemos dicho, en sentido lineal.



La concordancia en los niveles semánticos es dependiente del orden sintáctico. A partir de aquí, la imagen y la música gozan de ilimitadas licencias constructivas al servicio del contenido y el significado de los mensajes. He aquí un punto de inflexión en el que la imagen y la música avanzan en paralelo y se alejan del verbo. La función pragmática, ha sido enfocada desde la óptica de la recepción, de las relaciones dadas entre el público y las obras, en mayor medida que desde la capacidad interna del objeto para construir significados. Hemos considerado más oportuno destacar el efecto social y hemos transmutado esa función pragmática inherente, en la expresión y dialéctica de los sentimientos.

Desde la perspectiva psicológica y científica, los estímulos encuentran resonancias psicofísicas en los sujetos que reaccionan impulsiva o de forma primaria ante ellos. Simultáneamente, el sistema de convenciones culturales genera un conjunto de expectativas creadas a partir de las premisas estudiadas, que esperan ser satisfechas, frustradas o inhibidas, con un propósito: procesar e integrar en la vida los discursos artísticos o, dicho de otro modo, de sentir y vivir los objetos. Este paso genera reacciones secundarias o experiencias estéticas más sofisticadas facilitadas por el nivel cultural de los individuos. El impacto emocional depende del tipo de reacción, primaria o secundaria, dominante en el momento de la recepción. El campo estético se ocupa de hallar la matriz emocional del acto artístico y del lugar en el que ubicar sus propiedades sensibles: en el creador, en el objeto, en el sujeto, etc.

La concordancia en los niveles semánticos y pragmáticos, tiene como consecuencia que, en relación a todas las estructuras semióticas estéticas, teóricas y filosóficas, la fusión fáctica entre ambas disciplinas sea absolutamente posible. En el apartado estético, lo que parecía que iba a ser un forzado encaje a bocajarro de supuestos musicales en las teorías del arte, más desarrolladas y estructuradas que las de la música, ofrecía fluidez, naturalidad, verosimilitud y congruencia plena.

Esta oportunidad es demandada por la música que necesita integrarse con urgencia en un sistema general más versátil, evolucionado e interactivo por la tendencia del siglo hacia la hibridación constante. Lo reclama en mayor medida

que el resto por las deficiencias sociales y procedimentales acarreadas a lo largo del tiempo.

En las raíces de nuestra cultura, los hechos históricos que, en este siglo, ya no son locales, sino globales, y los fenómenos sociales, afectan sin paliativos por igual y en la misma medida a las manifestaciones artísticas, sean cuales sean, debido a las estrechas relaciones interdependientes entre éstas y la sociedad. Este otro factor, y el efecto homogeneizador de la cultura visual de masas, propicia otros muchos puntos de encuentro, otras casuísticas que no es que parezcan idénticas, es que son las mismas.

Las hipótesis planteadas al inicio se corroboran y los objetivos propuestos están cubiertos con creces. Nos hubiéramos contentado con el descubrimiento de ciertas coincidencias, pero hemos demostrado que la integración de la música teórica y de la historia del arte es una necesidad completamente factible y deseada desde hace mucho.

He aquí la propuesta y el resultado objetivo contenido en este proyecto: la base experimental de un nuevo método de análisis integral de las obras híbridas y mixtas como la ópera, la danza, el cine, etc. También, la teoría práctica que permita establecer comparaciones en cualquiera de las capas analíticas deseada. De este modo, se puede analizar un hipotético montaje audiovisual calculado sobre un cuadro de Piet Mondrian acompañado por un tema de John Coltrane con el establecimiento de concordancias sónicas por comparación de unidades elementales hasta análisis estructurales complejos sentados sobre múltiples fundamentos semióticos, sociológicos, etc.

Este es el primer paso dado para nuestro ya más que realista análisis total de la obra de arte total. La asimilación integral de la *Gesamtkunstwerk* omnipresente en nuestra cultura visual contemporánea. Sirva la presente tesis como una introducción a la teoría relacional del nuevo método musiconográfico.

