

**TESIS DOCTORAL, 2013**

# **LA MELODÍA INTERRUMPIDA:**

**Análisis histórico-genealógico de los fundamentos mediacionales  
en Psicología de la música (1854-1938)**

**Iván Sánchez Moreno**

(Lic. Psicología)

**Directores:**

Jorge Castro Tejerina y Florentino Blanco Trejo

**Departamento de Psicología Básica I**

**Facultad de Psicología**

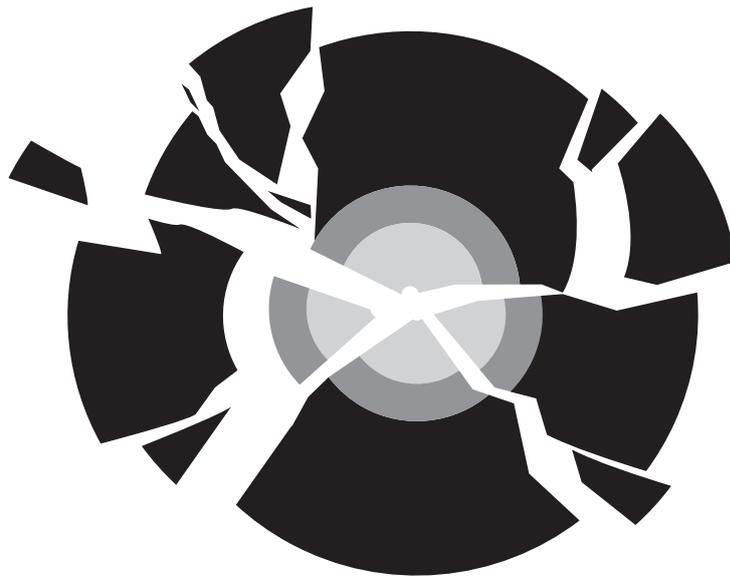
**UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia**



# **LA MELODÍA INTERRUMPIDA:**

**Análisis histórico-genealógico de los fundamentos mediacionales  
en Psicología de la música (1854-1938)**

**Iván Sánchez Moreno**  
(Lic. Psicología)



**TESIS DOCTORAL, 2013**

**DIRECTORES:** Jorge Castro Tejerina y Florentino Blanco Trejo

**Departamento de Psicología Básica I**

**Facultad de Psicología**

**UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia**

**LA MELODÍA INTERRUMPIDA:**

Análisis histórico-genealógico de los fundamentos mediacionales  
en Psicología de la música (1854-1938)

**Iván Sánchez Moreno**

(Lic. Psicología)

**TESIS DOCTORAL, 2013**

**DIRECTORES:** Jorge Castro Tejerina y Florentino Blanco Trejo

**Departamento de Psicología Básica I**

**Facultad de Psicología**

**UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia**

## **Agradecimientos:**

A Jorge y Tino, por su guía en este incierto camino. Por el agua al sediento.

A Tomás, caballero errante, por hacerme ver el sol al final de este ocaso.

A Rubén, por su honradez y bondad, por la nobleza, por ese eterno abrazo.

A DeCastro y al tocayo, por la pasión musical que me (a)trajo a este mundo.

A Fernando y Albert, por darle voz a mi pensamiento cuando apenas gateaba.

A GiBi, por la Casa Piave, tan bella cuna donde alumbré en soledad este proyecto.

A Arthur, por levantar puentes tan sólidos de amistad entre mundos tan distantes.

A Mònica y Norma, por cada vela encendida, la fe que alumbró tantas dudas.

A JC, Belén, Noemí y Elena, por adoptarme cuando era un huérfano recién llegado.

A Marta, a Carlos. Por Gould, germen de lo que pudo haber sido esta tesis.

A Oriol y Héctor y a cuantos se implicaron en el SESC. A Siguan, *in memoriam*.

A Ignacio Serrano, por darle forma y cuerpo físico a este texto.

A mis padres y hermano, por su infinita paciencia. Por cada esperanza robada.

A Alicia, por devolverle el color a una paleta raída. Por hacer danzar un Degas en el viento. Y por todo lo demás, también.

A todos los roedores de la psicología.

*A ma fadeta, pel bressol de cada nou dia.*

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

### PARTE I:

<b>FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA (1854-1938)</b>	<b>7</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
1.1. La melodía interrumpida: Definición del problema	11
1.2. Una genealogía mediacional de la música: Hipótesis de partida y metodología	14
1.3. El marco histórico y las líneas de abordaje: Estructura y objetivos de la tesis	20
1.4. ¿Por qué una genealogía? Justificación metodológica	23
<b>2. LAS BASES FORMALISTAS DE LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA DE LA MÚSICA (1854-1938)</b>	<b>29</b>
2.1. Presentación del capítulo	31
2.2. Bases para un formalismo científico de la música: La influencia de Eduard Hanslick	32
2.3. La (in)definición psicológica de la música: ¿Un problema metafísico?	39
2.4. Críticas al formalismo desde la Estética Psicológica de la música (1854-1938)	43
2.5. Conclusiones	50
<b>3. PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA METAFÍSICA</b>	<b>53</b>
3.1. Presentación del capítulo	55
3.2. La música como problema psicológico desde la Estética Metafísica	57
3.3. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica idealista	60
3.4. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica racionalista	64
3.5. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica objetivo-normativa	68
3.6. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica pre-formalista	71
3.7. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica histórico-organicista	75
3.8. El fin de la Estética Metafísica de la música en el romanticismo	79
3.9. Crítica a la Estética Metafísica de la música: Un problema psicológico por resolver	88
3.10. Conclusiones	91
<b>4. PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL</b>	<b>95</b>
4.1. Presentación del capítulo	97
4.2. Definición de la Estética Experimental en psicología de la música	98
4.3. Perspectivas y orientaciones de la Estética Experimental en la psicología	101
4.4. Métodos de la Estética Experimental aplicados a la psicología de la música	111
4.5. Influencia y áreas temáticas de la Estética Experimental en psicología de la música	117
4.6. Consolidación y crítica de la Estética Experimental de la música	127
4.7. Conclusiones	130
<b>5. PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA</b>	<b>133</b>
5.1. Presentación del capítulo	135
5.2. Definiciones de la Estética Fenomenológica en psicología de la música	136
5.3. Perspectivas y orientaciones de la Estética Fenomenológica en la psicología	143
5.4. Áreas temáticas de la Estética Fenomenológica en la psicología de la música	149
5.5. Métodos de la Estética Fenomenológica aplicada a la psicología de la música	161
5.6. Influencia y crítica de la Estética Fenomenológica de la música	167
5.7. Conclusiones	171

<b>6. PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL</b>	<b>173</b>
6.1. Presentación del capítulo	175
6.2. Definición de la Estética Histórico-Cultural en psicología de la música	176
6.3. Perspectivas y orientaciones de la Estética Histórico-Cultural en psicología de la música	180
6.4. Métodos de la Estética Histórico-Cultural aplicados a la psicología de la música	187
6.5. Influencia y áreas temáticas de la Estética Histórico-Cultural de la música	192
6.6. Consolidación y crítica de la Estética Histórico-Cultural de la música	197
6.7. Conclusiones	202
<b>PARTE II:</b>	
<b>PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA (1854-1938)</b>	<b>205</b>
<b>7. PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA COMO PRODUCTO ESTÉTICO</b>	<b>207</b>
7.1. Presentación del capítulo	209
7.2. La definición de la música como problemática psicológica	210
7.3. El origen y la función social de la música como problemática psicológica	215
7.4. El fenómeno individual o colectivo de la música como problemática psicológica	227
7.5. La autonomía artística de la música como problemática psicológica	231
7.6. La expresión de la música como problemática psicológica	232
7.7. Conclusiones	235
<b>8. PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA CREACIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA</b>	<b>237</b>
8.1. Presentación del capítulo	239
8.2. La definición de la creación estética de la música como problemática psicológica	240
8.3. La inspiración musical como problemática psicológica	243
8.4. El genio musical como problemática psicológica	248
8.5. La práctica de un discurso estético de la música como problemática psicológica	252
8.6. La autoría de la experiencia estética de la música como problemática psicológica	257
8.7. Conclusiones	264
<b>9. PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA RECEPCIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA</b>	<b>267</b>
9.1. Presentación del capítulo	269
9.2. La definición de la recepción estética de la música como problemática psicológica	270
9.3. La mediación estética de la música como problemática psicológica	280
9.4. La representación y el significado estético en música como problemática psicológica	282
9.5. La sinestesia musical como problemática psicológica	289
9.6. La catarsis y el éxtasis estético en la música como problemática psicológica	294
9.7. Conclusiones	302
<b>PARTE III:</b>	
<b>LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA DE LA MÚSICA DESDE LAS TEORÍAS MEDIACIONALES (1938- )</b>	<b>305</b>
<b>10. EL DECLIVE DEL MODELO FORMALISTA EN LA OBRA DE CARL SEASHORE</b>	<b>307</b>
10.1. Presentación del capítulo	309
10.2. Fundamentos teóricos de Carl Seashore sobre la experiencia estética de la música	310
10.3. Una aproximación mediacional de la música desde la teoría de Carl Seashore	318
10.4. Críticas al modelo teórico de Carl Seashore sobre la experiencia estética de la música	324
10.5. Conclusiones	329

<b>11. HACIA UNA TEORÍA MEDIACIONAL DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA</b>	<b>331</b>
11.1. Presentación del capítulo	333
11.2. El arte y la experiencia estética desde la perspectiva socio-cultural de Vygotsky	334
11.3. Una breve aproximación a la psicología cultural de la música	341
11.4. La mediación de la experiencia estética de la música, desde la teoría de Antoine Hennion	348
11.5. Un ejemplo de análisis mediacional de la música en la teoría de Antoine Hennion	354
11.6. Perspectiva crítica de Hennion a propósito de una teoría general sobre la música en ciencias sociales	366
11.7. Una reorganización ideal de la teoría de Antoine Hennion desde la psicología cultural	371
11.8. Conclusiones	378
<b>CODA (ALLEGRO CON FUOCO)</b>	<b>381</b>
<b>12. COMPROMISO DE FUTURO: UNA MELODÍA QUE NO CESA</b>	<b>383</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>393</b>
<b>ANEXO</b>	<b>421</b>

# **PARTE I:**

**Fundamentos teóricos de la Estética Psicológica (1854-1938)**



## CAPÍTULO 1.

# INTRODUCCIÓN

**1.1. La melodía interrumpida:** Definición del problema

**1.2. Una genealogía mediacional de la música:** Hipótesis de partida y metodología

**1.3. El marco histórico y las líneas de abordaje:** Estructura y objetivos de la tesis

**1.4. ¿Por qué una genealogía?** Justificación metodológica





## **1. LA MELODÍA INTERRUMPIDA: DEFINICIÓN DEL PROBLEMA**

El eco no se acalla por el silencio de la historia. John Cage demostró que el silencio no existe cuando, en 1951, se encerró en una cámara anecoica en la Universidad de Harvard donde experimentó dos sonidos inevitables: uno muy agudo, correspondiente al fluido de su sistema nervioso; el otro más grave, por el paso de su sangre por los conductos de su cuerpo (Nyman, 1999). La demostración de la inexistencia del silencio ponía de manifiesto la presencia permanente de sonidos que envuelven al individuo, de los que no es siempre consciente. Pero el experimento de Cage no era tan sólo una negativa del silencio, sino una afirmación de la omnipresencia de sonidos que en principio *parecían* imperceptibles.<sup>1</sup>

Otro tanto ocurre con la historia, en su perversa relación con el registro bibliográfico. Aquello que se silencia en los manuales de historia no desaparece en el tiempo, sino en la memoria. La historia de la psicología hizo lo propio con la música, a la que consideró en ocasiones un ruido incómodo que no armonizaba con la metodología al uso.

En líneas generales, la psicología fundacional fue muy sensible a la complejidad psicológica de la experiencia estética, y más en concreto en el caso de la música. En esta primera psicología de la música se entrecruzaban tres grandes enfoques. El que perduró a lo largo del siglo XX fue el experimental. Los otros dos, el fenomenológico y el histórico-cultural, fueron relegados de los planes de estudio en psicología. Parale-

---

**1.** La obra más conocida de John Cage, *4:33*, será la materialización musical de dicho prejuicio teórico (Barber, 1985).

lamente, la música dejó de ocupar un lugar preeminente en los intereses de la psicología a partir del primer cuarto del siglo pasado, marginando de su memoria los intereses histórico-culturales o fenomenológicos de antaño, en relación con el arte musical.

Un positivismo de cuño formalista comenzó a ganar posiciones a partir de la segunda década del siglo XX, con respecto a otras aproximaciones de la estética psicológica. Pero el corsé que aseguraba un conocimiento más científico de la experiencia musical no fue del todo un lastre para el estudio de las emociones que provoca la música: reconocer que la música provoca emociones no implicaba necesariamente abandonar el enfoque científico-experimental –como atestiguan actuales trabajos de Scherer (2001), Nawrot (2003), Ritossa y Rickard (2004), Luck *et al.* (2007), Juslin y Sloboda (2007), Konecni *et al.* (2008), Eerola y Vuoskoski (2011), Lamont (2011), Lundquist *et al.* (2011) y Saarikallio (2011)–.

No obstante, resulta especialmente interesante comenzar la tesis en este punto ya que la psicología del arte arranca en buena medida con el formalismo en sus inicios, tomando la música como objeto de estudio empírico. La Estética Psicológica no haría más que adaptar el formalismo a criterios metodológicos y temáticos afines a la idea de ciencia hacia la que derivó la psicología a finales del siglo XIX y principios del XX. No en vano, nuestro marco de investigación se circunscribe al período que se extiende entre 1854 y 1938, años de publicación, respectivamente, de la biblia formalista por excelencia, *De lo bello en música*, del citado Eduard Hanslick, y del canónico manual que sentaría las bases de la psicología de la música durante gran parte del siglo XX, *Psicología de la música*, de Carl Seashore.

Las dos fechas escogidas son significativas al respecto porque suponen dos hitos históricos relevantes para la genealogía que proponemos a lo largo de esta tesis. Si, por un lado, la obra de Hanslick (1854) reivindica un cambio en el modelo de estudio de la música, virando hacia el positivismo científico, la de Seashore (1938) supone la consolidación de dicho modelo. Consecuentemente, la psicología de la música posterior tomaría la referencia de Seashore como el principal referente, siendo la síntesis de muchas de las problemáticas anteriormente tratadas sobre la materia musical (Lafuente, 2005).

De hecho, el referente histórico que ha quedado en los actuales programas de psicología del arte es el del experimentalismo formulado por Fechner y Helmholtz, que alcanzaría su consolidación en el citado modelo de Seashore. Pero no es éste un olvido histórico ingenuo: la elección de ese pasado de la psicología del arte en los actuales replanteamientos del área se ajusta más y mejor al tipo de problemas, métodos y categorías con que la psicología de hoy pretende construir y/o analizar su idea del arte y la experiencia estética.

*Grosso modo*, Seashore (1938/2006: 18) califica la mente musical como “una mente normal” cuya principal característica es que posee y utiliza capacidades que son esenciales para la sensibilidad y el desarrollo del oído, de un sentimiento y de un entendimiento implícitos en la creación y la recepción de cualquier forma de expresión musical. No obstante, el autor atiende en su estudio a los atributos psicológicos del sonido –como la altura, la sonoridad, la duración y el timbre– que, asimismo, dependen de las características físicas de la onda sonora –frecuencia, intensidad, tiempo

y forma, respectivamente—. Pero, ¿es eso la música?, ¿se reduce a una mera serie de cualidades psicofísicas?

Nosotros preferimos analizar la experiencia estética mediante las consignas que ponen en juego una lógica propia del objeto de estudio en cuestión. En esencia, según nuestra opinión, la psicología de la música no puede limitarse al estudio de las relaciones entre las propiedades físicas de los sonidos musicales y las sensaciones que éstas suscitan. La música no es reductible a un presunto instrumento lógico universal porque cursa con experiencias que también son subjetivas. No obstante, no es éste el argumento que perseguimos a lo largo de esta tesis, o al menos no exclusivamente. Por un lado, la toma de conciencia de cualquier fenómeno se deriva de ecuaciones personales que, de hecho, pueden considerarse como las primeras apreciaciones psicológicas que se cuantificó y estudió científicamente antes de la consolidación de una metodología legitimada para la psicología académica. Por otra parte, *cualquier cosa es subjetiva*, en la medida en que es siempre y en algún sentido *experiencia de alguien*. Si la música cobra sentido como algo subjetivo es justamente en el modo en que resuena o es interpretada en la conciencia individual. Es decir, carece de sentido si funcionarse de acuerdo a leyes universales y necesarias, de tal modo que un mismo patrón musical provocase la misma experiencia en sujetos distintos<sup>2</sup>. No es el objetivo de esta tesis dilucidar si de veras existe un espacio claro para la connotación en la música, porque eso entroncaría directamente con la idea de un proceso subjetivo de construcción de la objetividad.

En todo caso, tan sólo el estudio de los signos y las convenciones por los que la música se fija y se transmite pueden ser válidos para una aproximación científica de la música, sin por ello descuidar otras peculiaridades de estructura y de forma, o de conducta —en relación con el compositor, el intérprete o el oyente, por ejemplo—. Estos hechos sí son analizables, mensurables y susceptibles de ser reducidos a conceptos. Así, podríamos distinguir varios estratos implicados en el estudio de la música: (a) la música como objeto; (b) los signos que la median y transmiten; (c) la complejidad de la propia estructura musical; (d) el valor atribuido a la obra; (e) el significado expresivo de la obra.

Partamos por ejemplo de los sonidos musicales entendidos como signos, y del debate sobre cuál sería su límite: ¿la altura tonal?, ¿la relación horizontal entre alturas, o melodía?, ¿la relación vertical entre alturas, o acorde?, ¿la frase musical?, ¿la relación entre frases, o estructura?, ¿la relación entre estructuras, o forma musical?, ¿la relación pragmática entre cada una de estas cosas y la dramaturgia en la que se ponen en funcionamiento (bodas, entierros, salas de concierto, el salón de casa, la discoteca, etc.)? Todas estas cuestiones, que se enraízan en el imbricado tema de la unidad de significado en la música, resultan extremadamente delicadas, pero tan complejas como fascinantes para el campo de la psicología. Y sin embargo, a medida que se va avanzando en estos estratos, nos iremos alejando gradualmente de una presunción universal de la música. Dado que preguntas como ¿qué es la música?, ¿qué es el arte?,

---

**2.** Existe toda una tradición volcada en esta idea, que culmina en la música programática del romanticismo. Dicha música representa, de algún modo, el punto de inflexión en el que la estética musical decide cuestionarse esta obsesión histórica por el referente de significado.

¿qué es la belleza? y ¿qué es la experiencia estética? van a aparecer constantemente a lo largo de esta tesis, convendrá presentar unas breves aproximaciones a cada uno de estos conceptos.

Los antiguos románticos, por ejemplo, veían en la belleza de la música una forma de racionalidad de la propia experiencia estética. Que el formalismo de Hanslick (1854) surgiera de aquí no debería sorprendernos, dado que se definía la experiencia estética como el ejercicio de captar la armonía y la proporción de las cosas, desde el presupuesto de un canon de belleza. Autores como Shaftesbury (1712), Baumgarten (1750) o Kant (1764) vinculan la experiencia estética con el conocimiento, como un modo de legitimar unas normas de lo bello. Si la belleza se identifica con una armonía perfecta y apriorística entre las partes y el todo, y el todo con sus partes, según la definición clásica que ofrecen Winckelmann (1764) y Taine (1865) un siglo más tarde, ¿cómo asegurar entonces la certeza de esa ley? ¿Acaso en la belleza suprema del arte descansa encubiertamente un sinónimo del determinismo, de un idealismo radical o, incluso, de una presunción de divinidad demiúrgica?, ¿o es la noción de belleza una esencia extraída de la materia por una acción transformadora del hombre?