7. BIBLIOGRAFÍA



- AAVV., *A comprehensive guide to musictherapy. Theory, ClinicalPractice, Research and Training*. Kingsley, Londres, 2002.
- AAVV., *Cultura simbólica. Estudios*. Eumed, Málaga, 2015.
- AAVV., *Historia de la música occidental*. Vols. I y II. Alianza, Madrid, 1984.
- AAVV., *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Universidad de Málaga, 2009.
- AAVV., *Historia general de la música*. Vols. I – IV. Istmo, Madrid, 2000.
- AAVV., *La interpretación histórica de la música*. Alianza, Madrid, 1999.
- AAVV., *La comunicación de masas y la industria publicitaria.*, UNESCO, París, 1986.
- AAVV., *Las mujeres y la publicidad*. Instituto de la Mujer, Madrid, 1995;
- AAVV., *La sociedad de consumo*. Salvat, Barcelona, 1974.
- AAVV., *Música y Sociedad*. Real Musical, Madrid, 1976.



- ACASO, M., *Esto no son las torres gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Los libros de la catarata, Madrid, 2006.
- ADORNO, T., *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2004.
- ALCALDE, J., *Música y Comunicación*. Fragua, Madrid, 2007.
- ANDREOTTI, L., COSTA, X., (Eds.), *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. MACBA, Barcelona, 1996.
- APARICI, R., *La imagen*. UNED, Madrid, 1992.
- ARIZA POMARETA, J., *Imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2003.
- ARJONES, A., *Mirada sobre la historia del arte universal*. Emened.net, s.f.
- ARNHEIM, R.,
 - o *El Pensamiento visual*. Paidós, Barcelona, 1986.
 - o *Hacia una psicología del arte*. Alianza, Madrid, 1980.
- AUMONT, J., *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992.
- BALL, P., *El instinto musical*. Turner, Madrid, 2010.
- BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*. Kairos, Barcelona, 1978.
- BAUMAN, Z.,
 - o *Trabajo, consumismo y los nuevos pobres*. Gedisa, Barcelona, 2000.
 - o *La postmodernidad y sus descontentos*. Akal, Madrid, 2001.
- BEAUVOIR, S. de, *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 2005.
- BELL, D., *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Alianza, Madrid, 1994.
- BENET, R., *Investigando los estilos musicales*. Akal, Madrid, 2003.
- BERENSON, B., *Estética e historia en las artes visuales*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- BERGER, J., *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- BLAUKOPF, K., *Sociología de la Música. (Introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales)*. Real Musical, Madrid, 1988.
- BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. La balsa de medusa. Madrid, 1996.



- *Orígenes de la estética moderna.*
- PÉREZ, F., *Estética analítica.*
- AAVV., *La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche.*
- BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Vol. II. La balsa de medusa, Madrid, 1996.
 - *Immanuel Kant.*
 - *Arte contemporáneo y lenguaje.*
 - BRIHUEGA, J., *La sociología del arte.*
 - SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R., *La recepción de la obra de arte.*
- BREA, J.L.,
 - *Era postmedia. Acción comunicativa, prácticas post-artísticas y dispositivos neomediales.* Casa. Salamanca, 2002. [Publicado en formato pdf en 2009 y disponible en joseluisbrea.net/ediciones/cc/erapost.pdf]
 - *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.* CENDEAC, 2003.
 - *Las tres eras de la imagen.* Akal, Madrid, 2010.
 - *Cultura-RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica.* Gedisa, Barcelona, 2007.
 - *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática.* Anagrama, Barcelona, 1991.
- BRISSET, D. E., *Los mensajes audiovisuales: contribución a su análisis e interpretación.* Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Málaga, 1996.
- BULLOUGH, E.: *The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Single Colours.* British Journal of Psychology, II, 1906.
- CALABRESE, O., *El lenguaje del arte.* Paidós, Barcelona, 1987
- CARNICER, J. G. (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales.* Comunicación activa, Barcelona, 2012.
- CATALÀ, J. M., *La Imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual.* Bellaterra, Barcelona, 2005.
- CAVAZZA, N., *Comunicación y persuasión.* Acento, Madrid, 1999.



- CHION, M.,
 - o *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.
 - o *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, Barcelona, 1993.
 - o *El sonido: música, cine, literatura...* Paidós, Barcelona, 1999.
- COLEGIO24HS. *El Arte y la Comunicación*. Colegio24hs, Buenos Aires, 2004.
- CLARK, W., *Ecocriticism on the edge*. Bloomsbury. Nueva York, 2015.
- COLÓN, C., *Introducción a la historia de la música en el cine*. Alfar, Sevilla, 1993.
- COOK, N., *De Madonna al Canto Gregoriano. Una muy Breve Introducción a la Música*. Alianza, Madrid, 2006.
- D'ALLEVA, A., *Methods and Theories of Art History*. Laurence King Publishing, Reino Unido, 2005.
- DARLEY, A., *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós, Madrid, 2002.
- DAYAN, P., *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art: from Whistler to Stravinsky and Beyond*. Routledge, Abingdon, 2016.
- DECHAUSSEÉS, M., *El intérprete y la música*. Rialp, Madrid, 2009.
- DESPINS, J. P., *La música y el cerebro*. Gedisa, Barcelona, 2001.
- DOMÍNGUEZ, E., (Ed.), *Pantallas depredadoras: el cine ante la cultura visual digital: ensayos de cine, filosofía y literatura*. Universidad de Oviedo, 2007.
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- DORFLES, G. *Símbolo, comunicación y consumo*. Lumen, Barcelona, 1968.
- ECO, U.,
 - o *Apocalípticos integrados ante la cultura de masas*. Lumen, Barcelona, 1968.
 - o *Obra abierta*. Seix Barral, Barcelona, 1965.
 - o *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1981.
 - o *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona, 1981.
- FRANCÉS, R., *Psicología del Arte y de la Estética*. Akal, Madrid, 1985.



- FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*. Cátedra, Madrid, 2016.
- FUBINI, E.:
 - o *Estética de la música*. Léxico de Estética, Madrid, 2004.
 - o *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 2005.
 - o *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza, Madrid, 2006.
- GAUTHIER, G., *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra, Madrid, 1992.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Universidad de Navarra, Pamplona, 1982.
- GERBERT, M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., 1784, vol. I (ed. Facsimile Hildesheim, G. Olms, 1963).
- GOMBRICH, E. H.,
 - o *Arte, percepción y realidad. Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black: conferencia en memoria de Alvin y Fanny Blauste in Thalheimer, 1970. Compilación y prefacio de Maurice Mandelbaum*. Paidós, Barcelona, 1983.
 - o *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza, Madrid, 1983
- GREEN, L., *Música, género y educación*. Morata, Madrid, 2001.
- GROVE, Sir G., *Grove's dictionary of music and musicians*. Macmillan, Londres, 1890.
- GUBERN, R.,
 - o *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona, 1996.
 - o *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
 - o *La nueva amalgama intermedial*. Signo y pensamiento. Nº 47, Vol. 24, 2005.
 - o *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen, Barcelona, 1988.
 - o *Cultura audiovisual: escritos 1981-2011*. Cátedra, Madrid, 2013.



- HANSLICK, E., *De lo bello en la música*. Ricordi, Buenos Aires, 1977.
- HARGREAVES, D. J., *Música y Desarrollo Psicológico*. Serie Música, Barcelona, 1998.
- HARNONCOURT, N., *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilado, Barcelona, 2009.
- HARRIS, J., *The new Art History. A critical introduction*. Routledge, London, 2001.
- HERNÁNDEZ, F., *Espigadores de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Octaedro, Barcelona, 2007.
- HIDE, I. H., *Effects of music upon electrocardiograms and blood pressure*. J. Exp. Psychol. 1924.
- HUERTAS, L. F., *Estética del discurso audiovisual*. Mitre, Barcelona, 1986.
- HUNTER, H., *An investigation of Psysiological and Psychological Changes Apparently Elicited by Musical Stimuli*, Tesina de Licenciatura inédita, University of Aston, Birmingham, 1970.
- JAMESON, F., *El posmodernismo y lo visual*. Episteme, Valencia, 1997.
- KANT, I., *Critique of the Judgement*. Hafner, Nueva York, 1961.
- KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona, 2003.
- KÁROLYI, O., *Introducción a la música del siglo XX*. Alianza, Madrid, 2000.
- KIVY, P.,
 - o *Music Alone*. Cornell University Press, Ithaca, 1990.
 - o *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Paidós, Barcelona, 2005.
- KUCHARSKI, R. S., *La música, vehículo de expresión cultural*. Colección Cultura y Comunicación. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Madrid, 1980.
- LACAN, J., *Escritos II*. Siglo veintiuno, Madrid, 2009.
- LANGER, S. K.,
 - o *Feeling and Form*. Charles Scirbner's Sons, New York, 1953.
 - o *Philosophy in a New Key. A study of Reason, Rite and Art*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1979.