Al respecto, sobre lo bello existen muchos grados que no siempre son compartidos por igual por todas las personas, tal y como afirmaba Winckelmann. El hecho de que se imponga una arbitraria abstracción sobre la idea de la belleza puede acabar confundiendo lo empírico con la esencia de lo bello, por lo que algunos autores –como Croce (1913) o el citado Winckelmann– recomiendan razonar por inducción y extraer conclusiones probables de la idea de belleza a partir de casos particulares. De algún modo, ésta es la senda que reabre nuestra tesis, amparándose en la duda constante y trazando una alternativa crítica frente a las definiciones formalistas y universales sobre los conceptos básicos del arte y de la música.

## **2. UNA GENEALOGÍA MEDIACIONAL DE LA MÚSICA:**

### **HIPÓTESIS DE PARTIDA Y METODOLOGÍA**

Si el arte es importante para la psicología es porque plantea una continua reflexión sobre los estados de conciencia y los juicios de valor sobre los objetos estéticos, y, por tanto, implica las reacciones del sujeto frente al mundo (Weber, 1958). La experiencia estética no sólo se da en tanto afección placentera, como sugiere Glenn Haydon:

“La música es la interrelación del organismo humano con su contorno –circunstancia– en la organización y manipulación de los materiales sensoriales del sonido, en los cuales los valores implicados tienen relación con el aspecto placentero de la experiencia como tal” (citado en Hurtado, 1971: 39).

Esta definición da por supuesto que la música debe producir placer, cuando la definición de la música no ha quedado resuelta desde los postulados formalistas. En todo caso, si la experiencia estética supone un impulso psicológico hacia una idea de belleza, ésta no sólo es emocional o derivada de una causa hedonista, sino que también

debe ser entendida como un fenómeno reflexivo, ya que comporta la posibilidad de moldear las operaciones facultativas del juicio. Nada más lejos de nuestra intención defender que el arte sea un territorio natural de la belleza o que la belleza sea el correlato natural del arte, sino todo lo contrario. Aunque digamos algo evidente, podríamos sugerir que el arte es, como mínimo, un territorio en el que la idea de belleza puede ser discutida, refutada, reivindicada. Pero la belleza no es, aquí, más que uno de los muchos y posibles problemas del arte. El arte es, entonces, un campo experimental para promover y vivir ese tipo de experiencias. Pero, ¿se hallan sus fundamentos en el sujeto?, ¿o, por el contrario, deben buscarse su centro y origen en los contenidos de la obra, en el contexto, en el medio, etc.? A lo largo de esta tesis trataremos de recontextualizar este tipo de cuestiones, atendiendo a la genealogía de la psicología de la música y teniendo como horizonte actual posiciones mediacionales como las de Antoine Hennion (2002).

Para tal fin, esta tesis pretende ofrecer una genealogía, históricamente sostenida y justificada, sobre algunas de las principales cuestiones planteadas por la psicología de la música, temas que pueden recuperarse a través de una contribución ajena a la psicología como es la teoría de las mediaciones del citado Antoine Hennion. Asimismo, se pretende una reintegración de lo musical en la pregunta genérica sobre las formas de construcción de lo humano, de su naturaleza, de su experiencia y de su actividad psicológica. Para el autor francés, los mediadores en música son dispositivos que contribuyen básicamente a la toma de conciencia de y sobre la experiencia estética de la música. Asimismo, los mediadores pueden ser materiales o ideales, coordinan propiedades de las cosas, los sujetos, los símbolos y las prácticas en una situación dada, y mantienen estrechas afinidades entre sí creando modelos de acción. Una experiencia musical mediada, por ende, tendrá consecuencias en la relación entre los participantes y los objetos de esa experiencia estética.

En concreto, planteamos dos cuestiones teórico-metodológicas que fundamentarán el curso de esta tesis. La primera es el hecho de decantarnos por una genealogía y no por el de una mera revisión histórica a la hora de tratar las problemáticas de la psicología de la música en los primeros años de su consolidación académica. La segunda es la disposición del horizonte de sentido epistemológico que abre la teoría de Hennion en todo esto.

De acuerdo con lo dicho, esta tesis reconstruye la historia de la psicología de la música bajo la sospecha de que subyace un argumento mediacional en el corazón de muchos enfoques, autores y prácticas, aunque no se reconozcan bajo este prisma. Esta tesis es, a tal efecto, una genealogía del devenir de la conciencia mediacional en el estudio académico de la música, entendida como disposición psicológica. En cierto modo, asumimos que lo que va a definirse como *música* se engasta material y simbólicamente con las *formas de vida* a las que la psicología se refiere.

El subtítulo de nuestra tesis –*Análisis histórico-genealógico de los fundamentos mediacionales en psicología de la música (1854-1938)*– ya advierte de que nuestra intención no es alejarnos radicalmente de un modelo clásico de reconstrucción de una historia de la psicología de la música. Pero, por otra parte, también subyace entre nuestros motivos la sospecha de que, bajo la historia “oficial”, hay muchas cosas que

quedaron excluidas deliberadamente de los programas académicos, tal vez debido a ese cambio paradigmático al que hacíamos antes referencia. No es tampoco nuestra intención imponer otro curso de la historia de la psicología de la música en lugar de una historia ya legitimada. El objetivo de esta tesis es otorgar a la historia de la psicología de la música un nuevo papel más orientativo, crítico y reflexivo sobre el pasado para repensar cuestiones de la experiencia estética musical a las que las ciencias sociales –y la psicología en concreto– todavía parecen seguir confrontándose. Ensayar una aproximación genealógica, de hecho, también tiene que ver con esta mirada crítica al pasado.

Es evidente que el modelo experimental no es el único pilar que sostiene la agenda de la psicología de la música. Pero bien es verdad que la tradición experimentalista ha acaparado mayor atención en el seno de la historia de la disciplina, quedando eclipsados otros acercamientos fenomenológicos e histórico-culturales. No nos interesa tanto hacer emerger esos “olvidos históricos” como una crítica, ni limitarnos a la recolección de un catálogo exhaustivo de autores, fechas, obras y temas relevantes, sino recuperar algunas cuestiones sustanciales para la comprensión tanto de nuestro objeto de estudio como de las propias condiciones de posibilidad de nuestra disciplina. Una tesis genealógica como ésta no busca ser garantía ni defensa de un espacio exclusivo y determinado, sino más bien una reintegración de lo musical en la pregunta genérica sobre las formas de construcción de lo humano, de su naturaleza, de su experiencia y actividad. En definitiva, ¿qué papel juega la estética musical en el proyecto general de la psicología (sin por ello circunscribirnos *forzosamente* al ámbito experimental)?

En este trabajo no pretendemos mapear todas y cada una de estas claves genealógicas, pero sí exponer las que, a nuestro entender, consolidaron las principales bases epistemológicas de la psicología de la música y de las cuales el curso de la historia parece haberse desentendido. En realidad, la psicología del siglo XIX integraba y entrelazaba numerosos referentes teórico-conceptuales y una preocupación global por el fenómeno humano, en relación con sus capacidades estéticas. Al respecto, la psicología decimonónica tampoco escapa a una multitud de polémicas y desencuentros relativos a la estética musical, debates que, durante las primeras décadas del siglo siguiente, se zanjarían con más o menos consenso o por imposición de ciertos cánones.

En líneas generales, la psicología fundacional fue muy sensible a la complejidad del problema planteado por el arte desde, al menos, tres planos analíticos (Castro y Sánchez-Moreno, 2010): el biológico-fisiológico, el mental-fenomenológico y el histórico-cultural, siendo todos ellos barridos por el modelo experimental. A esta ecléctica agenda pertenecen “episodios musicales” de importancia capital para la historia de la psicología: las elucubraciones de Theodor Lipps (1903) sobre la empatía musical, la conceptualización de la *Gestaltqualität* a partir de la experiencia melódica (Ehrenfels, 1890), las reflexiones histórico-culturales de Wundt (1900, 1908, 1912) acerca del origen de la música, los estudios comparativos entre formas musicales de diferentes culturas por parte de Stumpf (1886, 1887, 1892, 1901, 1911), las investigaciones sobre las leyes de correspondencia psicofisiológica sobre los tonos musicales (Helmholtz, 1862), etc.

Tal panorama histórico nos plantea dos cuestiones genealógicas cruciales. En primer lugar, ¿por qué la música, pese a ocupar tan relevante espacio en la agenda de la psicología decimonónica, abandona tan rápidamente su prestigiosa posición en el siglo siguiente? Y en segundo lugar, ¿por qué la actual preocupación psicológica por la música no reconoce en su memoria histórica los fundamentos de las investigaciones fenomenológicas e histórico-culturales a la misma altura que las perspectivas fisiológicas o experimentales? Creemos que ambas cuestiones están estrechamente relacionadas.

Por ejemplo, la psicología del arte sirvió en el siglo XIX a la fundamentación de patrones de subjetividades ideales (Castro y Sánchez-Moreno, 2010; Castro *et al.*, 2005). El estudio del fenómeno estético permitió justificar así diferencias psicológicas básicas como una herramienta tipológica y taxonómica para la construcción de una cultura –la de la Europa colonialista y etnocentrista, sobre todo–. No es casual que proliferaran en aquella época estudios que oponían los polos de conciencia e inconsciencia, normalidad-anormalidad, mediocridad-genialidad, élites vs. masas, civilización y barbarie, pureza vs. artificio, cultura y naturaleza, etc. O que, en esta misma línea, se discriminaran grados psicofisiológicos, psicosociales o etnopsicológicos sobre la sensibilidad estética, certificando distinciones aparentemente muy precisas sobre el oído cultivado (el burgués) y la sensibilidad *en bruto* de los pueblos incivilizados. Por supuesto, también surgieron trabajos que, desde una óptica más romántica, reivindicaban la “autenticidad” de lo folklórico popular en contra de los amaneramientos de la música academicista, o que criticaban los excesos del artista degenerado, en contraste con la perfección técnica del “buen creativo”.

Sin embargo, estas nociones dejaron de tener un lugar destacado al perder buena parte de su valor funcional en la demarcación de subjetividades e identidades sociales, comenzando paralelamente a zozobrar la estrecha alianza entre las tres tendencias de la psicología de la música. El formalismo estético empezó a ganar adeptos en pos de un consenso explicativo de cariz universal y experimentalmente abordable.

No obstante, la progresiva toma de conciencia sobre la diversidad de la experiencia musical que desde hace unos años está aflorando de nuevo en las ciencias sociales –psicología, sociología, antropología, musicología– reabre puertas que habían quedado sólo entornadas, y devuelven a nuestros oídos viejas melodías interrumpidas en el recuerdo. Preocupaciones derivadas del uso de las nuevas tecnologías de producción y reproducción musical reformulan esas antiguas cuestiones sobre la construcción de subjetividades, y hace que recobremos el sentido de nuestras preguntas historiogenéticas, desprovistas, eso sí, de la clave etnocéntrica y baremadora que las inspiró en su origen.

Por tal razón, y siguiendo en la línea comentada, consideramos que la teoría mediacional del citado Hennion nos permite apoyar ese programa o agenda genealógica. Permite retomar cuestiones de la psicología de la música que, históricamente, ésta no ha podido abordar tan sólo desde los postulados universalistas a los que redujo su plan de estudio. Tales planteamientos, por cierto, arrancarían del citado modelo formalista que se fue gestando entre mediados siglo XIX –fraguándose sobre todo en la obra de Hanslick (1854)– hasta el citado tratado de Seashore sobre *Psicología de la música* (1938).

En ese interregno, las principales corrientes afines a la psicología tendieron a sistematizar modelos de explicación sobre la mente y la actividad musical. Tales posiciones acabaron eclipsando las singularidades de la experiencia musical en relación con las diversas formas de la subjetividad, en aras de un formalismo y universalismo científico que promovía una cierta homogeneización del pensamiento humano. En esta misma línea, por ejemplo, la mayoría de los modelos psicológicos centrados en el genio creador destacaron en exceso la excepcionalidad individual, dejando de lado los aspectos contextuales y artefactuales que configuran la experiencia musical, así como el papel activo de todo intérprete–ejecutante–oyente.

Nuestro trabajo pretende por un lado revitalizar el papel del sujeto (en tanto receptor, creador o intérprete) en los estudios sobre la experiencia estética, recuperando el rol activo que puede detectarse en algunos de los argumentos psicológicos fundacionales. Igualmente, nuestra tesis reincorpora los elementos contextuales y mediadores implicados en la experiencia estética de la música, prestando especial atención a la revolución de las nuevas tecnologías de producción y reproducción musical y a la domesticación del arte sonoro. Dichos cambios reincidieron en el hecho de que el sujeto musical o melómano no representara un único modelo, sino que reflejara una práctica y unos gustos estéticos particulares. La tesis apunta más allá de la obra de Hennion, quien minimiza la importancia que el sujeto tiene en la experiencia estética. Así, Hennion propone más bien una sociología mediacional del consumo de la música. Pero se desentiende de la participación activa del sujeto que es, por otra parte, tarea y responsabilidad de la disciplina psicológica.

Nuestra tesis incide entonces en cómo la (supuesta) crisis de las formas de explicación nomológicas de la experiencia musical y la conciencia progresiva de la trama mediacional se han convertido en factores cruciales para 1) reconocer el papel activo del sujeto en la organización de la experiencia estética de la música, y 2) para liberar e individualizar dicha experiencia. Pero esta tesis también abre frentes para la participación activa en la transformación de la cultura musical, y pone de manifiesto las formas que adquiere la música como *conciencia de artificio* a partir de la trama mediacional que organiza la experiencia musical. De hecho, un sujeto cualquiera puede ser músico sin tener conciencia de la red mediacional que le permita serlo, dominar nuevas técnicas de educación sonora sin ser por ello en absoluto activo. Creemos que la exposición de estos modos de *mediar una toma de conciencia musical* es el centro neurálgico de esta tesis, actuando como horizonte posible de nuestro análisis genealógico.

A tal fin, *La Pasión Musical* de Hennion (2002) proclama que muchas de las cuestiones epistemológicas entrañadas en el estudio de la construcción de la subjetividad en la experiencia musical no pudieron ser bien resueltas en su momento, aportando una alternativa para retomarlas desde el estudio de los mediadores culturales aplicados en la experiencia musical. Asumiendo las críticas y el marco de estudio propuesto por Hennion, nuestro trabajo mostrará cómo la conexión con las tesis fundacionales no sólo no se interrumpió completamente sino que, muy al contrario, sigue informando y revelando cuestiones cruciales para los estudios psicológicos de la música.

Esta “mirada hacia atrás” que proponemos en esta tesis consistirá en ir rastreando continuidades, discontinuidades, transformaciones, desapariciones, meandros, etc.,

de las distintas categorías psicológicas de la estética musical en el proceso de (re) construcción de nuestra disciplina. No descuidaremos las cuestiones de acción e interpretación de los diversos estudios de la experiencia estética de la música definidas por los parámetros fenomenológicos e histórico-culturales, además de los experimentales, trazados a lo largo de esta indagación histórica. Pero nos interesa sobre todo recuperar una noción de “acción mediada” de lo estético-musical.

Al respecto, la teoría mediacional de Hennion nos da un horizonte de sentido no sólo por el objeto de su estudio –la experiencia estética de la música construida a través de los rituales y las prácticas de su escucha tecnológica–, sino también por el marco epistemológico que paralelamente nos sugiere. Como apunta su teoría, la actividad mediada supone la emergencia y continua reelaboración de ciertos criterios (materiales e inmateriales) que ayudan a organizar la experiencia. Éstos deben ser, asimismo, descubiertos y/o fabricados en el medio donde se construyen, y su propia activación, ejecución y transmisión demanda una implicación activa de sus participantes.

La historia de una psicología de la música no es ajena a estos requisitos genealógicos. Por el contrario, debe tenerse en cuenta que una historiografía reconstructiva de la psicología de la música no sería más que un modo de justificar su identidad y calidad científica, y que no haría más que reforzar el sentido de la psicología “oficializada” y autorizada como espacio legítimo de saber. Una genealogía como la que proponemos, en cambio, presenta un marco más amplio de perspectivas, orientaciones y tendencias que abren nuevos horizontes a la interdisciplinariedad y al futuro. La mirada genealógica que planteamos tiene muy presente que la lógica de uso de una categoría u objeto desborda los límites diacrónicos y sincrónicos de una disciplina que los reclama como propios, del mismo modo que las causas y los motivos que llevan a la institucionalización de una disciplina trascienden la lógica interna de sus propios fundamentos teórico-epistemológicos. Si una perspectiva genealógica implica una renovación en las formas de *hacer historia* de una disciplina es por atender a la continua transformación del sistema que estudia, que tan sólo puede ser abordado a través de una teoría de la acción.

Así, la aproximación genealógica que discutimos a lo largo de esta tesis supone, en resumen, partir de la idea de que la actividad humana está profundamente condicionada por articulaciones que, además, decantarán históricamente los modelos legítimos sobre la realidad (en el caso que nos ocupa, la construcción de modelos de subjetividades). Normativizados e institucionalizados, estos sistemas de articulación de la realidad (la estética musical, desde una perspectiva psicológica) son, en consecuencia, también *modos de hacer* la realidad. Si nuestro análisis histórico-genealógico persigue un objeto crucial es el de reflatar la historia de la psicología de la música como producto de una negociación del sentido “oficial” de la disciplina en cuestión, susceptible en todo momento de desviar su curso por razones no sólo epistemológicas, metodológicas o teóricas, sino también sociopolíticas, biográficas, económicas, culturales, etc.

### 3. EL MARCO HISTÓRICO Y LAS LÍNEAS DE ABORDAJE: ESTRUCTURA Y OBJETIVOS DE LA TESIS

Con este punto de partida, la tesis se mueve en buena medida por el siguiente cuadro de ruta. Por un lado, presenta la concepción de la música como experiencia de desarrollo psicológico de la subjetividad, concentrando su interés en las teorías que pretendían dotar de un papel más activo al sujeto receptor en la experiencia estética de la escucha musical. Para el seguimiento de su continuidad hasta la actualidad se plantea asimismo una reconstrucción del concepto de mediación cultural a través de tres grandes líneas de investigación y teorización de la psicología –la línea experimental, la fenomenológica y la histórico-cultural–, de las que sin embargo tan sólo la primera prosperó en las academias tras la publicación del tratado de Carl Seashore sobre psicología de la música (1938).

Por ello, los márgenes históricos para la tesis se enmarcan entre 1854 y 1938, planteando una breve comparación con otras investigaciones actuales que recuperan parte de este legado. Si se han escogido estos años como marco de nuestro análisis es porque se corresponden, respectivamente, con la publicación de la obra magna de Eduard Hanslick, *De la belleza en la música* (1854) y de la citada *Psicología de la música* de Carl Seashore (1938). Como ya hemos adelantado, la primera representa la ruptura con la tradición metafísica de la música y la necesidad de asentar las bases para el estudio científico de la misma, mientras que la segunda supone la instauración de un canon teórico para la psicología de la música.

Ahora bien, en el camino que va de un siglo a otro, se desestimaron u obviaron muchas aportaciones que señalan o anticipan algunas que sin duda pudieron haber cambiado el curso de su historia y los fundamentos epistemológicos de la psicología estética. Circunscrita durante años al ámbito de estudio de los laboratorios experimentales, la psicología de la música ha perpetuado en buena parte del siglo XX un modelo que ha acabado cosificando en exceso su objeto de estudio y perdiendo su interés por el carácter subjetivo de la experiencia estética en la escucha musical.

Pero esta oposición entre los planos subjetivo-objetivo sólo funciona en apariencia, como tratamos de demostrar a lo largo de la tesis. Por ejemplo, la psicofísica pretendió en sus inicios establecer relaciones entre variaciones en las magnitudes física de los estímulos (el mundo objetivo u “objetivado”) y variables en las sensaciones correspondientes (el mundo subjetivo). Fue un intento, justamente, de hacer ver que la esfera de la subjetividad pudiera estar organizada de acuerdo a algún criterio, fuera éste “natural” o no. Para muchos autores que se refieren en esta tesis –empezando por el propio Fechner, adalid de la escuela psicofísica–, subjetivo no quiere decir arbitrario individual o intransferible. Cabe apuntar que la música fue durante mucho tiempo –y esta tesis así busca ponerlo de manifiesto– un importante medio de organización o construcción psicosocial de la subjetividad, y no sólo de la afectividad. La música contribuyó poderosamente a la génesis de una subjetividad objetivada desde patrones “universalmente individualizados”, hasta el punto de resultar crucial en el proceso mismo de advertirnos como *sujetos*. No en vano, la música se ha reconocido muchas veces como la disposición más adecuada para la expresión pública de la subjetividad,

según el núcleo del programa romántico que veremos en la primera parte de la tesis.

Para conseguir un abordaje más completo de la disposición de la música como recurso mediacional, la tesis se ha estructurado en tres bloques: el primer bloque tiene como objetivo trazar el hilo genealógico que vincula a las distintas tradiciones que desde la alianza entre el formalismo y la metafísica van abriendo un espacio propio para la psicología de la música. Así, en primer lugar, presentamos las bases formalistas que influyeron en los fundamentos de la psicología de la música (capítulo 1). Seguidamente, y en líneas generales, expondremos las diversas ramificaciones de la estética metafísica de las que surge la necesidad de este formalismo (capítulo 2). A continuación, la tesis prosigue con una revisión genealógica de las tres grandes tendencias que, en el período escogido, fundamentaron las líneas de investigación que tratarían el fenómeno musical: los estudios de corte experimental (capítulo 3); los de fenomenológico (capítulo 4); y los de corte histórico-social (capítulo 5). De cada una de estas líneas, se destacarán preferentemente los aspectos de carácter mediacional. Esto es, aquellos que hacen referencia a la consideración de los soportes; a la importancia del papel activo del sujeto en la experiencia musical; a la residencia del sentimiento estético y de los afectos; a la disposición de situaciones, lugares, momentos u objetos que producen y representan dicha experiencia estética; a la (con)formación de los participantes –uso de objetos, instrucción de los cuerpos, gestión de los sentimientos, etc.–. En definitiva, se remarcarán los estudios que, desde las citadas tendencias, han abordado la música como *relación mediacional*, y no como objeto. Le sigue un bloque más extenso, que parte de una presentación y definición del concepto musical y de sus problemáticas en la psicología de la música. Todas estas líneas de debate convergerán hacia algunos enfoques recientes que postulan la pertinencia de un nuevo tipo de acercamiento mediacional, como el del citado Hennion (Hennion *et al.*, 2000; Hennion, 2002).

Para el segundo bloque de la tesis, dedicado a la revisión de muchas de las problemáticas psicológicas en relación con la experiencia estética de la música, se ha considerado apropiado dividirlo en tres grandes grupos, tal y como sugieren Castro *et al.* (2005): aquellas problemáticas que se refieren a la obra en sí (capítulo 6), las que se vinculan con la creación artística (capítulo 7), y las implicadas en los procesos de recepción estética (capítulo 8). Esta segregación permite resaltar la necesidad de complementarse y apoyarse entre sí estos tres ámbitos. Nuestra intención es poner de manifiesto que la música no puede ser entendida aislando los niveles de creación, recepción y obra porque está indisolublemente relacionados.

En el tercer bloque de la tesis se descubre el corpus teórico de la estética mediacional a la que nos referimos, retomando muchas de las cuestiones antes formuladas. Esta parte de la tesis comienza con una breve revisión de las teorías de Carl Seashore que, de manera muy sintética, dan cabida a las tres principales áreas de problematización de la experiencia estética de la música (capítulo 9). Sin embargo, es en la psicología cultural donde se despliega propiamente la posibilidad de una convergencia teórica entre estas tendencias enumeradas más arriba, desde una perspectiva mediacional (capítulo 10). Cerraremos la tesis con una declaración de intenciones para el futuro, en la que nos comprometemos a seguir investigando sobre los planteamientos mediacionales en la psicología de la música (capítulo 11).

Así, las teorías que, durante la segunda parte, van a citarse como ejemplo de cada tendencia de estudio de dichas problemáticas, supondrán en la tercera parte de la tesis un claro antecedente de las actuales perspectivas sobre mediación cultural. Dichas teorías, de hecho, intentan romper con el formalismo reduccionista de Hanslick (1854), abogando por una mejor integración de los factores mediacionales en el estudio de la experiencia estética de la música. Nuestra concepción de los mediadores culturales está emparentada con la que plantean autores como Wertsch (1991), Cole (1996), Hennion (2000; 2002), Middleton y Brown (2005), Blanco (2006), Sánchez-Criado (2008) o Castro y González (2009) desde postulados de (o cercanos a) la psicología cultural. Para éstos, los mediadores son dispositivos de acción humana que pueden ser simultáneamente tanto materiales como ideales y que no existen aisladamente, sino que siempre operan en relación con la situación, con el contexto, con unas prácticas determinadas, con una disposición subjetiva, con unas cualidades objetuales, con una tipología de sujeto, etc. Implicados activamente en la experiencia estética de la música, los mediadores generan, organizan, transforman, actualizan y hacen posible dicha experiencia *como tal*.

Esta perspectiva sobre el fenómeno musical es la que nos interesa remarcar en las líneas teóricas propuestas en esta revisión genealógica. Por eso, para el desarrollo de la tesis se propone una aproximación desde varios ángulos, dado que se pretende demostrar no sólo que existe una conexión entre las tesis fundacionales de los estudios sobre psicología de la música y otras perspectivas actuales, sino que, además, dichas orientaciones no quedaron completamente interrumpidas en el devenir de nuestra disciplina. Tales tradiciones teóricas –la experimental, la fenomenológica y la histórico-cultural– pueden ser de hecho replanteadas desde otras tendencias integradoras de la actualidad que conciben la música como proceso activo, dinámico y artefactualmente mediado a través de sus elementos de construcción cultural. De este modo, esta tesis plantea tres objetivos:

- 1) En primer lugar, se pretende retomar algunas de las cuestiones que habían quedado desestimadas por imperativo paradigmático o bien por las limitaciones de la escuela psicológica dominante tras la fecha de 1938. Algunas de las cuestiones que trataremos son, entre otras, la construcción del gusto estético del público, las prácticas sociales e individuales del consumo musical, la expresión emocional y significación asociada a determinadas formas musicales, las dinámicas relacionales entre autor-intérprete oyente en la ejecución musical, y la configuración de una identidad cultural a través de elementos rituales de la música.
- 2) En segundo lugar, se pretende plantear alternativas a la psicología del arte en general y de la música en particular, abriendo campo a otras disciplinas como la estética, la sociología o la antropología. Para desarrollar un mejor seguimiento de las teorías sobre psicología de la música en el período histórico escogido, se han estimado tres grandes áreas de análisis de la experiencia musical: aquellas que toman el fenómeno musical como objeto de estudio; las teorías que se centran en los procesos de recepción de la música; y las que tienen por eje principal los aspectos re-

lacionados con la creación y la ejecución de la experiencia musical. Paralelamente, además, se pretenden observar estas problemáticas abordadas desde cada una de las tres líneas teóricas apuntadas arriba: desde una mirada experimentalista, desde la perspectiva fenomenológica y desde un planteamiento histórico-cultural.

- 3) En tercer y último lugar, se pretende re-evaluar el estudio de los mediadores culturales en la psicología actual. En nuestra opinión, las bases epistémicas de la concepción de mediadores que plantean autores actuales como Wertsch (1991), Cole (1996), Hennion (2000; 2002), Middleton y Brown (2005) o Blanco (2006) ya se apuntan en muchas de las referencias teóricas recogidas a lo largo de la tesis. Como cierre de la misma, y tras una breve introducción a la noción de mediación que proponen algunas de estas tendencias actuales, se analizará con mayor detenimiento la obra de Hennion (2002). Se pretende así poner de manifiesto la pertinencia de reelaborar el objeto de la psicología de la música desde esta nueva orientación, más acorde con los modos de escucha y prácticas estéticas a través de las nuevas técnicas de (re)producción musical.

#### 4. ¿POR QUÉ UNA GENEALOGÍA? JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA

La metodología a emplear para conseguir los objetivos propuestos deriva de un marco de técnicas historiográficas desarrolladas en el ámbito específico de la historia de la psicología (Rosa, Huertas y Blanco, 1996) y de la mirada crítica sobre la construcción de los conceptos de la psicología a lo largo de su historia, que establece Danziger (1997). En concreto, la dimensión historiográfica de la tesis se articulará a través del análisis de primeras fuentes comprendidas entre 1854 y 1938 en relación con las problemáticas psicológicas de la música planteadas desde nuestra disciplina y otras afines al área (como la musicología y la historia del arte).

Cabe advertir que la presente tesis no pretende ser un exhaustivo compendio de referencias y cuestiones de la psicología de la música fundacional. No es nuestra voluntad plantear una cronología lineal ni un resumen general de todas las obras centradas en la psicología de la música publicadas entre 1854 y 1938. Es justo reconocer con humildad que muchas referencias quedarán fuera de los márgenes estipulados, conviniendo esta tesis como un punto de partida para posteriores investigaciones. La selección bibliográfica sobre psicología de la música comprendida entre las fechas indicadas arriba se apoya sistemáticamente en diversas fuentes: el prólogo de la edición española de *Psicología de la música* de Carl Seashore (1938/2006); el *timeline* creado por el departamento de música de la Universidad de Ohio (Huron, s. f.) y las bases genealógicas para el estudio de las artes temporales surgidas de una revisión de la obra etnopsicológica de Wundt en un trabajo precedente del autor de esta tesis (Castro y Sánchez-Moreno, 2010).

Para el análisis de sus contenidos, y como ya hemos señalado, se ha tomado como modelo la ordenación utilizada por Castro, Pizarroso y Morgade (2005), consideran-

do la pertinencia del estudio de las claves psicoestéticas en la psicología decimonónica que ofrece su trabajo: la emergencia de lo estético en música (en relación con los orígenes y funciones de la música en y para el desarrollo psicológico), las características de su proceso creativo (tanto en su dimensión individual como colectiva), la sistematización de sus productos artísticos (desde el punto de vista perceptivo y psicogenético) y las condiciones esenciales para la recepción estética de la música (en cuanto a sentimientos básicos ligados a la experiencia estética).

El tema a tratar obliga a adoptar el formato de una tesis de tipo histórico, aunque se ha intentado tomar una teoría –en este caso la de Antoine Hennion sobre los mediadores implicados en la experiencia estética de la música– como hilo conductor de las pesquisas. Toda tesis teórica debe abordar, ofrecer y enfrentarse a un objeto de reflexión preferentemente inédito, y el marco teórico escogido garantiza esa condición de novedad y seguridad científica, evitando así la exploración asistemática y azarosa de las fuentes bibliográficas. Se asume que el marco teórico permite una ordenación en la investigación bibliográfica, ofrece la posibilidad de una verificación de los conceptos utilizados críticamente en dicha pesquisa y obedece a un punto de apoyo básico para dar consistencia y cierre a nuestra reflexión.

Los textos clásicos sobre los que se va a basar buena parte de esta investigación precisan de una lectura atenta y en ocasiones fatigosa: ya sea por las dificultades idiomáticas o por el contraste entre primeras fuentes y su traducción a otras lenguas más asequibles para el autor de la tesis. No en vano, el material básico con el que elaborar una tesis de estas características ha de ser una bibliografía sistemáticamente compilada. Ateniéndonos a la exigencia de que todo trabajo científico estudie un objeto claro y se apoye en materiales e instrumentos empíricamente contrastables (Eco, 2005), debe subrayarse que por dicha razón partimos de una bibliografía *ad hoc*. Así, se ha considerado necesario tomar como criterio preferencial de selección las primeras fuentes por delante de otras que, pese a su siempre útil mirada crítica, podían tergiversar o condicionar el curso de nuestra reflexión. Por ello se han primado las primeras fuentes a las que se ha podido acceder directamente o, en su defecto, las primeras traducciones directas de la edición original.

Una perspectiva histórica es esencial y básica para todas las ciencias. Como apuntan Rosa *et al.* (1996), una historia de la psicología es, por su propia concepción, una historia intelectual, a la par que interesada en la producción, distribución y consumo de los resultados del trabajo intelectual de las personas, los grupos y la comunidad científica organizada y dedicada a generar productos simbólicos para el seno de la psicología en una práctica socio-académica más o menos reglada. La construcción misma de los discursos que los generaron, transmitieron y transformaron es uno de los objetivos de toda tesis sobre historia.

Consecuentemente, una tesis historiográfica no es sólo una *historia de las ideas*, sino una re-construcción *vital* de una ciencia determinada. Las ideas no existen “por sí mismas”, ni aisladamente en la mente de sus portadores, sino en la acción conjunta de los protagonistas –con papeles más o menos destacados– de su historia. Por ende, la dimensión genealógica que introducimos en esta historia de la psicología de la música no es sólo una reconstrucción intelectual por basarse en textos del pasado. Es también

una genealogía histórico-social, cuyos productos han sido generados/construidos a través de las acciones (y disensiones) de una comunidad científica a lo largo de un período de tiempo, y cuyos frutos en el presente son el cúmulo de teorías, métodos y técnicas que no siempre se han podido mantener a lo largo de ese tiempo. Al respecto, y siguiendo con lo dicho más arriba, no es tan aventurado afirmar que una historia de la ciencia es también una *teoría de la ciencia*.

No partimos de la historia como una trayectoria explicada desde la causalidad, sino como una trama que consiste más bien en la proyección o cristalización de ciertos argumentos culturales. Dicha trama implica también el trazado de una teoría de la actividad, hecha en diferido y sin partir de una previa determinación de lo que será la historia oficial. Una historia genealógica de la psicología de la música estudiaría por tanto las condiciones de posibilidad, así como el modo en que éstas son abordadas. En nuestro caso, son las condiciones que producen la experiencia disciplinar de la psicología de la música lo que establece la principal categoría de estudio.

Con esta mirada genealógica buscamos evitar caer en el sesgo interpretativo del pasado y en una crítica sin sostén histórico. Tenemos en cuenta riesgos a considerar como el del presentismo o la falsa neutralidad, por ejemplo, y asumimos el compromiso de una propositividad para fundamentar nuevas propuestas futuras de intervención sobre la historia de la psicología de la música. El presentismo partiría del supuesto de que toda posición histórica reconstructiva está al servicio de la legitimación de la situación actual, y que el presente se lee como el resultado del despliegue progresivo, natural y lógico de una determinada parcela de la realidad (Hergenbahn, 2001; Rosa, Huertas y Blanco, 1996; Giménez y Caparrós, 1992). La neutralidad sería un valor deseable de toda tarea científica o historiográfica, garantizando la universalidad y la verdad de los juicios emitidos. Esa concepción parece aspirar a, desde “ningún lugar” concreto, evitar un moralismo o una ideología sobre la historia. Pero el principal problema de la comprensión de la historia se ciñe ya desde la propia actividad interpretativa hacia el objeto de estudio histórico en cuestión.

Partiendo de ese presupuesto, nosotros defenderemos en esta tesis el carácter propositivo de la historia, es decir, la necesaria existencia de un punto de partida, de una orientación y de un sentido de la acción histórica. Por eso creemos que la historiogénesis se sitúa mejor en el terreno del estudio de las mediaciones –artefactuales, discursivas, formales, materiales, simbólicas– y que toda actividad científica o disciplinar se concreta por, y en un flujo de, experiencias en la medida que acontece en el seno de una cultura o de un orden de significados concreto. Dentro de esta perspectiva genealógica, por tanto, entendemos que toda actividad es ya, en sí misma, una definición mediada, soportada sobre reglas, artefactos, sistemas, métodos, conceptos, etc., ya sean éstos explícitos o tácitos. Nuestro foco de interés, por ende, prestará atención a los valores desde y con los que se construye el objeto de estudio de la psicología de la música.

Al proponer una genealogía sobre dicha actividad historiográfica estamos disponiendo no una mera compilación y análisis de las categorías a estudiar, sino que nos ocupamos de las formas de emergencia y transformación de los métodos, los significados, los conceptos, etc., que contienen (y envuelven) toda disciplina en cuestión. Si

una genealogía supone una forma de entender una actividad científica específica, esta tesis apunta precisamente a reconstruir una psicología preocupada por el modo en el que el conocimiento sobre la estética de la música fue elaborándose bajo la lógica de unas operaciones concretas de los autores y de las líneas teóricas que coincidieron durante un período de tiempo determinado, pero no como el resultado pasivo de unas secuencias únicas de continuidad natural.

Si bien la historia de las ideas psicológicas, de las escuelas y de los personajes que las integran sería la más frecuente en los manuales al uso de historia de la psicología, ello implicaría aceptar dicha continuidad en el tiempo de ideas que se van fundamentando sucesivamente, superándose unas a otras. En cambio, una *historia de las condiciones de posibilidad* evita ese determinismo lineal. Nuestro modo de concebir la historia pasa por entenderla como una actividad mediada, no como el curso ya determinado de fines y medios concretos. Por más que la acción pudiera legitimarse según una lógica de discurso o de poder institucional, el desarrollo de la acción histórica puede no ser susceptible o comprensible tan sólo en términos de disciplinariedad académica. Al respecto, colocar la práctica de subjetivación únicamente en el estudio de la psicología experimental es desechar la relevancia de aspectos que se escapan al dominio del control de variables de laboratorio.

Una aproximación genealógica a la historia de la psicología de la música no implica necesariamente el rechazo de una Historia tradicional. Nosotros no partimos de una disposición ya supuesta de las categorías a estudiar, sino que vamos a ocuparnos de rastrear la emergencia y las transformaciones de dichas categorías a lo largo de un período de tiempo concreto (1854-1938), enfocando nuestro interés en otros aspectos que no se pueden considerar como “naturales” en las explicaciones sobre lo que constituye el objeto de estudio de la psicología de la música. Una genealogía no es tampoco una reconstrucción histórica de las temáticas, los autores o las escuelas teóricas que engloba un área de estudio, sino más bien una relectura de los materiales, las ideas, las interpretaciones y los hechos acontecidos desde dichas posiciones historiográficas.

La propuesta mediacional de Hennion (2002) no sólo nos permite reabrir las cuestiones que, desde los fundamentos históricos y epistemológicos de la psicología de la música, quedaron marginados o silenciados, sino también repensar otra forma de hacer historia desde los mismos preceptos con que el autor francés explica su teoría de la experiencia estética de la música. Pareciera que *genealogía* y *mediación* fueran nociones intercambiables para hablar de la historia de la experiencia estética de la música desde la psicología:

“(…) entendemos que la tarea de la historia de la psicología no es la de desentrañar el proceso por el cual se ha ido refinando nuestro conocimiento sobre lo psicológico, sino que la propia idea de lo psicológico es lo que tiene que ser comprendido en función de todas las mediaciones que la han hecho posible” (Cohen y Blanco, 2012: 83).

Dado que toda historiografía ofrece una descripción y/o una explicación sobre los distintos modos de concebir un objeto de estudio –en este caso, el catálogo de intereses

de la pionera psicología de la música–, el resultado ha de enriquecer la visión contemporánea sobre la temática y fomentar el desarrollo de la disciplina. Una historiografía, pues, cumple una imprescindible función crítico-reflexiva sobre la ciencia en cuestión y, por definición, no puede (ni debe) imponerse como versión definitiva, ya que, pese a elaborarse con materiales empíricamente contrastables, se levanta sobre un discurso temporal y contextualmente contingente y abierto a posibles reelaboraciones.

Asimismo, si hemos apostado por esta perspectiva metodológica es: a) por confiar en una exploración sistemática de hechos del pasado; b) por permitir una reelaboración para el conocimiento de la psicología de la música; c) para alcanzar una nueva perspectiva sobre esas lecturas, tanto de forma prospectiva como retrospectiva; d) para recoger información sobre el modo en que dichos hechos se desarrollaron a lo largo de un período concreto de tiempo; e) porque permite entrelazar dinámicamente conceptos y temáticas cuyo análisis no podrían elaborarse linealmente, ofreciendo así la posibilidad de identificar los cambios históricos en los intereses y los métodos de la psicología de la música; f) para sugerir nuevos modos de estudio de casos discordantes que son de difícil abordaje desde una perspectiva más nomotética; g) por sistematizar preferentemente la información ya existente sobre las grandes cuestiones de la psicología de la música a partir del examen de fuentes primarias o, en su defecto, secundarias que sean primeras traducciones del original; h) para inspirar aspectos novedosos o inadvertidos sobre el pasado histórico en cuestión; i) para describir (y descubrir) los antecedentes, el desarrollo y las consecuencias del curso histórico de la psicología de la música; j) para valorar la efectividad y la aplicabilidad en hechos del pasado de una teoría del presente –la de Antoine Hennion–; k) para explorar los modos en que se construyeron los discursos en relación a la psicología de la música; l) para entender el proceso de interpretación y los cambios de tratamiento de los problemas psicológicos implicados en toda experiencia humana –en este caso, la experiencia estética de la música–.