- LEE, V., *Music and its Lovers. An Empirical Study of Emotional and Imaginative Responses to Music*. G. Allen & Unwin, Londres, 1932.
- LIPOVETSKY, G., SERROY, J., *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, Madrid, 2015.
- LIPPARD, L., *Pop art*. Thames and Hudson, Reino Unido, 1988.
- LOMAS, C., *El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria*. Octaedro, Barcelona, 1996;
- LÓPEZ, J., *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Anthropos, Barcelona, 1988.
- LUNDIN, R. W.,
 - o *An Objective Psychology of Music*. Ronald Press, Nueva York, 1953.
 - o *The development and validation of a set of validity tests*", Psychological Monographs, 1949.
- LYOTARD, F., *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Cátedra, Madrid, 1998.
- MACHADO DE CASTRO, P., *Fundamentos de apreciación musical*. Playor. Madrid, 1987.
- MANOVICH, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital*. Paidós, Barcelona, 2005.
- MARTÍN PRADA, J., *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal, Madrid, 2012.
- MATTHEWS, P., *The Subjects of Art History*. Cambridge University Press, 1998.
- McCLARY, S., *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press, Oxford, 1991.
- MCLUHAN, M.,
 - o *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1964;
 - o *Guerra y paz en la aldea global*. Planeta Agostini, Barcelona, 1985.
 - o *Teoría de la imagen*. Salvat, Barcelona, 1973.

- MÉNDEZ, L., *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla. Instituto Andaluz de la Mujer, 2004.
- MEYER, L. B., *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press, Chicago, 1956.
- MIDDLETON WAGNER, A., *Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*. University of California Press, 1996.
- MIGUEL, J.M., *El ojo sociológico*. Universidad de Barcelona, 2003.
- MIRZOEFF, N., *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, Barcelona, 2003.
- MORALES, F., *Montaje audiovisual*. UOC, Barcelona, 2013.
- MUKAROVSKY, J., *Studie z estetiky*. Odeon, Praga, 1966.
- NATTIEZ, J.,
 - o *El pensamiento estético de Hanslick: Ensayo de análisis semiológico tripartito*. Seminario de Semiología Musical. México: Escuela Nacional de Música. Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
 - o *The Battle of Chronos and Orpheus: essays in applied music semiology*. Oxford University Press, New York, 2004.
- NIETO, J., *Música para la imagen. La influencia secreta*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1996.
- NOCHLIN, L., *Women, art, and power: And other essays*. Harper & Row, Estados Unidos, 1988.
- PANOFSKY, E.,
 - o *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1993.
 - o *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Cátedra, Madrid, 1997.
- PARKER, R., POLLOCK., G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Taurus, London, 1981.
- POLLOCK, G.,
 - o *Feminists interventions in the histories of art: an introduction*. Routledge, Londres, 1988.
 - o *Visions and Difference. Fertility, Feminism and the histories of art*. Routledge, Londres, 1988.



- PIERANTONI, R., *El ojo y la idea*. Paidós, Barcelona, 1984.
- PIGNOTTI, L., *La supernada. Ideología y lenguaje de la publicidad*. Fernando Torres, Valencia, 1976.
- RAMÍREZ, J.A.,
 - o *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid, 1988.
 - o *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ed. Del Serbal, Barcelona, 1999.
 - o *El objeto y el aura*. Akal, Madrid, 2009.
 - o *La reinención del arte*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Vol. 18. Universidad autónoma de Madrid, 2006.
- READ, H., *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Fondo de Cultura Económica. México. 1955.
- RICHARDS, I. A., *The philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, 1936.
- RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Seuil, París, 1975.
- RINK, J., *La interpretación musical*. Alianza, Madrid, 2006.
- ROSEN, C., *Sonata Forms*, W. W. Norton, Nueva York, 1980.
- ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral, Barcelona, 2009.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y GARCÍA, F.J., (coords.) *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Universidad de Málaga, 2009.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.,
 - o *La vida de las imágenes/ Life in images*. Lápiz, Revista Internacional de Arte, nº 203, 2004, pp. 40-53.
 - o *Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de video-clip. "Until it sleeps", Metallica*. Boletín de arte, núm. 23. Universidad de Málaga, 2002.
- SCHOEN, M., *The Effects of Music*. Kegan Paul, Londres, 1927.
- SCHONBERG, A., *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical, Madrid, 1967.
- SCHOPENHAUER, A., *El Mundo como Voluntad y Representación*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.
- SEDEÑO, A.M., *Lenguaje del videoclip*. Universidad de Málaga, 2002.