Por último, pero no por ello menos importante, coincidimos con el planteamiento crítico que ofrece Danziger (1997) respecto a la fundamentación de la psicología como ciencia histórica. Asumimos, con este autor, que su objeto de estudio debe entenderse como concepto construido discursiva e históricamente. Como ocurre en el caso concreto de la música, su significado, representación y práctica legitiman su retórica y su universo conceptual –ya sea por contraste entre escuelas u orientaciones confrontadas o por definiciones antitéticas de su propio objeto–. Todo ello nos permite entender mejor su tan prolífica y ecléctica, como también problemática, diversidad de criterios y marcos epistemológicos.

Para terminar, cerraremos esta tesis con un anexo que recoge una compilación de breves entradas biográficas de los autores citados a lo largo de la misma, con el fin de presentarlas dentro del marco de la psicología del arte y de la música. El motivo principal de dicho índice es el de descargar de información el cuerpo textual de la tesis. Asimismo, se plantea una mínima presentación biográfica de cada uno de los autores que se refieren en el texto, cuya obra fue publicada en el período circunscrito en nuestro estudio (1854-1938) en relación con la psicología de la música y otras disciplinas afines. Sucede que, al ser tantos, se corría el riesgo de ver continuamente interrumpida

la narración analítica por la introducción pertinente de estos aspectos biográficos que sirvieran para situar al lector.

En resumen, en esta introducción hemos querido presentar los objetivos de la tesis y los criterios teóricos y metodológicos que hemos utilizado. El objetivo principal es rastrear genealógicamente las huellas de la conciencia mediacional en las teorías psicológicas sobre la música desarrolladas entre 1854 y 1938, bajo la sospecha de que el progreso en el estudio de la experiencia musical y, en paralelo, el enriquecimiento de la experiencia musical misma suponen una toma de conciencia de *la música como artificio*. Para ello, mantenemos nuestra mirada en el análisis de redes de mediaciones (biológico-funcionales, técnico-operativas, socio-institucionales, semióticas, etc.) que sostienen unas determinadas formas de organización de la experiencia musical tanto en el plano de la producción como de la distribución y el consumo de la música.

Entender este objetivo y esta hipótesis exige, por un lado, señalar lo que permite distinguir una actitud genealógica de una actitud historiográfica clásica, o de corte meramente reconstructivo. Y, por otro lado, remarcar el concepto de mediación que vamos a desarrollar a lo largo de la tesis, introduciéndolo a través de otras teorías del pasado que ya apuntan los planteamientos de base para la propuesta de Antoine Hennion (2002): definiendo la música como un modelo de construcción dinámica de subjetividades, a través de los múltiples mediadores que lo posibilitan.

## **CAPÍTULO 2.**

# **LAS BASES FORMALISTAS DE LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA DE LA MÚSICA (1854-1938)**

**2.1. Presentación del capítulo**

**2.2. Bases para un formalismo científico de la música:** La influencia de Eduard Hanslick

**2.3. La (in)definición psicológica de la música:** ¿Un problema metafísico?

**2.4. Críticas al formalismo desde la Estética Psicológica de la música (1854-1938)**

**2.5. Conclusiones**





## **1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO**

En este capítulo de la tesis trataremos de presentar las bases teóricas y epistemológicas del formalismo, como alternativa a la Estética Metafísica de la música. En su origen, la Estética fue ciencia psicológica, ya que versaba preferentemente sobre el sentimiento subjetivo producido por una impresión externa, más que sobre su fundamento objetivo. Hasta entonces, toda reflexión estética tenía por finalidad sustraer una definición del concepto de belleza, determinando por qué unas veces deleita a la sensibilidad humana y otras en cambio desagrada o provoca una vulgar indiferencia.

Para ello, revisaremos a lo largo de este capítulo la obra de Hanslick acentuando en nuestras reflexiones la preocupación del autor sobre el significado expresivo de la música. El autor abre así un largo debate que nos llega hasta nuestros días, en el que se discute la música como artificio, frente a otras lecturas más “naturalistas” que ven en el formalismo sólo una vuelta de tuerca más de la Estética Metafísica. En este mismo capítulo seguiremos mostrando los problemas de la Estética Psicológica por consensuar una definición clara de la música, un arte temporal que se escapaba a ciertas pretensiones formalistas aun a pesar del ambicioso proyecto de Hanslick. La falta de definición de la música como objeto psicológico arrastraba la propia ambigüedad teórica que acusaba la Estética Metafísica y que, en cierto sentido, procuraba corregir el autor.

Asimismo, cerraremos el capítulo con unas reflexiones críticas respecto a la aplicación de los patrones formalistas en la psicología de la música, que a nuestro parecer fueron tergiversados en beneficio de una metodología científica y de unos tipos de estudios que potenciaban la idea de la música como objeto fijo y universal, regularizado

por unas leyes naturales e invariables a lo largo del tiempo y las culturas. También en dicho apartado arrojaremos varias dudas sobre el recurso de ciertas variables mediacionales o externas al objeto musical que podrían explicar los aspectos de la experiencia estética. Nuestro interés es acentuar estos posibles dispositivos externos al objeto musical que no obstante parecen tener un papel importante en la experiencia estética.

## **2. BASES PARA UN FORMALISMO CIENTÍFICO DE LA MÚSICA: LA INFLUENCIA DE EDUARD HANSLICK**

Surgido sobre todo de la filosofía kantiana, el formalismo es la creencia de que los valores estéticos y cualquier otro juicio sobre el arte pueden ser aislados de las consideraciones cualitativas sobre el propio objeto. El formalismo otorga máxima preponderancia a las cualidades formales de la obra, por lo que suele ser vinculado sobre todo a las teorías pictóricas. Eduard Hanslick (1854), como formalista acérrimo, elimina toda presunción social, moral o ética de su teoría estética de la música, partiendo de que las leyes de lo bello en arte son inseparables de la forma, los materiales o la técnica utilizados en una obra de arte concreta. Combativo con el sentimentalismo romántico, no niega que la música no pueda contener ninguna relación con los sentimientos o que no suscite emociones en el oyente, pero los considera efectos secundarios, porque la música por sí misma no puede expresar ni describir nada, pues carece de contenido. La determinación de un sentimiento es una representación mental, según la tesis formalista, y por tanto trasciende el objeto musical.

El formalismo surgió a mediados del siglo XIX como una reacción positivista contra la estética metafísica de la música. Adoptado por buena parte de las ciencias contemporáneas preocupadas por el arte, tuvo en la psicología una envidiable acogida que sin embargo trastocaría los fundamentos del propio estudio de los fenómenos estéticos, y, sobre todo, los relacionados con la música. El formalismo bebía de la historiografía, la paleografía, la crítica artística, la física acústica y la fisiología, y reclamaba cambios profundos en los métodos de investigación, más acordes con el rigor científico, con base empírica, y fundamentados no tanto en la tradición y los valores universales, como en el análisis y la interpretación de datos.

Voces como la de Baumgarten, en el siglo XVIII, denunciaban un abuso del irracionalismo filosófico en el dominio estético, cuyos desvaríos metafísicos nada tenían que ver con el arte. Para Baumgarten (1735, 1739), como para muchos otros autores de su época, la belleza como universal tenía escaso interés. Por el contrario, la estética filosófica acostumbraba a ignorar los valores del pasado y no situaba al arte en su contexto, además de adolecer de una severa falta de métodos empíricos y una total ausencia de consenso entre teóricos a la hora de definir dicha belleza estética. El formalismo aprovechó el esplendor científico del momento para penetrar en el santuario estético, hasta entonces prohibido a los que no fueran filósofos o artistas. Por consiguiente, se empezó a reclamar un abordaje plural y multidisciplinar del arte, dado que éste forma parte de la realidad del hombre. La ciencia no tenía por qué anular el placer subjetivo del goce estético, ni el conocimiento histórico debía entrometerse en su valoración estética.

Así lo atestigua la ingente cantidad de estudios que realizaron tanto filósofos como artistas<sup>1</sup> con voluntad científica, tanto a partir de sus propios métodos de composición como sobre biografías de los genios precedentes –en ocasiones con más proporción de ficción y mitificación que de rigor–. Asimismo, se constata un cambio en los gustos musicales cultos, denostando las músicas más formalmente recargadas para provocar toscamente los *affeti* del público y, por ende, acusadas de ser intelectualmente pobres y de confusa expresividad. Por el contrario, la única manera de abordar el lenguaje de la música se orientaba hacia los estudios sobre acústica y psicofisiología del sonido, amén de los esfuerzos arqueológicos por descifrar las músicas antiguas a través de los manuscritos, sistemas notacionales primitivos y los diseños de instrumentos antiguos que aún se conservaban en buen estado. Esta necesidad de extraer la máxima información de la música con una base científicamente solvente convidaba a recurrir a la colaboración de equipos especializados de investigación, lo que desbordó las expectativas de la filosofía estética y se introdujo progresivamente en otras disciplinas, como la psicología.

Las bases formalistas se instalaron con fuerza en el estudio del arte como reacción contra el idealismo romántico y la metafísica de la filosofía estética. La obra de Eduard Hanslick (1854) fue tomada como modelo contra la concepción de la música como expresión de contenidos representativos o de emociones claras. Como el afilado crítico musical que era, Hanslick exigía un análisis más técnico y preciso de la música, eliminando la vaguedad en el lenguaje –las metáforas comparativas, los gestos literarios subjetivos, la falta de concisión– y el *dilettantismo*. La suya fue la primera mirada *profesionalmente* musicológica. Para el autor, lo bello no se evalúa según unas categorías universales ajenas a la realidad, sino a partir de las propiedades formales de las obras.

Hanslick afirma tajantemente que la música no es más que una forma sin contenido, un arte sin intención ni finalidad. En cambio, la forma musical puede imitar la dinámica de dichos sentimientos: movimientos como *presto*, *adagio*, *forte*, *crescendo*, etc., reflejan una particularidad del sentimiento, pero no el sentimiento mismo.

Hanslick también romperá con la tradición naturalista y/o universalista de la música al afirmar que, como invención del hombre, la música es un producto histórico y, como tal, en constante cambio. Cada obra surge de una individualidad, de una cultura y de una época determinada (de un *zeitgeist* concreto) y nada asegura que se trate de algo *innato*. Sus leyes no son naturales en el sentido “genético” del término, sino, en todo caso, *naturalizadas* a través de las costumbres que se han mostrado útiles o cómodas para una comunidad<sup>2</sup>. Hanslick rechaza por el contrario cualquier explicación

---

1. Fubini (2005: 353) cita, entre otros, a Eduard Hanslick, Jean-Paul Richter, Robert Schumann, Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Richard Wagner, Franz Liszt, Eugène Delacroix, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire y Stendhal.

2. En líneas generales, esta afirmación de Hanslick (1854) recuerda a la tesis de Taine (1865, 1867) cuando apunta la influencia de los factores mesológicos (como el clima, la raza, el contexto geográfico, etc.), por encima de otras propiedades formales de las propias obras. Taine, además, subraya los aspectos implicados en la creación, desentendiéndose más de los que tiene que ver con la recepción estética. La obra de Taine podría sugerir una suerte de psicología de los pueblos “naturalizada”, muy

ahistórica o naturalista, aunque, por otra parte, tampoco admite una concepción de la música como un producto enteramente artificial del hombre. Su idea de construcción musical no se opone a una cierta asimilación psicológica de las formas que, sintáctica o morfológicamente, pueden dar cuerpo a una música.

El crítico austríaco se dejó influir por los trabajos –de marcado carácter positivista– sobre acústica y fisiología del sonido que realizaba una joven generación de musicólogos –Hermann von Helmholtz, Hugo Riemann, Jules Combarieu, entre otros de los representantes de la *Musikwissenschaft* o musicología alemana de mediados de siglo (Fubini, 2005)– que, en aras de la nueva *cientificidad*, hallaban correspondencias entre elementos musicales y sensaciones perceptivas. Aunque dichos estudios tan sólo podían describir relaciones de causa-efecto, teóricos como Helmholtz comenzaban a indagar en aspectos más detallados de la recepción del sonido y la sensibilidad acústica.

Pero la propuesta formalista de Hanslick no era algo tan novedoso. En realidad, el autor se basaba en la opinión kantiana de que la música, al ser asemántica, no podía tampoco referir una emoción. Para Hanslick, aceptar una afectación directa de la música suponía “patologizarla”, lo cual excedía el ámbito de lo artístico. Hanslick admitía que hablar de emoción en música era tarea de los psicólogos, quienes podían introducirse en los mecanismos del placer, pero sin embargo ese tema quedaba vetado cuando el objetivo era debatir sobre el sentimiento de la belleza. Para Hanslick, placer y belleza no tenían por qué ser intercambiables.

Al respecto, la belleza musical suponía un claro problema psicológico puesto que surge de una impresión subjetiva y, por tanto, conecta con los sentimientos, hasta el punto de confundirse “sensación” y “sentimiento”<sup>3</sup> desde los tiempos de Hegel: para éste, sin embargo, a través de la sensación percibida en el organismo se podía llegar a la esencia del espíritu. Por descontado, esta premisa coincidía con la que fundamentaban los estudios psicofisiológicos de Helmholtz. Hanslick insistía en que la belleza en música tampoco es equiparable a otras artes, ni la representación del sentimiento que inspire está contenida en ella misma. La emoción musical, que no puede ser definida por conceptos, precisaría en tal caso de un aparato cognitivo para definir sentimientos complejos como “esperanza” o “melancolía”... lo cual contradice la “pureza” del sentimiento si ha de apoyarse en un aparataje intelectual (Hanslick, 1854/1986: 9).

Hanslick es el primero que presenta la estética como relación psicológica con el objeto musical o, al menos, como problemática que desborda lo filosófico y que debería ser área de investigación para la psicología científica. No duda en distinguir la música de su representación mental, así como el significado de la emoción, los cuales no pueden ser representados en la música. Pero, pese a ello, un sentimiento específico –apunta Hanslick (op. cit.: 9)– nunca existiría sin un contenido históricamente construido. Ideas abstractas como el amor, la virtud o la inmortalidad (tomando los ejemplos de los que se sirve el autor) son demasiado complejas como para ser expues-

---

anterior al modelo que años antes legitimaría la enciclopédica labor de Wundt.

**3.** La traducción en inglés de la obra de Hanslick (1854/1986) no deja lugar a dudas, distinguiendo ambos términos como *sensation* y *feeling* respectivamente. La traducción greco-latina del *pathos* en *passio* generó también un dilema similar.

tas directamente en la música. Lo único que puede sugerir una emoción básica es el movimiento de las notas, tal y como se ha dicho más arriba. Por eso, Hanslick toma prestadas muchas referencias de la psicofisiología al enlazar expresión y recepción, ambas contenidas en el sujeto oyente. Si existiera un simbolismo representacional, derivaría del efecto psicológico en el sujeto, no de la música misma. En la música vocal, por ejemplo, la tesitura añade color a las palabras, al margen del significado de éstas, pues la voz dota de una interpretación *sentimental*; la música, concluye Hanslick, no otorga el significado, sino que tan sólo sugiere emoción, sin definirla a las claras.

En el libro que sirvió de molde para el formalismo musical, *De lo bello en la música* (1854), Hanslick se muestra escéptico ante las teorías de la imitación que tratan de explicar la música como dispositivo representacional. Para el autor, estas teorías se sustentan en elementos extramusicales que se enmarcan en una realidad particular, no universal: la caída de la nieve, el canto de los pájaros, el ocaso de la tarde, etc., son, entre otros ejemplos citados por el propio Hanslick (1854/1986: 20), la prueba más evidente de que la conceptualización de la música viene dada por analogía, no por impresiones directamente audibles. El principal ingrediente de la música, por tanto, no puede ser su representación inespecífica –la sola unión de estas dos palabras ya resulta contradictoria–; además, la reacción mental ante un determinado movimiento de notas debe ser tan simple como inmediata, estimando que su posterior representación cognitiva se dará en un proceso mental consecuente.

Así, una teoría de la belleza no puede someterse a una teoría del sentimiento. El dilema, sin embargo, está en determinar qué es la belleza en un arte no figurativo como la música. Para Hanslick, darle sentido a la música es algo secundario, y su belleza tan sólo puede constatarse empíricamente en la propia composición armoniosa de las notas. El sonido debe ser regular para producir placer, siendo el ritmo una de las pautas de alternancia más efectivas. Por el contrario, un exceso de arabescos o un estatismo tonal sin mayor desarrollo pueden ser un obstáculo para una escucha agradable. Pero Hanslick aprecia tanto las líneas y curvas de las notas que no evita paradójicamente dar ejemplos de perfección musical como si se tratara de una composición pictórica –así, no sorprende que, en determinado momento del libro comente que la sola alteración de una nota puede trastocar todo el cuadro–. Hanslick también inaugura con esta opinión las teorías de la psicología estética que asocian concordancia con “buena música”, y discordancia con cualidades peyorativas.

Por más que se oponga a las teorías idealistas que valoran la belleza según un sistema de sensibilidad moralista, Hanslick –aunque, eso sí, escudándose en argumentos científicas– sigue manteniendo que lo que hace bella una pieza musical es el hecho de ser bien recibida por el oído. La imaginación inspirada por la música, en cambio, es muy diferente del sentido del oído y por tanto no pueden confundirse.

Hanslick no cree ingenuamente que el estudio psicofísico de los elementos formales de la música pueda explicar por qué un determinado sonido “es cálido” o por qué “conmueve a la compasión”, por ejemplo. Dichas cualidades estéticas trascienden las leyes naturales del sonido y rozan lo particular de cada oyente. Por descontado, Hanslick tampoco admite una psicología experimental de la música que lo único que haga sea aislar sus unidades compositivas para hallar reglas atómicas. Esa incapaci-

cidad para comprender la subjetividad de las emociones impide también conocer la intencionalidad del compositor: ¿qué quería manifestar o expresar éste a través de una pieza instrumental? No existe ninguna ley científica que pueda servir para predecirlo, según el autor.

Tampoco admite ciegamente que se pueda definir el placer estético en términos de regularidad y simetría formal (el resultado sería en tal caso una belleza muy insípida). Lo que remarca Hanslick es que existe un sistema de relaciones que es el que ordena unas estructuras musicales determinadas. Pero eso no es óbice para suponer que, en otras épocas y culturas, hubiera otros sistemas que regularan de manera distinta la música, así como sus modos de recepción y goce. Eso justificaría la disparidad de criterios valorativos a lo largo de la historia y el rechazo de Hanslick a reducir la música a leyes matemáticas que, a lo sumo, acabarían dictaminando que las composiciones más simples son las más bellas. Para Hanslick, el estudio de las armonías musicales no debe ser considerado desde una tabla de cálculo o rebatida en fórmulas y ecuaciones.

Por descontado, la psicología positivista halló una tentadora oferta en esta disponibilidad de las correlaciones entre los aspectos psicofisiológicos y estéticos, a través del estudio de las reacciones percibidas en el organismo. Contrario a estos limitados abordajes de la psicología, Hanslick (1854/1986: 41) subrayaba que el dominio de la estética musical precisa de elementos que muchas veces quedan fuera del material con el que se operaría en un laboratorio experimental.