- SHAW-MILLER, S., *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*. Yale University Press, New Haven, 2002.
- STIGLITZ, J. E., *El malestar en la globalización*. Taurus, Madrid, 2002.
- STORR, A.: *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Paidós, Barcelona, 2002.
- STRAVINSKY, I., *Poética musical*. Acantilado, Barcelona, 2006.
- SWANWICK, K., *Música, pensamiento y educación*. Morata, Madrid, 2000.
- TOFFLER, A.: *La tercera ola*. Plaza y Janés, Barcelona, 1984.
- TUCKER, Gail. S.: *Ida Henrietta Hyde: The first Woman Member of the Society*. The Psychologist. Vol. 24, Nº 6. University of Miami School of Medicine. Miami, Florida, 1981.
- USTARROZ, C., *Teoría del Vjng. Realización y representación audiovisual a tiempo real*. César Ustarroz, s.l., 2010.
- VÍLCHES, L., *La lectura de la imagen*. Paidós, Barcelona, 1992.
- VILLAFAÑE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide, Madrid, 1992.
- WALKER, J. A., CHAPLIN, S., *Una introducción a la cultura visual*. Octaedro, Barcelona, 2002.
- WOLFF, C.: *Psicología del gesto*. Luis Miracle, Barcelona, 1954.
- WOLLSTONECRAFT, M., *A Vindication of the Rights of Woman*. Dover, Estados Unidos, 1996.
- ZAMACOIS, J., *Teoría de la música*. Vols. I y II. Span Press, Estados Unidos, 1997.
- ZUNZUNEGUI, S., *Mirar la imagen*. Universidad del País Vasco, Vizcaya, 1985.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Coursera: <https://es.coursera.org/>
 - o *Art & Inquiry: Museum Teaching For Your Classroom*. The Museum of Modern Art
 - o *Ideas and modern art*. The Museum of Modern Art



- *Introduction to music as biology*. Dr. Dale Purves, M.D.
 - *Introducción a la fábrica de imágenes*. Californian Institute of Arts.
 - *Seeing through photographs*. The Museum of Modern Art
- Miríada X: <https://miriadax.net/home>

PERIÓDICOS DIGITALES

- FONTCUBERTA, J., (11 de mayo de 2011). *Por un manifiesto postfotográfico*. La Vanguardia. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- BERAZALUCE, I., (24 mayo de 2012). *Marvel crea un superhéroe con sonotone para consolar a un niño sordo*. La información. [Disponible en: <http://blogs.lainformacion.com/strambotic/2012/05/24/blue-ear/>]

RECURSOS WEB

- Erik Kessels. *Rencontres D'Arles. 24 hrs in photos*. En Kessels kramer. Agencia de comunicaciones. Amsterdam, Londres y Los Ángeles. Disponible en: <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos>
- *Chronic disorders of consciousness*. The Lancet Psychiatry. Vol.II., nº2, pp. 153-160. Febrero de 2015.
[Disponible en: <http://www.thelancet.com/journals/lanpsy/onlinefirst>]
- *Estados alterados de consciencia: lo que la FMRI está revelando*. Ciencia Cognitiva.org. Granada. Disponible en: <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva/?p=1099>

- CANTÓN, J., *¿Qué es el “visual thinking?”*. Blog.javiercantón.com. Granada. Disponible en:
<https://prosumidorsocial.wordpress.com/2016/10/12/que-es-el-visual-thinking/>

BASES DE DATOS

- o Dialnet.
- o Cambridge Journals 2016 Full Collection.
- o Springer.
- o ProQuest.
- o E-brary.
- o MoMa.

TESIS DOCTORALES

- GARCÍA BANDERA, M.N., *Sujeto femenino en el arte y la publicidad: análisis iconográfico de la fotografía publicitaria de perfumes 1990-2007*. Facultad de Filosofía, Dep. Historia del Arte. Universidad de Málaga, 2007.
- LÓPEZ ROMÁN, A., *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Facultad de Filosofía, Dep. Filosofía Moral y Política, UNED, 2014.

SERIES DOCUMENTALES

- American Film Institute. (2011). *El arte de la colaboración: Steven Spielberg y John Williams*. Estados Unidos. TCM.
- Cousins, Mark. (2011). *La historia del cine de Mark Cousins*. Reino Unido. (15 episodios).

- MoMa, (2014). *Marina Abramovic. The artist is present*. Estados Unidos.
- Alison Klayman. (2012). *Ai Weiwei: Never sorry*. Estados Unidos.
- WinWenders. (2011). *Pina: Danzad, danzad o estaréis perdidos*. Alemania.