Donde la psicología podía contribuir más y mejor era, según Hanslick, en el estudio del sentido dado (*meaning* en la traducción inglesa de Geoffrey Payzant de la edición de 1986). Hanslick abría así la puerta a la psicología para el análisis de la impresión subjetiva<sup>4</sup>. El padre del formalismo en música afirmaba que, en contra de lo que apuntarían algunos seguidores de su doctrina, existía una posible comunicación entre compositor y oyente cuando éste captaba una emoción (*feeling*, según la traducción inglesa de Payzant en la edición de 1986) a través de la sensación (*sensation*; ídem) que le producían determinadas formas musicales. En realidad, Hanslick (1854/1986: 48) se basaba en la premisa de Vischer, quien veía en el estilo de cada compositor un reflejo de su carácter. Si entre el compositor y el oyente mediaba otro intérprete, éste debía ser muy claro en su *performatividad* para que dicha comunicación fuese efectiva.

A menudo Hanslick critica la teoría de los tonos que pervivía desde que Pitágoras sentenció el poder curativo o maléfico de ciertas músicas, admitiendo que unos tonos concretos afectan y estimulan el organismo. Hanslick niega algo así, alegando que la música, por sí misma, no tiene ningún poder sobre la psique, como si fuese capaz de agitarnos o deprimirnos sin que medie la voluntad del propio oyente (op. cit.: 50). Hay que recordar que la psicología de su época aún estaba muy impregnada por las terapias mesméricas que traducían la influencia psicológica de la música según la impresionabilidad de un sujeto pasivo frente a determinadas formas musicales o ciertos acordes y timbres (Mesmer, 1781; Braid, 1843, 1850, 1852; Charcot y Richer, 1887).

Entre dichos argumentos musicoterapéuticos se contraponían los que afirmaban que las ondas sonoras producen reacciones físicas en el cuerpo y los que defendían que

---

4. Mucho tiempo después, Vygotsky retomaría esta noción del *sentido* en la experiencia estética, aunque en las antípodas del pensamiento formalista hanslickiano (Sánchez-Moreno, 2011).

dichos efectos curativos son psicológicos. Para ejemplificar la primera explicación, el propio Hanslick (1854/1986: 51-2) parodia los casos de musicoterapia descritos por Peter Lichenthal para tratar la ciática, la epilepsia, la catalepsia, la peste, el delirio, las convulsiones e incluso la *stupiditas* con la mera aplicación de tonos en algunas partes del cuerpo –el doctor Baptista Porta, por ejemplo, añade además la impotencia, combinando la administración de ciertas plantas medicinales y la escucha y práctica de determinados instrumentos musicales–. No obstante, a los psiquiatras y los psicólogos de la época no les pasó por alto el poder curativo de la música, basándose en la vibración física del sistema nervioso o en el *arousal* de las pasiones. El propio Helmholtz (1863) así lo estima con demostraciones sobre la recepción de determinados tonos en los órganos internos del oído: un análisis microscópico revelaba reacciones más o menos agresivas provocadas por pautas sonoras disonantes.

Sin embargo, el seguimiento de una sensación no podía resumir un fenómeno tan complejo como que determinados patrones musicales actuaran (positiva o negativamente) sobre los nervios. El dilema del dualismo cuerpo-mente seguía sin poder ser resuelto desde la musicoterapia. Hanslick recomendaba separar lo estético de lo patológico en la percepción musical, ya que lo contrario suponía relegar al oyente a un papel pasivo o de esclavo de un organismo supersensible que se deja agitar por el carácter de una obra musical. El autor caricaturizaba esta exagerada –y desgraciadamente muy difundida, como se manifiesta en muchos escritos degeneracionistas de la época: Wagner (1850), Gobineau (1854), Nordau (1893), etc.– argumentación acerca de la influencia de la música sobre la psique, que llevaba tentativamente a lecturas sobre la irritación mórbida del sistema nervioso o que abría debates interminables sobre la moralidad del arte (Hanslick, 1854/1986: 61)<sup>5</sup>.

En definitiva, Hanslick no tolera un prototipo de belleza que deba localizarse en una realidad exterior al hombre o en una naturaleza universal. Para este autor, el significado musical ha de entenderse como producto y no como causa. Por ende, una impresión fisiológica o un mero sentimiento no pueden considerarse estéticamente. La naturaleza musical, por tanto, es una construcción humana, no inmanente o espontánea. Los conceptos de armonía y melodía, las relaciones interválicas y escalares, la distinción de acordes mayores y menores, la división en semitonos, etc., surgen gradualmente como creaciones del espíritu humano. La música es entonces un fenómeno artificial, al contrario de lo que aseguraban los teóricos románticos del arte.

Su máximo error estriba, según Hanslick, en pensar que un sistema musical existe en el mundo como las leyes físicas. Hanslick apunta el origen del problema en la equiparación de la música a cualquier otro arte. En el caso de la pintura, de naturaleza figurativa, dichas leyes de correspondencias significativas podrían tener sentido; en la música no. Hanslick (op. cit.: 73) señala como culpable a Aristóteles y su tesis del arte como copia imitativa de la realidad, obviando que el arte no sólo representa

---

5. Estas lecturas moralistas del arte tienen su origen, según Hanslick (1854), en falaces estudios comparativos con animales, además de enraizarse en ambiguas correspondencias de la Antigüedad entre posibles alteraciones mentales y ciertas tonalidades específicas, según un sistema de deliberadas relaciones formales: el modo lidio sugiere melancolía, el frigio incita pasiones belicosas, el eólico acentúa los efectos del amor y el vino, el dórico se usa para las ocasiones solemnes o religiosas, etc.

fielmente... sino que también distorsiona, modifica, transforma, embellece. Cuando compositores como Haydn (en *La Creación*), Vivaldi (en *Las cuatro estaciones*) o Beethoven (en la *Pastoral*) expresan con su música los cantos de pájaros, no están partiendo de un significado *real*, sino poético: no se trata de una representación exacta de la realidad, sino de una impresión mental asociada (op. cit.: 75-6). Pese a que muchos filósofos –Kant, Rousseau, Hegel, Herbart, Lotze, etc. (citados por Hanslick, 1854)– intentaron resolver el problema del significado musical, tan sólo pudieron separar lo explícito y lo implícito, la sustancia y la esencia del contenido.

Hanslick no renuncia al material subjetivo sino que, como creación mental, admitía que podría ser estudiado a partir de la estructura formal asociada a aquél. Dado que el contenido musical es atribuido –y por ello no derivado de un alma metafísica– y que cada composición consta de unas formas particulares, Hanslick abogaba por determinar las compatibilidades de éstas con su correspondencia mental. Pero, para Hanslick, esa ya no era tarea de la musicología o la crítica musical, sino de la psicología.

Sin pretenderlo, Hanslick abrió un largo debate para la psicología de la música. Aunque inicialmente su apuesta formalista se erigirá contra los aires metafísicos de la estética romántica, paradójicamente, también sentó las bases que sustentarían buena parte de las teorías psicológicas al admitir una correspondencia entre la arquitectura musical y su recepción. Un sonido bello debía ser, por tanto, consonante y armónico con una “buena forma” (*Gestaltbildung*). Esta premisa sería adaptada como credo por la psicofísica y la psicofisiología en sus primeros acercamientos científicos al objeto musical, sin tener en cuenta las críticas del propio Hanslick al respecto. Según el autor, tales relaciones de causa-efecto debían buscarse en el sujeto, y no en las cualidades del objeto. Por otra parte, no abundan en su obra las referencias a lo que el autor entiende por “sujeto”. En otras palabras, aduce a las cualidades que dotan de sentido subjetivo a la música, como cuando habla de los sentimientos que evoca una determinada pieza musical en el oyente, o al tratar las cuestiones de estilo y distinción performativa, o el grado de excitación que provoca (incluso posibles tendencias patológicas, en función del nivel de sensibilidad del sujeto receptor).

Sus advertencias ponía sobre el tapete la preocupación por las impresiones subjetivas en la experiencia estética, que, casi un siglo más tarde, se recrudecerán en las investigaciones sobre la interpretación o *performance* musical de Seashore (1938). La inscripción de un plano subjetivo en la música suponía un elemento de discordia epistemológica de primer orden, que salpicaría a las teorías empáticas posteriores de Lipps (1903), Worringer (1908) o Lee (1913), entre otros, hasta alcanzar un punto álgido en Vygotsky (1925) y Dewey (1934) al hablar de la música como experiencia y no como objeto. Pero, para el proyecto de una estética psicológica positivista de la música, la posibilidad de dar explicación a ésta recurriendo a asociaciones entre aspectos psicofisiológicos y estéticos –analizando las cualidades formales del objeto– era a todas luces muy tentadora, y de hecho fue la que más ha perdurado con exitosa aceptación en la psicología de la música. Por otra parte, los postulados formalistas parecían contradecir la propia definición de la música, como se expondrá a continuación retomando algunas teorías contemporáneas e inmediatamente posteriores a Hanslick en el campo de la psicología.

### 3. LA (IN)DEFINICIÓN PSICOLÓGICA DE LA MÚSICA:

#### ¿UN PROBLEMA METAFÍSICO?

La definición del objeto de la psicología –¿mente, conciencia, o conducta? (Rosa, Huertas y Blanco, 1996)– resulta tan compleja como sentar cátedra por lo que respecta al de la psicología de la música. ¿Desde qué ángulo debe definirse *la música*? ¿desde el objeto como obra del hombre?, ¿desde la facultad creativa de éste?, ¿desde el sujeto receptor? Al poco tiempo de la institucionalización de la psicología, muchos psicólogos constataron el problema de la música para el estudio científico desde su disciplina: al respecto, resulta significativa la denuncia que hace Bartholomew (1902/2010: 26) al hablar de la psicología de la *música* que, como en el caso del estudio de la *mente* (o del *alma*), trata con un material ambiguo desde el punto de vida positivista. En otros casos, generalmente se tiende a analizar los componentes de la música –altura, frecuencia, timbre, consonancia, intensidad, etc.– sin partir de una definición unitaria de la música, excepto de sus partes formales. No obstante, esta tendencia ha perdurado hasta los estudios analíticos de la actualidad. Por el contrario, los estudios de la época de Hanslick no parecen abordar la experiencia estética de la música como acción, sino como producto estético cuyos rasgos formales pueden ser predichos.

Con el intento radical de cortar el cordón umbilical que unía a la psicología de la música con la Estética Metafísica inmediatamente anterior al nacimiento oficial (esto es, académico e institucional) de la psicología científica<sup>6</sup> quiso olvidarse acríticamente del pasado filosófico de ésta. Desde la Antigüedad griega, en cambio, la preocupación psicológica por la música fue una constante irresoluble. *Grosso modo*, las dos líneas contrapuestas de definición psicológica de la música partían de la misma raíz platónica, como trataremos de argumentar a continuación.

La primera de ellas, de corte sensualista, surge de la concepción de la música como vehículo de las emociones y los sentimientos. Platón y Aristóteles encabezan un largo listado que continúa con Plotino y que, tras la secularización de las artes por el humanismo renacentista, proseguirá en la tradición cartesiana hasta llegar a influir en musicólogos y psicólogos de la música como Riemann o Révész, entre otros. Es a partir del siglo XVII-XVIII cuando regresa a la palestra académica el interés por los fenómenos psicológicos musicales, como, por ejemplo, los mecanismos mentales inherentes a toda creación artística, a la expresión del ánimo a través de las obras o a la toma de conciencia individual del artista con respecto a la sociedad. La música pasa a ser entendida a partir de entonces como un lenguaje *sui generis*, más apropiado para exteriorizar la vida afectiva y emotiva que para expresar representativamente cualquier aspecto de la realidad física. Esta definición de la música comparte la idea de que las formas musicales se vuelven más complejas a medida que también lo hacen las

---

6. Entiéndase como tal la fundación del primer laboratorio de psicología experimental en Leipzig en 1879, de la mano de Wilhelm Wundt. Esta fecha fue la que se legitimó como el “año cero” de nuestra disciplina, un consenso general que no obstante también marca una tendencia paradigmática (Boring, 1929; Miller, 1985; Boakes, 1989; Hothersall, 2005; Sáiz, 2009) y que sin embargo ha sido a veces compartida con cierto recelo por otros muchos historiadores de la psicología (Dessoir, 1912; Baldwin, 1913; Klemm, 1914; Brett, 1921; Carpintero, 1996; Leahey, 1998; Hergenhahn, 2001).

emociones, por lo que se sobreentiende que existe un paralelismo entre el desarrollo evolutivo y psicológico y la calidad estética de las obras del hombre.

Esta orientación acabará derivando en las definiciones hedonistas del arte, considerando que, entre todas las demás, la música tan sólo pretende servir al hombre como medio para el placer. Rousseau –para quien “la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (citado por Hurtado, 1971: 33)– no hace más que reformular la idea pretérita de Platón, la cual no obstante asoma en las lecturas de la música como lo irrepresentable o lo que escapa a su racionalización, como defienden la teoría del *Einfühlung* de Lipps, las tentativas psicoanalíticas de Pfeiffer o el acercamiento discutiblemente positivista y antiexperimentalista de Combarieu. De hecho, se puede establecer un claro vínculo entre las teorías de la empatía estética o de proyección sentimental de Lipps y la definición que Lipps y Pfeiffer hacen de la música. Según el primero, “encontramos en los sonidos pasión y calma, deseo y paz, dicha y pesar, voluntades o voliciones serias, etcétera. Encontramos en ello un yo ideal” (citado por Hurtado, 1971: 34). Para el segundo, en cambio, la música no es más que una sublimación de un deseo frustrado, una realización simbólica de ese “yo ideal” al que alude Lipps:

“El sonido musical es una *eyección* de la libido narcisista y autoerótica estancada de un organismo excitado sexualmente que no ha alcanzado todavía la verdadera sexualidad objetual” (op. cit.: 34).

Por su parte, Combarieu define la música como “el arte de pensar con los sonidos, un pensamiento sin conceptos”, cuyo fin es “penetrar mejor las cosas, disolver esta personalidad superficial, llena de palabras, exterior, que nos oculta el fondo de nuestro yo” (citado por Hurtado, 1971: 33).

Kant, en cambio, inaugura una concepción más intelectualista de la música. Mientras que su contemporáneo Vico asume que la belleza ideal es universal y consecuencia de la voluntad de Dios –tendencia idealista que influirá en el romanticismo de la mano de Schelling, Hegel y Vischer, entre otros (Révész, 1946/1954: 249)–, Kant apuesta por una definición intermedia entre lo puramente objetivo de la experiencia musical y el plano subjetivo del goce estético. En su *Crítica del juicio*, un escéptico Kant advierte que:

“En el encanto y en el movimiento del espíritu que la música produce no tiene la matemática, seguramente, parte alguna; ella es tan sólo la indispensable condición de aquella proporción de las impresiones, en su enlace como en su cambio, (...), haciendo que concuerden por medio de emociones concordantes con ella, para un movimiento continuado y una animación del espíritu, y así, para un agradable goce personal” (citado en Hurtado, 1971: 39).

No pasa desapercibida en esta definición kantiana la influencia del sensualismo hedonista del que hablábamos más arriba. Frente a esta línea de definiciones psicológicas de la música se erige una tradición formalista que fue la que se estableció como canon en lo metodológico, aunque no en lo epistemológico. Aunque se acostumbra a pensar

en Hanslick (1854) como autor fundamental de esta tendencia, ya se vislumbra la necesidad de definir la música desde sus propiedades físicas en San Agustín o Ramón Llull, y cuya estela posterior marcará el norte en los estudios sobre música de Herbart, Helmholtz, Mursell o Seashore, entre otros autores ligados a la historia de la psicología<sup>7</sup>. Véanse comparativamente estas tres definiciones de algunos de los autores citados (extraídas todas ellas de Hurtado, 1971: 33-37):

“La música es un arte creado para ordenar muchas voces concordantes en un solo canto” (Llull);

“La música es la interpretación estética que el espíritu humano da al elemento sonoro, a la materia que pone en vibración nuestro órgano auditivo y más allá, dentro de nosotros mismos, cierta facultad que entendemos por sentido o inteligencia musical” (Salazar);

“El arte de la música consiste en el arreglo de sucesiones y combinaciones de sonidos musicales de variada altura, cualidad, intensidad y duración según ciertos principios” (McEuwen).

La tendencia es, aquí, la de prescindir de cualquier factor extramusical en la experiencia estética, subrayando la importancia de los elementos formales, la perfección técnica o el acabado *bello* de la composición. Esta línea es, sin embargo, considerada erróneamente como “la clásica”, pero cabe señalar algunos matices en la aportación básica de Hanslick (1854).

En efecto, hay en la obra de Hanslick una ambigüedad que no nos pasa por alto, y tiene que ver con su teoría instintivo-afectiva (tal y como la denomina Révész, 1946/1954: 250). Lejos de defender un formalismo radical, Hanslick acepta la existencia de elementos extraestéticos en la escucha musical y desconfía de una belleza ideal. No obstante, admite que un sujeto amusical o no capacitado para la recepción estética de la música nunca podría emocionarse con una pieza artística porque se necesita siempre de un aprendizaje previo del modo de percibir estímulos estéticos por la vía afectiva. Hanslick –con un argumento similar al que un siglo más tarde esgrimiría Leonard B. Meyer (1956)– afirma que la emoción estética va ligada a una expectativa, en el plano cognitivo, construida por un hábito vinculado a determinadas formas musicales. Así, dicha asociación entre contenido expresivo y estructura musical, aunque sean autónomas entre sí, se producirá *a través* de la acción del sujeto. Por sí sola, la música no representa nada, y precisa de la experiencia estética para impregnarse de contenido.

Por el contrario, la introducción del formalismo en los estudios científicos de la estética recrudescieron la noción de *asemanticidad* de la música, reduciendo su espectro a la música absoluta por carecer de referencias textuales y evitando así toda

---

**7.** Por descontado, esta tendencia formalista no fue exclusiva de la psicología. También compositores del siglo XX como Schoenberg o Stravinsky se adscribirían fervientemente a esta orientación en sus métodos creativos.

base mínima de disposición sentimental o emocional representativa. Incluso se llegó a potenciar una rama “más científica” de la Estética Psicológica en detrimento de otras aproximaciones más especulativas o metafísicas. Por eso, según Révész (1946), se distinguió una “psicología tonal” para evitar conflictos con una psicología no positivista.

En otros casos, más cercanos a los fundamentos conductistas, se traza un paralelismo entre el estudio de la ejecución o *performance* musical y el estudio de una mente musical: Bartholomew (1902), por ejemplo, pretende analizar el movimiento de los dedos de un pianista durante la interpretación de una pieza para establecer una lectura de la expresividad y dar una valoración de la perfección técnica en la ejecución; al no poder observar *directamente* los procesos mentales o el funcionamiento del cerebro durante el recital, se sobreentiende una correspondencia con la conducta estudiada. Max Friedrich Meyer, un año antes, también señalaba el mismo dilema a la hora de formular leyes psicológicas de la música a partir de unos constituyentes fisiológicos relacionados. Sin embargo, según sostiene Meyer (1901), estas teorías no son científicas, aunque lo parezcan. Su fundamento es metafísico: a lo más que llegan es a relacionar combinaciones tonales con variables objetivas y categorías estéticas subjetivas, pero no explican el porqué. Además, presentan dos grandes inconvenientes epistémicos: si se establecen *a priori*, incurren en una falsedad positivista, pues nada demuestra su vinculación empírica; si se hace *a posteriori*, la relación ya habría sido consensuada convencionalmente a partir de una etiqueta estética ya definida de antemano. Los métodos científicos, por tanto, se contradicen con la propia atribución estética, ya que nada asegura su correspondencia si no es desde el plano de la suposición metafísica (Meyer, 1901).

Consciente de las limitaciones del método experimental y de que, pese a sus huecos esfuerzos, la psicología de la música de principios del siglo XX aún no se había desprendido de una terminología contaminada por la estética decimonónica, Révész (1946) propone una solución salomónica: distinguir una definición fenomenológica de la experiencia estética de la música –secundada por autores como Geiger, Delacroix, Kurth o Croce, por nombrar unos cuantos– frente a la insatisfactoria concepción *puramente psicológica* de la línea formalista. Si bien para éste lo único empíricamente medible son los elementos de percepción *inmediata*, la postura fenomenológica atiende a la construcción (no siempre consciente) del sentido musical en el plano subjetivo.

De hecho, tanto Révész (1946) como Bartholomew (1902) señalaban muchos inconvenientes a la hora de instaurar una psicología general de la música: para empezar, hablar de sentimientos debe ser objeto de la psicología y no de la estética, más preocupada por el valor de la obra *per se*; pero, por otro lado, la Estética Psicológica no podía ser en modo alguno una rama de la psicología experimental. Entre los problemas que los citados autores constataban en la psicología a la hora de definir la música, señalaban que no podía distinguir: (a) qué parte era instintiva y cuál era aprendida en el fenómeno musical; (b) si la reacción inmediata observada en el sujeto experimental ante un estímulo estético había sido programada como un hábito o contenía un sutil grado de elaboración racional; (c) dónde se plantaba la frontera entre lo particular y lo colectivo en la experiencia estética de la música; (d) si el sentimiento musical es natural o construido, o bien si una idea estética es independiente del sentimiento o si

éste puede percibirse *en* el material sonoro; etc.

Asimismo, ante las dificultades a la hora de explicar las sutiles diferencias individuales en la percepción de elementos estructurales básicos –tales como las formas melódicas irregulares, la conjunción armónica, el seguimiento de una frase, la detección de cambios de articulación, las euritmias, la concordancia entre acordes, el umbral distintivo de las proporciones, etc.–, Révész (1946/1954: 254) subraya que todo valor estético *es construido* desde un juicio fenomenológico, al igual que admite Lipps (1903) en su teoría del *Einfühlung* estético y formalistas como Hanslick (1854) o Bartholomew (1902) cuando operan normativamente con los elementos compositivos de la música.

En todos estos planteamientos se destaca la importancia de la *acción* para la construcción de la experiencia estética de la música, donde el sujeto adquiere un rol de agente activo y la obra debe ser abordada no como objeto sino como dispositivo abierto de acción, y cuya interacción se produce y construye en un contexto determinado y en unas condiciones adecuadas.

Esta es la perspectiva hacia la que apunta esta tesis, hallando en las teorías de Antoine Hennion (1993, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005) y Hennion *et al.* (2000) una alternativa de convergencia de las orientaciones de la psicología de la música expuestas en este apartado. Tal y como apuntaba Hanslick (1854), la música como objeto de estudio de la psicología trascendía más allá de las posibilidades de un laboratorio experimental, y el análisis de su experiencia estética debía incluir otras variables que *mediaran* en la propia recepción musical. El formalismo, tomado como base epistemológica para el estudio de la música, no alcanzaba a desarrollar toda la importancia que para el sujeto humano adquiriría la estética en su devenir. Por eso se hacía necesario recurrir a otros materiales extraños al objeto musical y que sin embargo desempeñaran un papel más activo en la propia experiencia estética.

Por descontado, el formalismo no fue tan sólo exclusivo de la Estética Experimental, sino que otras tendencias de la Estética Psicológica –como la Fenomenológica y la Histórico-Cultural– se dejaron influir por las teorías hanslickianas, llevadas al campo psicológico. Pero no siempre se aplicaron las bases formalistas de la misma manera, ni con el mismo éxito. En algunos casos, las limitaciones metodológicas eran evidentes, mientras que en otros, la inviabilidad de algunas temáticas hacía imposible el abordaje formalista de la música, desde el plano psicológico. A continuación se expondrán algunas de estas derivaciones a las que el formalismo se vería abocado con posterioridad en la Estética Psicológica de finales del siglo XIX y principios del XX.

#### **4. CRÍTICAS AL FORMALISMO DESDE LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA DE LA MÚSICA (1854-1938)**

En sus inicios, desde el nacimiento institucional de la psicología, en la Estética Psicológica dedicada al fenómeno de la música coexistieron tantas tipologías como desacuerdos en los métodos, puntos de vista y objetos de estudio: la Estética Metafísica, la Experimental, la Fenomenológica y la Histórico-Cultural, según la clasificación gene-

ral que derivamos de la lectura de Meumann (1908, 1914), Geiger (1928) y Challaye (1934). Si bien la primera preparó el terreno sobre la que las demás se asentarían, la experimental acabaría por imponerse a las otras dos.

El problema de los desacuerdos no radica tanto en el fondo de cada tendencia, sino en el método empleado: o se parte de una visión metafísica o se ancla en postulados empírico-positivistas; o presume de ser normativa o presenta en cambio una postura descriptiva; o plantea sus explicaciones desde el lado del artista o creador, del espectador u oyente, o del objeto mismo, etc. Mientras que unas perspectivas se decantarían hacia el estudio de la esencia del valor estético –ya sean, por ejemplo, las cualidades del objeto mismo–, otras lo harán hacia la descripción del gusto estético desde el análisis del proceso mismo de la experiencia estética, sino desde las características del sujeto basándose en métodos empíricos. Por su parte, Geiger advierte de manera pesimista que:

“Las deformaciones y extravíos de la estética no pertenecen, en rigor, a la estética misma; son obra de francotiradores incapaces. La estética aspira a ser, ante todo, una provincia de la investigación científica, nada más” (Geiger, 1928/1951: 14-15).

El hecho mismo de situar el punto de vista desde el que se contempla la belleza estética ya supone un dilema, el cual se torna más grave en el caso del arte musical. Según algunos teóricos, la categoría de lo bello estético es un *a priori*, un ideal del que se nutre luego la forma artística; para otros, la belleza es una “naturaleza de segunda mano”, algo determinado *a posteriori* y a lo que el sujeto dota de valor por su uso o tradición, como hecho consumado (Geiger, 1928/1951: 15-16). La propia inseguridad metodológica con que se pretende abordar un fenómeno esquivo como es la música es, para la psicología, materia pendiente si dicha disciplina pretende aspirar a fijar leyes universales sobre su valor estético, ya que no puede precisarlas en términos exactos<sup>8</sup>. La belleza de las obras, cuyo conocimiento se adquiere desde mediados del siglo XIX mediante el análisis de las formas artísticas, no se consigue estabilizar en el caso de la música. Los cánones del juicio y del gusto estético varían irremediabilmente con cada cultura, época, función e individuo<sup>9</sup>, y a partir del instante en que el sujeto se convierte en usuario y creador directo de su propia experiencia estética gracias a las nuevas tecnologías a su alcance, la concepción misma del arte se trastoca completamente.

Por otra parte, el formalismo tampoco aclara los mecanismos con que la música puede ejercer un poder identitario entre el auditorio. De hecho, aunque existe una

---

**8.** Ni siquiera los genios más respetados de la historia musical se ahorraron el descrédito de su propuesta. Sin ir más lejos, las cantatas de Bach fueron rechazadas en su época por no cumplir con las reglas estéticas que se determinaron entonces, de igual modo que las orientaciones más alejadas de los estamentos positivistas de la Estética Psicológica fueron aceptados en su momento (Geiger, 1928/1951: 16).

**9.** No es tan sólo el caso de la música, aunque su naturaleza parezca prestarse más a ello. Este mismo argumentos también lo utiliza Taine (1865, 1867) en relación con las artes plásticas como la pintura y la escultura, pero asomará también casi medio siglo más tarde en Dilthey (1914, 1924, 1927, 1933).

considerable posibilidad de variación entre individuos, también es verdad que los oyentes pueden habituarse a determinada lógica estética, siendo muy difícil cambiarla por otras nuevas. Miles de personas pueden llegar a experimentar una cierta comunión emocional a través del ritual estético de encender sus mecheros en un concierto de rock durante la interpretación de una balada, por ejemplo. Sin embargo, aspectos como éstos se escapan de un análisis formalista de la música.

Por el contrario, muchos de los esfuerzos de la Estética Psicológica de la música heredada tras la publicación del canon de Seashore (1938) se invirtieron en eludir el dilema de la relatividad del gusto musical y la experiencia estética de la música, fijándose tan sólo en variables objetivas para garantizar su científicidad. El precio a pagar fue fijar un material tan inestable como el que deriva de la experiencia estética de la música en un rígido sistema normativo con incierta fecha de caducidad. Por el contrario, la Estética Psicológica abrió camino en sus inicios a unos acercamientos a la experiencia subjetiva y variable del fenómeno musical, y aceptando que todo juicio estético puede ser tan relativo como similar a unos patrones más o menos estables. En contrapartida, se hacía inviable admitir una psicología de la música sustentada en casos únicos.

No es la intención de esta tesis entrar en disquisiciones peyorativas o valorativas sobre la “verdad” o “falsedad” de dichas orientaciones de la Estética Psicológica en la música. Pero si bien la postura científica en la que se apoya la psicología de la música posterior a la obra de Seashore (1938) ofrece modelos de exploración, análisis y sistematización del fenómeno musical, no es menos cierto que las posturas fenomenológica e histórico-cultural que se desea exponer aquí consisten asimismo en modos alternativos de descripción, explicación y ordenación sistemática de la experiencia y del juicio estéticos.

La falta de consenso fue uno de los principales obstáculos para el desarrollo académico constante de la psicología de la música desde los inicios de nuestra disciplina. Entre 1854 y 1938, cada manual o ensayo sobre el área diluía su definición en un laxo análisis del fenómeno musical, ofreciendo en ocasiones visiones muy encontradas en función de la situación epistemológica y metodológica adoptada por su autor. Tratando de erradicar o corregir los errores del pasado, sean estos debidos a la vaguedad metafísica o al exceso reduccionista de la psicofísica y la fisiología decimonónicas, en unos casos se endurece o radicaliza la postura experimentalista del estudio psicológico de la música –Meyer (1901), Feininger (1909), Seashore (1938)–, mientras que en otros se opta por una mirada más analítica de sus elementos constituyentes y prácticos –Bartholomew (1902), Pilo (1904), Delacroix (1927)–.

Si bien la tendencia formalista se convirtió la más legítima de la estética científica, la apreciación de temas como, por ejemplo, la construcción de significado expresivo en la música o la apercepción de cambio emocional en su escucha hicieron tambalearse regularmente los rígidos cimientos de dicha orientación. La dispersión de perspectivas hace casi imposible una satisfactoria definición de lo que se espera de la psicología de la música y que contente a todo el mundo. Surgen muchas dicotomías que, tentativamente, podemos resumir en las siguientes:

1. Aplicaciones y métodos en relación con la psicología de la música como objeto de estudio, en contraste con otras disciplinas afines al ámbito estético.
2. Origen natural *versus* cultural de la música en el hombre.
3. Paradigma formalista del estudio de la música, contrapuesto a la construcción dinámica de la misma.
4. Cualidades objetivas *versus* subjetivas en la experiencia estética.
5. Significado expresivo *versus* sentimientos emocionales en la experiencia estética de la música.

El tercer debate es el que produjo un conflicto más intenso: la orientación formalista, más rígida y determinista, parecía no llegar a ningún acuerdo con las teorías que defendían que la experiencia estética musical es una creación artificial del hombre, más flexibles y abiertas al cambio en el tiempo y en las prácticas estéticas. En el fondo, los otros cuatro temas de debate están íntimamente relacionados con esta confrontación entre formalistas y no-formalistas. El modelo de Seashore (1938) es al respecto muy significativo, pues en su voluntad de dividir el estudio psicológico de la música en tres niveles de análisis –las variables relacionadas con el músico, con la obra y con la audiencia o el sujeto receptor–, acaba por enfocar su atención casi exclusivamente en el segundo de ellos.

Por el contrario, la de Riemann (1889) parece ser una de las primeras voces reacias a la propuesta formalista de Hanslick (1854), aunque inicialmente se decantara hacia las cuestiones de estructura, armonía, morfología y sintaxis musical. Sin embargo, en la segunda parte de su manual sobre composición introduce serias reflexiones sobre el valor estético de las variaciones, los diversos tipos de danza y su correspondencia con la expresión musical, y una serie de observaciones sobre géneros y formas (rondó, minueto, aria, tocata, capricho, fuga, sonata, divertimento, suite, etc.), así como relaciones entre métrica y rima en el canto. La misión pedagógica del autor es mostrar la gran variedad de “rutas practicables” de la música, evitando caer en la definición de maneras estereotipadas porque, si la composición se rige demasiado por una fisonomía fija o unas inflexibles leyes formales, se cae en la monotonía musical (Riemann, 1889/1929: 16). Eso no quita que, por otro lado, el autor no parta de una cierta teoría de la “universalidad” de las formas musicales en cuanto a reglas de sintaxis, pero –y con más de medio siglo de antelación respecto a Leonard Meyer (1956)– refiriéndose sobre todo a una capacidad de la mente musical para anticiparse cognitivamente a la continuidad de una secuencia armónica, por ejemplo.

Según Riemann, el propio concepto de forma es engañoso porque deriva del ámbito estético de las artes plásticas, y por tanto visuales. Por analogía se extiende al terreno acústico, donde por otra parte no existen formas concretas, sino que, por el contrario, subsisten en un constante *fluir*, se escapan a la mirada y la medición rigurosa –Seashore (1928) le daría la réplica con sus registros audiográficos–. La música, como

arte temporal, no puede ser explicada exclusivamente a partir de un análisis desde el principio de totalidad. Esta crítica a los fundamentos estructuralistas de Wundt sería retomada por la Estética Fenomenológica, desde los postulados de Stumpf (1890) y la posterior escuela gestáltica. Según denunciaba Riemann (1889/1929: 18) desde esta postura escéptica, aunque una representación formal fuera más fácil de descomponer analíticamente, en el caso de la música ésta tan sólo se experimenta “en nuestro espíritu” y no en un plano físico. Si hay una forma, ésta se da durante el movimiento del sonido en el aire, y su interpretación no responde por tanto a una tradición anclada en los fundamentos del arte figurativo.

Además, prosigue Riemann, la simbología musical no se rige por una equivalencia semántica apoyada en la forma, sino en variables que exceden el análisis parcial de sus componentes. El autor recurre al *leit motiv* de Wagner como ejemplo de lo dicho: en efecto, el músico alemán utiliza unidades temáticas cuyo significado va construyéndose a medida que avanza la obra, y que culmina en el clímax final “como coronación del proceso evolutivo que lo ha ido figurando al principio sólo en germen, reducido a sus motivos esenciales” (op. cit.: 293). Si algo caracteriza la estética wagneriana, dice Riemann, es la idea de ir modulando un estado de ánimo en el oyente a medida que va transformándose morfológicamente la música que lo sustenta. Una concepción así, que liga forma y sentimiento, no puede reducirse al rigor positivista impuesto por Hanslick (1854), porque, de ser así, no podría atender a complementos importantes como las correspondencias con la lógica del movimiento, el gesto corporal y la expresión facial en el caso de la ópera.

Riemann parece inaugurar una línea paralela –pero no por ello diametralmente opuesta– al formalismo decimonónico, y cuyo enfoque no se concentra tanto en la dinámica estructural de la música, sino que, por el contrario, sugiere una historia evolutiva interna en el devenir de la propia experiencia estética de esa música. Aunque existan unos principios determinados y universales para la composición musical, su significación está conducida por la práctica concreta de la audiencia, y por tanto pasa a tener un carácter más accidental cuyos cambios pueden afectar de modo distinto al sujeto receptor. Sirvan de ejemplo las formas musicales de la marcha fúnebre, la alemanda o la pavana que cita el propio Riemann (1889/1929: 327): mientras que las dos últimas disponen, respectivamente, un compás más jovial y vivo en contraste con otro más solemne y majestuoso, la asociación con la marcha ha de ser grave y muy seria, obligando a un modo *andante* que acompañe al paso de la procesión, y por tal razón ha de ser muy lento. Otras formas como la chacona, el pasacalle, la giga, la gallarda, el pasapié, el minueto, la mazurka o el vals son también señalados por el autor como prueba de que no basta un análisis formal sistemático sin considerar otros aspectos que tienen que ver más con las prácticas sociales en las que estas formas musicales cobran sentido.

Ogden (1909) también admite una educación estético-musical que pasa por la toma de conciencia del sentido de la música en el seno de las prácticas sociales, y no únicamente por un estudio de sus propiedades formales. Esta propuesta pone en tela de juicio la idea de una educación meramente asimilativa y pasiva implícita en los planteamientos de los formalistas y metafísicos –los unos por su fe en las cualidades

del estímulo sonoro; los otros por la suya en los universales estéticos—. Según Ogden, debe haber control cognitivo para poder hablar de experiencia estética de la música: más allá de una mera afectación neutral, el oyente adscribe activamente lo que escucha a un sentimiento trágico, melancólico o alegre, por ejemplo, generalmente en virtud del tono afectivo, en este caso, de la práctica social a la que la obra musical está vinculada. La consonancia entre sensación y sonido tiene su representación sentimental y, asimismo, puede estar ajustada culturalmente. Al respecto —prosigue Ogden—, la psicología de la música no debería limitarse a un análisis intelectual de ésta, sino echar cuentas también de otros factores como la disposición del organismo para captar dichas formas musicales o para experimentar estéticamente la música, o incluso revisar los cambios históricos que ha sufrido determinada forma en casos como, por ejemplo, la aceptación de las disonancias en la cultura occidental.

Bzaillias (1908), un año antes, intenta evitar entender la música como si su expresividad fuera algo natural, y no como un artificio *naturalizado* a través de sus prácticas. En cualquier caso, se podrían fijar eventualmente leyes o regularidades objetivas para determinadas formas melódicas, pero los sentimientos que éstas inspiran son subjetivos; es decir, no son unívocos o equivalentes para todos los oyentes, lo cual supone un largo tema de debate que por descontado interesa a la psicología. Siguiendo con las manifestaciones de Bzaillias, el contenido de la música es, a la par, expresivo y evocativo, y más que como representación, debe ser comprendido desde el plano de lo simbólico. Al tratar de universalizar estos significados evocados, apunta el autor, se cae en la metafísica tantas veces criticada. Fenómenos como los de la sinestesia o el recuerdo inconsciente ligados a la experiencia estética de la música cuestionan las pretensiones formalistas y dejan de manifiesto su inevitable voluntad metafísica.

Pero, finalmente, el propio Bzaillias reconoce que, si trasciende un contenido psicológico en la música, no es en función de un “realismo” objetivo. Más bien apunta hacia un conjunto de factores simbólicos que trascienden la forma del objeto y que acaban incorporándose a través de las prácticas estéticas de la música, tanto sociales como individuales, y ya sea de modo implícito en la conciencia —hasta el punto de considerar que el lenguaje está cargado *ánimicamente*— como explícito —por la creencia de que la música contiene un potencial de traducción expresivo *casi literal*—.

La disparidad del gusto musical es otro de los obstáculos para satisfacer a todo el mundo con una única definición formal de la psicología de la música. En el riguroso análisis histórico del renacimiento que presenta Lasserre (1922), la música no responde a una naturaleza predeterminada, sino a leyes arbitrarias del hombre, que ha pasado del canto monódico gregoriano a la polifonía coral, culminando en los modelos armónicos modernos. Para Lasserre, el lado “poético” de la música no puede desligarse del “físico” en la experiencia estética: mientras que el primero se refiere a la inspiración subjetiva y fenomenológica, el segundo se dirige a lo empírico y objetivo.

En una línea parecida, Dessoir (1906) remarca la diferencia entre oír (*hear*, según la traducción inglesa de Lippmann de 1990) y escuchar (*listen*; ídem) la música. Para empezar, especifica que los efectos de la música no se entienden por sí solos porque el sentimiento estético excede a un posible reduccionismo formal: cuando se perciben unos determinados tonos, afectan al oyente, como invadido por un poder primitivo de

influencia psicológica. Admitir esa explicación no es sólo muy reduccionista, sino claramente ingenuo, pero no tan alejado de las propuestas metafísicas anteriores al siglo XIX. Por eso, el teórico alemán ofrece una definición de la música como arte social del sonido y no sólo como sucesión regular de vibraciones en el aire, siendo una de las metas de la psicología de la música la de investigar el avance de la humanidad para destacar cualidades estéticas en el sonido (volumen, tono, ritmo, armonía, melodía, etc.), distinguiéndolo del resto de ruidos indeterminados.

Quizá Dessoir –como Bosanquet (1892) advierte en la historia del arte en general– apuesta más por una perspectiva histórico-cultural que Riemann (1889), para quien –junto a autores tan distintos como Kretzschmar (1902) y Lee (1926)– las relaciones cognoscitivas entre forma y sentimiento tienen un papel esencial en la psicología de la música. Puede que la propuesta dessoiriana pretendiera aclarar lo que, en el fondo, parece ser el objetivo real de la psicología de la música según la definición que hace Pilo de la misma:

“Es la música cualquier sonido aplicado al placer acústico del que lo produce ó del que lo escucha, ó, mejor todavía, de entrambos, de cualquier modo que se obtenga, signifique ó no alguna cosa, sea ó no regido por reglas fijas ó por artificios preconcebidos” (Pilo, 1904: 26).

Todos estos apuntes críticos contra el formalismo que durante mucho tiempo se impuso como canon para los moldes del estudio psicológico de la música introducen muchos de los matices que se derivaron desde cada una de las grandes tendencias de la Estética Psicológica. De hecho, muchas de las voces escépticas ya surgieron en el pasado (casi) inmediato del formalismo hanslickiano, como trataremos de exponer en el próximo capítulo revisando necesariamente los antecedentes de la Estética Metafísica.

A partir de la Estética Metafísica, brotarán las tres principales corrientes de la Estética Psicológica de la música –la Experimental, la Fenomenológica y la Histórico-Cultural– sobre las cuales se sustentó la actual psicología de la música. Ésta encontrará su máxima culminación en el manual de Carl Seashore (1938), claramente inspirado por las doctrinas hanslickianas. Muchas de las cuestiones que surgieron de tales orientaciones en el estudio de la música quedaron estancadas o fueron desestimadas posteriormente, debido en parte a las propias limitaciones de la perspectiva formalista. Sin embargo, Hennion (2002, 2003, 2004, 2005) y colaboradores –Hennion *et al.* (2000), Hennion y Teil (2003), Fauquet y Hennion (2004)– retoman estos problemas que, en su momento, la Estética Psicológica no pudo (o no supo) resolver.

Pero antes de adelantar acontecimientos, vale la pena exponer las razones que llevaron a Hanslick a sentar las bases de su propuesta formalista, una tendencia que, en el fondo, ya llevaba mucho tiempo gestándose como alternativa crítica dentro del propio seno de la Estética Metafísica. El siguiente capítulo pretende resumir las apreciaciones más generales que afectaron al estudio de la música en lo concerniente al área psicológica de su recepción, creación y análisis valorativo, desde el campo especulativo de la Estética Metafísica. Resulta evidente que, pese a los esfuerzos de Hanslick por imponer unos fundamentos ambiciosamente positivistas, en el fondo

seguía acuciando la sombra irresoluble de la (in)definición metafísica de la música como objeto de estudio.

## 5. CONCLUSIONES

Desde la Antigüedad, la música ha sido un material ambiguo para su estudio. En pleno siglo XIX, su indefinición aún arrastraba el lastre del romanticismo y de toda la Estética Metafísica anterior. En este capítulo se han presentado diversas propuestas teóricas de definición de la música en el seno de la Estética Psicológica, las cuales confirman esa confusa falta de consenso. Con el fin de constatar que el debate sigue abierto, se han establecido paralelismos y similitudes con otras definiciones más recientes en el tiempo. Esta particular comparación a lo largo de la historia de la Estética Psicológica invita a reflexionar sobre la constante preocupación por fijar una definición única para la música como objeto de estudio de la psicología.

Como alternativa, el formalismo surgió a mediados del siglo XIX para contrarrestar los abusos de la Estética Metafísica con respecto a dicho objeto de estudio. El modelo ofrecido por Eduard Hanslick (1854) fue la horma del zapato de la Estética Psicológica durante las décadas siguientes, hasta su consolidación a través de las tendencias de corte más experimentalista. No sería hasta la publicación de la *Psicología de la música* de Carl Seashore (1938) cuando el formalismo comenzaría a desprenderse de la rigidez positivista que rechazaba inicialmente todo asomo de metafísica, fenomenología, subjetivismo o explicación estética externa al propio objeto musical.

Hanslick propuso las bases formalistas como contraposición a la Estética contemporánea, marcadamente metafísica, la cual situaba el valor de la música en elementos eternos y universales, al margen de toda variabilidad individual, cultural o histórica. El autor era contrario a la opinión de que la música expresara ideas o sentimientos puros, concibiendo su valoración como artificio. Sin embargo, Hanslick no negaba que existiera una correspondencia formal entre el tipo de respuestas o reacciones psicofisiológicas en el oyente y ciertas estructuras musicales. Sostenía así el establecimiento de un sistema de relaciones que regulara los modos de recepción y goce estético de la música con el fin de consensuar los criterios valorativos con métodos positivistas y sin recurrir a elucubraciones metafísicas.

En cambio, la imposición de tales modos de abordaje para el análisis científico de la música no conseguía prefijar una definición satisfactoria de la música como *objeto* de estudio. Aunque lo pretendiera, el formalismo no podía responder a la cuestión de si las cualidades estéticas de algo tan intangible como la música se debían buscar en su sintaxis, en su morfología, en su contexto, en su construcción socio-histórica, o por el contrario ser atribuidas por el sujeto y desde un plano intelectual, emocional, etc. Al respecto, el propio Hanslick manifestaba su recelo y abría la posibilidad de aceptar ciertas variables mediacionales que pudieran influir en la creación de contenidos o de sentido expresivo en la música, *como algo añadido* por la mano del hombre y no determinado *a priori* por leyes naturales. Por ende, Hans-

lick no aceptaba una belleza estética externa al hombre, sino que debía entenderse como producto y no como causa.

La intención de Hanslick (1854) no partía tampoco de una base organicista, sino que se refería al sentido interpretativo dado (*meaning*, según la traducción de Geoffrey Payzant de 1986) contraponiendo su punto de vista a las explicaciones apoyadas en la emoción y la sensación. Para Hanslick, muchos elementos de la estética musical quedaban fuera del alcance de la experimentación científica y no podían ser determinados desde la propia psicología. En todo caso, Hanslick pensaba en la aplicación del formalismo como musicólogo y como crítico musical, pero no como psicólogo, pues advertía que una impresión mental ya no podría ser afirmada con total seguridad en la experiencia estética de la música.

Pese a las discrepancias (y muchas contradicciones) del propio Hanslick, la psicología de la música halló en el formalismo una excelente plantilla para argumentar las posibles correlaciones entre ciertos aspectos estéticos y sus correspondencias psíquicas y psicofisiológicas. La influencia del formalismo hanslickiano se hace evidente en la obra de Helmholtz, Fechner y la escuela gestáltica, entre otras referencias de la psicología en cuanto a las asociaciones que explican el fenómeno estético de la música en clave isomórfica. Pero la exhortación de Hanslick a no buscar las relaciones de causa-efecto en el objeto, sino atendiendo a la atribución significativa y voluntaria del sujeto no se tomó en consideración en futuras adaptaciones del modelo formalista en la Estética Psicológica de la música.

Este hecho originó severos problemas entre los planteamientos de la música como contenedor natural de expresión, como pondrían de manifiesto los estudios sobre empatía (*Einfühlung*) de Lipps (1903), Worringer (1908), Lee (1913), Vygotsky (1925) y otros, así como los que apuntaban hacia la variabilidad del significado interpretativo que cada ejecución daba a la partitura, o hacia una postura moralista sobre la música con cierta base genética, por ejemplo. Incluso los mismos Helmholtz (1863) y Fechner (1871, 1876) planteaban la posibilidad de aceptar una definición de la música como producto de una evolución histórico-cultural y de una elaboración intelectual y fenomenológica.

En el fondo, Hanslick no podía escapar de las premisas metafísicas al insistir en unas supuestas bases empíricas de tales correspondencias, que no hacían más que conferir cierto empaque de científicismo a unos universales estéticos. Por su parte, la Estética Psicológica tomó del formalismo tan sólo la base positivista de sus fundamentos epistemológicos, descuidando la importancia del sujeto estético en el fenómeno musical, o relegándole a un papel secundario y sin apenas voluntad de acción frente al objeto de estudio. Pronto los rígidos cimientos de un formalismo (mal aplicado) en la Estética Psicológica comenzarían a acusar las primeras grietas al separar entre sí tres líneas aparentemente distintas y distantes entre sí: la Estética Experimental (más afín a los criterios positivistas del formalismo clásico), la Estética Fenomenológica y la Estética Histórico-Cultural, a los que se dedicarían sendos capítulos en esta tesis.

Hechas las presentaciones del formalismo y su influencia en la Estética Psicológica, conviene revisar algunas de las premisas de la Estética Metafísica anteriores

a la mitad del siglo XIX, que recoge y reformula Hanslick, con especial énfasis en los filósofos alemanes del siglo XVIII y principios del siguiente. De éstos derivarán muchos de los fundamentos de la futura Estética Psicológica de la música y que Hanslick pretendería corregir por medio del formalismo.

## **CAPÍTULO 3.**

# **PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA METAFÍSICA**

**3.1. Presentación del capítulo**

**3.2. La música como problema psicológico desde la Estética Metafísica**

**3.3. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica idealista**

**3.4. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica racionalista**

**3.5. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica objetivo-normativa**

**3.6. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica pre-formalista**

**3.7. El problema psicológico de la música en la Estética Metafísica histórico-organicista**

**3.8. El fin de la Estética Metafísica en el romanticismo**

**3.9. Crítica a la Estética Metafísica de la música: Un problema psicológico por resolver**

**3.10. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

La música fue uno de los temas más recurrentes de la Estética entre los siglos XVIII y XIX. El interés de muchos de los filósofos analizados a lo largo de este capítulo se incardina en muchos aspectos en el plano psicológico, avanzando muchas de las cuestiones que posteriormente se desarrollarán en la Estética Psicológica de finales del siglo XIX y principios del XX. En el presente capítulo se exponen algunas de las principales problemáticas que la Estética Metafísica trató de resolver alrededor de la música y que, debido a la ambigua naturaleza de su objeto de estudio, fue convergiendo progresivamente en la necesidad de sistematizar una nueva postura epistemológica, más acorde con el positivismo científico de la época. El debate abierto entre las cinco tendencias contenidas en esta Estética Metafísica parece hallar un consenso en el formalismo hanslickiano, como se pretende argumentar a través del análisis de cada una de las citadas orientaciones teóricas.

La metafísica clásica o idealista, deudora de los antiguos fundamentos platónicos, sería la más longeva en el tiempo hasta perpetuarse en el romanticismo. Sin embargo, los siguientes posicionamientos buscarían otras fórmulas de conocimiento y estudio de la música, asentando así las bases del modelo formalista de Eduard Hanslick (1854) y anticipando algunas de las decisivas líneas de investigación de la psicología de la música.

La estética de orientación más racionalista, ejemplificada por la obra de Baumgarten (1739), inauguró este tipo de cuestionamientos marcadamente psicológicos sobre el fenómeno estético. El autor fue el primero en plantear una sistematización de reglas estéticas que, de manera más evidente, Kant (1764) retomaría años más tarde en *Lo*

*bello y lo sublime*, radicalizando aún más la urgencia objetivo-normativa de toda valoración estética. La metafísica formalista de Winckelmann (1764), paralela a la kantiana, propone un sistema que será sin duda muy apreciado por Hanslick (1854) un siglo más tarde para su paradigma estético. El formalismo de Winckelmann (o lo que podría considerarse un pre-formalismo, aún impregnado de la metafísica de la que rehuiría luego Hanslick) consistía en comparar las formas estéticas a lo largo de la historia, para determinar aquellas características que se repetirían en todas las épocas y culturas y que, de algún modo, anunciaban la existencia de unos rasgos universales. Por último, pero no por ello menos importante, revisaremos la estética histórico-organicista, cuyo máximo exponente cabe reconocerlo en Herder (1773), el único de los filósofos nombrados con clara vocación musicológica. Autor de una sugestiva teoría estética de cariz historicista y psicofisiológico, Herder desplegó una posible explicación sobre cómo la música afecta al alma y al organismo a través de la experiencia estética, y cómo ello ha sido el resultado de una evolución humana a lo largo del tiempo.

Este breve repaso por las principales tendencias de la Estética Metafísica nos permite justificar los diferentes desdoblamientos que sufrirá la Estética Psicológica posterior –la Estética Experimental, la Estética Fenomenológica y la Estética Histórico-Cultural, a las que dedicaremos sendos capítulos en esta tesis– a partir del caldo de cultivo que desempeñó el formalismo hanslickiano. De hecho, el modelo de Hanslick fue el aglutinador de muchas de las inquietudes elaboradas por los filósofos que hemos nombrado, entre otros muchos.

Cerraremos el capítulo centrando nuestra mirada en la opinión de Hegel, Nietzsche y Schopenhauer sobre la música, culminando con la crisis de la Estética Metafísica y denunciando, a través de sus propias palabras, la necesidad de viabilizar una ciencia capaz de entender y explicar el fenómeno estético de la música. Para tal fin se han recogido en estas páginas algunas reflexiones acerca de la música y que, en cierto modo, presagian o auguran la imposición del paradigma formalista como última alternativa al *cul-de-sac* al que el debate metafísico de la música había llevado la Estética del siglo precedente. Sin quizá pretenderlo, estos autores estaban poniendo el dedo en la llaga en las premisas de la futura psicología de la música.

Este apunte crítico de los filósofos comentados parece dar la bienvenida (no sin cierto recelo) a una nueva Estética científica que pudiera resolver las dudas que, sin una metodología positivista y unos planteamientos teóricos sólidos, la Estética Metafísica no supo responder. Hablar de emoción, sentimientos, expresividad, representación o gusto estético en la música implicaba entrar en el campo de lo mental, que es exclusivo de la psicología. Con esta reflexión se da conclusión al capítulo al que, de hecho, daría continuidad el debate formalista iniciado por Hanslick que nos ha servido de prólogo.

En cierta medida, dichas alternativas metafísicas condicionan las preguntas psicológicas posteriores en relación con la música y su experiencia estética, pero sobre todo abren puntos de fuga en la lógica del sistema autor-obra-receptor que se tratará en la segunda parte de la tesis. Esta distinción plantea que cada uno de los componentes implicados en la experiencia estética funcionan de manera autónoma, o al menos en

la práctica son pensados y analizados como tales. Sin embargo, nuestra intención es orientar la lectura de los fundamentos metafísicos de tal modo que se haga evidente que los tres planos citados convergen en la teoría mediacional que propone Hennion más adelante. Dado que nuestra tesis se decanta por un punto de vista histórico-genealógico, vale la pena retomar esta base de la Estética Metafísica para entender los fundamentos de los que provienen las tendencias posteriores de la Estética Psicológica de la música.

## **2. LA MÚSICA COMO PROBLEMA PSICOLÓGICO DESDE LA ESTÉTICA METAFÍSICA**

Por definirla de una manera muy sintética, por estética se entiende toda ciencia normativa sobre lo bello en el arte. Ya desde tiempos de Kant, la estética designa teorías sobre la sensibilidad frente a las obras de arte, y aunque el interés por lo estético es tan antiguo como la civilización occidental –si bien no sólo los filósofos griegos se preocuparon por temas estéticos; también consta en la filosofía india y china–, no es hasta el siglo XVIII que se comienza a asentar como disciplina académica. Por entonces, no había duda de que la estética era científica en cuanto se apoyaba en un conjunto de procedimientos para llegar a un fin, que no es otro que alcanzar un grado de conocimiento a través del estudio de la experiencia estética. Como apunta Challaye (1935), la estética era científica porque originaba unas teorías, satisfacía una sed de conocimientos sobre la realidad humana, y respondía a fines prácticos, siendo de utilidad para la acción y el desarrollo psicológicos.

Por el contrario, Kant hacía mención a una “estética trascendental” que, por ser demasiado ambigua, apenas se interesó por el arte musical. Sin embargo, uno de sus referentes, el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, dedicó una mayor atención en su obra filosófica, hasta el punto de criticar duramente el tratamiento metafísico que recibía el arte musical desde la filosofía, y exigió atender racionalmente a los aspectos relacionados con la belleza estética, incluida también en el gusto musical (Baumgarten, 1739).

Sin embargo, con el tiempo la estética cayó en una progresiva desacreditación por su falta de adaptación a métodos científicos “duros”, por lo que se fue renunciando paulatinamente al estudio de las diferencias de valor estético en beneficio de leyes normativas con pretensiones universales. No hace falta decir que la estética científica recibió asimismo muchas críticas de filósofos, historiadores del arte, e incluso artistas, acusando al acercamiento científico de reducir a método experimental un mundo inorgánico e inmaterial (como es el caso de la música). Moritz Geiger, por ejemplo, no amaga su malestar en la incursión poco preparada de la Estética Psicológica en los estudios sobre el arte musical, a la que acusa de ejercer un “flagrante abuso” por su “intromisión en el dominio de las experiencias más profundas, de lo estético o de lo religioso” (Geiger, 1928/1951: 14).

Aunque la Estética no nace como disciplina hasta el siglo XVIII de la mano de Baumgarten (1739), los fundamentos básicos fueron asentados originariamente por

Platón. Por “metafísica” entiéndase una ciencia que va más allá de las apariencias, hasta los principios universales que rigen la naturaleza. El objetivo de una Estética Metafísica, por tanto, es percibir y explicar (o tratar de explicar) las esencias inherentes a todo fenómeno de la realidad. Las concepciones platónicas sobre la estética resurgirían entre los siglos XVIII y XIX casi en paralelo a los fundamentos psicológicos que sentarían las bases de la psicología científica. En ambos cursos se constatan las mismas grandes cuestiones que despertaron el interés por los asuntos relacionados con la experiencia estética y, en particular, con la estética musical.

Se atribuye a Platón (429-347 a.C.) la teoría primigenia de que el mundo sensible es una ilusión perceptiva. Tan sólo la idea esencial de las cosas es inmutable al cambio, mas aquélla no existe sino en un plano fuera de la realidad. La idea de Belleza, entre otras, tan sólo puede alcanzarse como categoría universal. Kant (1727-1804) y posteriormente Hegel (1770-1831) y Schopenhauer (1788-1867) entre otros retomarían el punto de partida platónico sobre la inefabilidad de las esencias. Pero sería el citado Baumgarten (1714-1762) quien recuperaría esas cuestiones relacionándolas exclusivamente con la estética.

Pronto se erigieron muchas voces contrarias a la metafísica desde el positivismo auspiciado por Auguste Comte (1798-1857), para quien el arte no podía revelar una realidad más profunda que la aprehensible por los sentidos. Se criticó duramente a la Estética Metafísica porque, despojada del manto simbólico con que se revestían sus discursos, la propia concepción del arte resultaba inconcebible y, lo que es peor, *impracticable*. Otros autores como Victor Cousin (1792-1867) se quejaban de que, si no existiera una Belleza absoluta, ésta siempre sería relativa e infinitamente particular. Pero ésta sería precisamente la postura adoptada a principios del siglo XX desde la estética contemporánea: la expresión subjetiva de una realidad particular a través del arte. Con el paso de la Estética Metafísica hacia modos más formalistas, los acercamientos con la psicología del arte se harían cada vez más estrechos.

No obstante, sin la aceptación de un ideal de Belleza universal, difícilmente podría explicarse la evolución de la historia del arte en contraposición con las manifestaciones individuales en cada obra (Challaye, 1934). Ahora bien, las críticas contra la Estética Metafísica conviene admitirlas con cierta ligereza y relatividad, pues aunque no pueda existir una idea de Belleza idéntica para todos los espíritus, no se puede demostrar tampoco su inexistencia desde un plano más fenomenológico. En todo caso, lo que sí se puede explicar para justificar la variedad del gusto, la expresión y la forma de las experiencias estéticas son las causas históricas, sociológicas y psicológicas que conciernen a tales diferencias.

Este paso de la concepción más idealista de la estética platónica a una más formalista, que sería sobre la cual se comenzarían a construir los pilares para una Estética Psicológica, fue radicalizándose progresivamente hasta abrirse al experimentalismo. Siguiendo una clasificación basada en la propuesta de Geiger (1928), esta distribución del cambio se puede traducir en varias etapas epistemológicas, que no siempre se rigen por una cronología ordenada ya que en muchas ocasiones los autores comparten intereses o se recuperan teorías y conceptos del pasado para ser adaptados a los cambios históricos de la estética:

1. Estética Idealista.

Partiría de la idea platónica de Belleza como principio universal, contrapuesta a los planteamientos aristotélicos que centraban su estudio en las propiedades formales del objeto estético. De hecho, la influencia platónica nunca perdió su vigencia durante el Romanticismo alemán, como muestra la obra de filósofos como Schelling, Solger, Hegel, Vischer, Hartmann o Schopenhauer (citados por Geiger, 1928/1951: 25). Esta primera confrontación epistemológica sobre la experiencia estética resultará crucial para las bases de la Estética Psicológica, de la que partirán las tres tendencias post-metafísicas de la Estética Experimental, Fenomenológica e Histórico-cultural.

2. Estética Racionalista.

Baumgarten (1739) fue el primero en exponer la necesidad de una sistematización de las reglas que constituyen la experiencia estética. Aún inspirado por la influencia platónica, Baumgarten (1750) consideraba el arte como imitación de la naturaleza, y por ende racional. Pero esa concepción resultaba un problema para un arte no figurativo como es la música, para la que la proyección subjetiva era primordial en tanto confería de significado emocional y de representación mental al objeto estético. Autores como Hume o Burke tomarían la palabra de Baumgarten, dando réplica para una psicologización de la estética musical.

3. Estética Objetivo-Normativa.

La teoría sobre “lo bello” en la obra filosófica de Kant (1764) originaría un tenso debate sobre la posibilidad de regular los principios estructurales, formales y procedimentales de la experiencia estética. Kant asentaría las bases para una psicología diferencial de la experiencia estética al señalar variaciones entre el nivel de sensibilidad frente a categorías como “lo bello” y “lo sublime”, tanto por rasgos de carácter, género y nacionalidad. No obstante, no debe olvidarse que en Kant conviven dos programas: el precrítico, influido por su lectura de la *Estética* de Baumgarten (1750) y muy marcado por una suerte de idealismo trascendental –que luego refutaría en su *Crítica de la razón pura* (Kant, 1781)–, y el período crítico (Kant, 1781, 1788, 1790), verdadera fundamentación del pensamiento kantiano respecto a la concepción de un sentimiento estético a través del juicio cognitivo. En esta segunda etapa de su obra, Kant atiende precisamente a las variaciones “accidentales” o particulares que se producen sobre los procesos estéticos, virando hacia planteamientos antropológicos, en un sentido más pragmático.

4. Estética Formalista.

Sobre la Estética Formalista va a basarse un primer proyecto para una Estética Psicológica de la música, de la mano de autores como Winckelmann (1764) –com-

parando las experiencias estéticas a lo largo de la historia para establecer una evolución psicológica de la cultura occidental–, Hanslick (1854) –para quien no existe una disposición formal en la música para la proyección sentimental–, o Lipps (1903) –en las antípodas de Hanslick, pues centra toda su atención en las leyes de la proyección sentimental en la experiencia estética–, por citar uno de cada siglo entre el XVIII y principios del XX.

## 5. Estética Histórico-Organicista.

Último peldaño de la Estética Metafísica antes de ser replanteada por la Estética Psicológica (en sus tres vertientes iniciales: la perspectiva histórico-cultural, la corriente fenomenológica y la postura experimentalista), la Estética Organicista bebía directamente de las influencias psicofisiológicas de la época y de los antecedentes historiográficos de Herder (1773), desviando su atención por los asuntos estéticos de la música hacia vías menos idealistas y, en consecuencia, más cercanas a los postulados positivistas de las ciencias.

Los debates sobre la cuestión psicológica en la experiencia estética de la música se regían, en cada época del desarrollo de la Estética Metafísica, alrededor de los tres ejes seminales sobre los que se asentará la futura Estética Psicológica y la posterior psicología de la música: el estudio formal de las obras; las ideas y los sentimientos proyectados sobre las obras; y los procesos de creatividad implicados en la experiencia estética. A continuación se expondrán los fundamentos de esta Estética Metafísica sobre los cuales se proyectará la Estética Psicológica de finales del siglo XIX y principios del XX.

## 3. EL PROBLEMA PSICOLÓGICO DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA METAFÍSICA IDEALISTA

Toda la Estética Metafísica parte de la idea platónica de que la Belleza está más allá de lo empírico. Siendo así, resulta chocante que Meumann (1908/1946: 12), un autor que se declara a sí mismo como representante del área experimental de la Estética Psicológica, presente a Platón (427-347 a.C.) como el fundador de la “Estética Científica”. Eso se explica porque, siendo la Belleza modelo de perfección y el arte una forma de imitación de la naturaleza, el estudio de los fenómenos estéticos permite a la ciencia alcanzar una homogeneidad universal que, para el campo del dictado de las artes, resulta muy tentador.

A través de la apariencia sensible de las cosas, dice Platón, es posible llegar hasta las esencias que las componen. Pero el control sobre “lo bello” como categoría universal también supone un control sobre *una concepción y una interpretación* de la realidad. La posesión de una teoría *práctica* sobre la Belleza es, también, una herramienta de previsión sobre los procesos estéticos. No es entonces sorprendente que los mayores intereses de Platón en correspondencia con la moralidad de lo artístico se

encuentren precisamente en sus diálogos de *La República*, con un declarado desprecio (o una previsora cautela) por el pintor, el poeta y el músico.

El peligro moral del arte como imitación, aclara Platón, es que tan sólo el que hace la cosa puede hablar de lo que la cosa es. Quien ve en el arte una mera copia de lo representable y se fija tan sólo en la representación, se deja engañar por los sentidos. El imitador, por tanto, no tendrá conocimiento de las cosas que imita, y por ende el arte como representación jamás habría de tomarse en serio. En tal caso, tan sólo el arte de la medición, que se apoya en la matemática, puede dirigirse a la parte racional del alma, y no contentar solamente a las futilidades del cuerpo como organismo “afectuoso”. En sus *Leyes*, Platón matizará que la música no debe estimarse por la cantidad de placer sensible que procura, y que su Belleza no radica en la clase de sonos que deben buscar lo agradable de la experiencia estética, sino en la esencia de la cosa imitada. Mas ¿cuál es la esencia de una cosa irrepresentable?, ¿a qué imita la música, si es arte figurativo?

Para Platón tan sólo tendría interés el estudio de la imaginación creadora, por estar más cerca del mundo de las ideas. Es en el análisis de los procesos psicológicos que conciben una obra de arte donde ve el filósofo la importancia de la experiencia estética. Por otra parte, rechazaba las artes perjudiciales –como la música– y exigía el control riguroso *por parte del Estado* sobre las formas del arte. La música, por su irrepresentabilidad, era una de las artes más peligrosas, sobre todo por lo que concierne a las melodías que, más que domeñar el alma, podían enturbiar la razón, emocionando excesivamente al individuo. Aun demostrando cierta preocupación por el tema del sentimiento estético, Platón no desarrolló demasiado este punto, según confirma Meumann (1908).

Ante el dilema epistemológico que planteaba el problema de la música, Platón poco pudo hacer para encontrar solución. Tan sólo ofrecía una alternativa viable para otras artes representativas como la pintura o la poesía, pero no para la experiencia estética de la música, la cual se escapaba de la medición de las ciencias exactas. La Estética Experimental, sin embargo, no lo veía igual. De hecho, la Estética Experimental se amparaba interesadamente en la misma observación que hacía Platón sobre el arte estereotipado de los egipcios, al que el filósofo griego elogiaba con una frase tan significativa como esclarecedora:

“Si alguien sólo es capaz de hallar del modo que fuere las melodías naturales, deberá incorporarlas con confianza a una forma fija y legítima” (citado por Copleston, 2007: 153).

Lo bello era, para Platón, sinónimo de orden, norma, armonía, proporción. Así pues, en definitiva, el filósofo aspiraba a un ideal de Belleza, etérea y al margen del mundo empírico. Precisamente por esta razón, y en opinión de Delval y Kohen (2005) que nosotros también compartimos, a lo sumo el filósofo griego no aspiraba ni siquiera a alcanzar la medida de las formas, y aún menos las de un arte musical.

Quien sí se decidiría a dar un giro hacia métodos supuestamente más objetivos fue Aristóteles (328-322 a.C.), para el que las propiedades formales de las obras, así como

la técnica y los medios con que se producen éstas eran más relevantes que el estudio de la esencia ideal de la Belleza platónica. A diferencia de su maestro, Aristóteles concebía una especial importancia a los sentimientos atribuidos a categorías estéticas como lo bello, lo cómico, lo trágico o lo sublime –estado de conciencia al que equiparaba con la catarsis, entendida ésta como purificación espiritual o liberación de las emociones a través de la experiencia estética (generalmente ante la danza, la música y la poesía)–. En su concepción sobre lo estético, Aristóteles veía una convergencia entre factores psicológicos, biológicos y fenomenológicos, dado que la significación de la experiencia estética venía condicionada por la propia vivencia interior de la persona.

Más tolerante con las diferencias subjetivas que su antiguo maestro, Aristóteles no menospreciaba las artes imitativas por ser mera copia de un mundo ideal, sino que, por el contrario, consideraba más próximas al alma humana las experiencias estéticas individuales. En palabras de su *Política*:

“La naturaleza (...) es el principio de todas nuestras acciones” (citado en Fubini, 2005: 77).

No en vano, Aristóteles retoma la teoría damoniana y platónica según la cual a cada armonía, melodía, o ritmo les corresponde un determinado estado de ánimo o *ethos*, estableciéndose una total relación psicosomática con la música en función del concepto de imitación orgánica de la naturaleza. A tenor de ello, el filósofo recomienda prudencia porque igual que sirve para educar las virtudes, también la música provoca los vicios –el modo mixolidio induce al dolor y al recogimiento, el dórico a la compostura y la moderación, el frigio al entusiasmo, y otros inspiran sentimientos voluptuosos–. El deber de la práctica estética de la música es, según el autor, preparar para el acto de escuchar *bien*, usándose la música como consuelo sosegador que eleve el alma, influyendo positivamente sobre su carácter. Aristóteles confusamente denomina a este fenómeno *catarsis*, sin aclarar en la *Política* y la *Poética* en qué consiste, pero que cabe entenderse como una especie de medicina homeopática.

En tal caso, Aristóteles no se aleja tanto del moralismo platónico y la metafísica pitagórica anteriores, pero, aun acentuando los aspectos psicológicos y empíricos de la experiencia estética, añade el factor hedonista de la música. Considerando que ésta no tiene más fin exclusivo que el del propio placer, Aristóteles da un paso más allá y se adelanta veintidós siglos al futuro formalismo al afirmar que dicha sensación de placer queda ligada a la música *mediante la forma*.

Ya en la época que estudiamos en esta tesis, el citado Meumann (1908) insiste en la inevitable influencia griega en las bases de la Estética Psicológica de la música, reformulada por Plotino (c. 203-269 a.C.), Vitruvio (c. 75-10 a.C.), Horacio (65-8 a.C.), Quintiliano (c. 39-45) y Longino (c. 213-273) y reciclada luego por San Agustín (354-430), quien recuperaría la estética platónica con su tratado *De Música*, ampliando así el debate inaugurado por el filósofo griego. No obstante, los discursos del santo no aportaron grandes avances sobre la concepción idealista del arte sonoro, aunque al menos sí dedicara un estudio aparte.

Siguiendo con la tradición metafísica pitagórico-platónica, para San Agustín la música debía adquirir dignidad científica y devenir objeto rigurosamente racional y, por ende, reductible a medición numérica. En San Agustín ya germina la posibilidad de ceñir la estética psicológica de la música a correlaciones simples (*rationabiles*) entre el movimiento consciente del alma y el movimiento ordenado de las ondas sonoras, estableciendo un puente entre el mundo incorpóreo e inmaterial y los componentes vibratorios de la música en el aire. No cabe la menor duda de que Hanslick (1854) daría buena cuenta de esta definición de San Agustín para fundamentar su canon formalista: *Musica est ciencia bene modulandi*; “La música es la ciencia de medir bien (...), ciencia del movimiento bien regulado” (citado en Fubini, 2005: 93-94).

No excluye sin embargo el factor hedonista de la música, pero para San Agustín el placer es equiparable a la adecuación racional de la música –esto es, que sea consonante, rítmicamente regular, armónicamente clara, que incite a los buenos temperamentos, etc.–. Tampoco niega una parte instintiva, en el peldaño inferior de la escala evolutiva, ejemplificado en el canto del ruiseñor. En el peldaño siguiente sitúa a los tañedores de instrumentos, para quienes la música es mera imitación de los modos que les enseñaron sus maestros, siendo la creación pura el grado más elevado de conciencia musical. Pero en el fondo, San Agustín no disimula el trasfondo metafísico de su concepción estética, aunque pretenda revestirla del empirismo aristotélico y del moralismo platónico antisensualista. Su explicación protoformalista no hace sino confirmar las sospechas de que la verdadera esencia o virtud de la significación musical reside en sus elementos compositivos básicos.

Posteriormente, y hasta bien entrado el siglo XVIII, la estética alcanzaría un cierto nivel de conservadurismo que, con excepción de puntuales trabajos aislados sobre música en el Renacimiento, tan sólo sirvieron para preparar el campo estético a la llegada del nuevo Racionalismo. Franchino Gaffurio (1451-1522), Henricus Glareanus (1488-1563), Gioseffo Zarlino (1517-1590) y Vincenzo Galilei (1520-1591) heredarán encadenadamente el legado platónico de fondo y abrirán el estudio de la música a un nuevo vértice en la experiencia estética: la figura del oyente o el público. De todos los autores nombrados, Zarlino será el más polémico en cuanto a su denuncia del severo divorcio entre aquellos que *hacen la música* y aquellos que *tan sólo* la escuchan pasivamente. En el primer grupo ya surgen serias disputas entre autores y ejecutores –lo que derivaba en interminables disquisiciones sobre la *pureza* y la *fidelidad* de la obra escrita y el contaminante influjo de la subjetividad del intérprete–, por lo que la aparición del oyente añadía más leña al fuego. Al respecto, Zarlino exigía una renovación de las fórmulas de composición para adecuarlas al modo de pensamiento y sensibilidad de un destinatario determinado por unos contextos concretos. Su análisis de las formas profanas del madrigal refleja el interés por el estudio de la estructura musical: sencilla, breve, concisa, rítmica y melódicamente comprensible para un público no educado fuera del círculo laico. Por el contrario, esta exigencia de simplificación formal de la música relegaba al oyente a un mero papel pasivo cuyo único fin era extraer de la música un deleite afectivo y poco más (Fubini, 2005: 140-141).

En resumen, a pesar de que la Estética Idealista sienta las bases de la futura psicología de la música, durante siglos no se pudo resolver el dilema epistemológico que

suponía pretender alcanzar un ideal de Belleza estética más allá de lo empírico. La propia música ya es un objeto de estudio escurridizo, pues escapa de toda posibilidad de representación figurativa, como esperaba reafirmar el formalismo hanslickiano. Ni Platón ni Aristóteles consiguieron en la Antigüedad convencerse del potencial del hombre para apreciar en su totalidad el valor estético de la música, aunque orientaron sus esfuerzos en trazar correspondencias entre formas musicales y sus efectos en el ánimo del oyente. Este uso homeopático, que tendría su proyección en la futura psicología de la música, tuvo en ambos autores una clara disparidad de opiniones: mientras que Platón reclamaba una cierta cautela, Aristóteles defendía su capacidad catártica en el ámbito terapéutico. Esta idea resurgirá luego en la obra de San Agustín, quien asume una posible medición de las cualidades formales de la música en función de los sentimientos que inspirara en el hombre. Trataba así de hallar representación a lo sublime, más allá de los frustrantes intentos de los filósofos precedentes, pero en esa intención por racionalizarla a través de las concordancias entre regularidades armónicas de la música, presentaba ya una teoría plausible para entender su fenómeno estético, evitando explicarlo desde el plano del placer sensible. Finalmente, durante el racionalismo renacentista, reformistas de la música como Zarlino o Gaffurio retomarán el debate, aunque sin superar el mero rol pasivo al que, hasta la obra de Hanslick (1854), se relegaría al oyente en la experiencia estética.

Posteriores derivaciones de la Estética Metafísica plantearán una nueva atención sobre las cualidades subjetivas de la recepción y la creación artística, atendiendo a aspectos relacionados con una filogenia de la sensibilidad estética. Tratados como los de Baumgarten (1739), Burke (1757) o Schiller (1795) profundizarán un poco más en el tema del sentimiento, dudando de una pretendida universalidad absoluta y sugiriendo por el contrario que pudiera ser una construcción artificial del hombre ante la naturaleza, concebida tanto para su explicación o apropiación cognitiva como por el puro placer de experimentar una reacción (estética, en este caso) dotada de significado.

#### **4. EL PROBLEMA PSICOLÓGICO DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA METAFÍSICA RACIONALISTA**

Como ya se ha dicho, la Estética como tal no aparecería hasta el siglo XVIII de la mano de A. G. Baumgarten (1714-1762), quien consagró en un inacabado tratado homónimo la necesidad de sistematizar una teoría que sirviera para el conocimiento del arte. La suya no era sin embargo una propuesta científico-normativa, pues admitía que la Estética tan sólo podía ser metafísica. Al respecto se mostraba escéptico porque entendía que una norma estética debía depender de un sistema rígido y definitivo, y en el cual no cabían los relativismos subjetivos (como en parte parecieron tentados los racionalistas).

Pero, por otra parte, advertía Baumgarten (1750) que una Estética resultaba estéril si no se apoyaba en el empirismo y el racionalismo, para finalmente admitir como modelo de Estética un sistema normativo que, apoyándose en el método deductivo, evitara el auxilio de cualquier razonamiento de corte metafísico. Según el autor, y aún

a pesar de sus dudas iniciales, la Estética debía ofrecer un nuevo modo de aprehender un posible conocimiento *universal*. Así, la Estética apoyaría a la Lógica desde vías de conocimiento abiertas directamente hacia los valores absolutos. Secundado luego por Mendelssohn (1755), Baumgarten (1735, 1750) parte para ello de un pretérito formalista pre-hanslickiano al concebir la belleza estética de la música en una buena articulación del sonido. Para los dos autores citados, la claridad formal y el equilibrio armónico son esenciales para poder valorar una obra. Los dos coinciden en considerar una correspondencia entre la concordancia y la discordancia de la música, por un lado, y el sentimiento apercebido por el oyente, por el otro. Tanto Mendelssohn como Baumgarten parecen seguir defendiendo por tanto la tradición helénica de una asociación entre las emociones y un modo musical determinado.

En realidad, la concepción musical de Baumgarten no se alejaba demasiado de la de la psicología, a la que definía como “la ciencia de los predicados universales del alma” (Baumgarten, 1739/1988: 79; la traducción es nuestra). La psicología, por tanto, debe derivar de: a) la experiencia, por ser empírica; b) el alma, porque es racional. Para el filósofo, los pensamientos son representacionales porque el alma contiene una fuerza figurativa con la que da sentido a las cosas *a través de su acción consciente sobre la realidad* –no en vano, el autor llega a afirmar taxativamente que todo pensamiento de representación es una “idea material” (op. cit.: 96)–. Ahora bien, dicha representación del pensamiento depende de la posición que adopta el cuerpo en el mundo (op. cit.: 82). Entendiendo el organismo como limitación funcional del pensamiento, éste ocupa una perspectiva, un lugar, un momento, etc.; en consecuencia, la experiencia estética no se da tampoco en el vacío. En términos fisiológicos, Baumgarten se sirve de conceptos como el *punctum sensationis* o “punto sensible” para denominar el umbral de estimulación en una “esfera de sensación” (op. cit.: 90), así como utiliza el término de “campo” para referirse al conjunto total o parcial de la percepción<sup>1</sup>.

Por otra parte, cuando Baumgarten (1739/1988: 90) habla de estética empírica es porque tan sólo a través de la experiencia sensible se llega al conocimiento y, por ende, no puede haber sensibilidad sin presencia del objeto percibido. Ni siquiera una ilusión perceptiva resulta ser una excepción, pues no son más que representaciones que, como todas, también dependen de los sentidos pero que, al percibirse como una sensación imprecisa, provocan un razonamiento “erróneo”. En cambio, los simulacros son artificios que sirven para romper la sensación y producir esa falsa ilusión. A diferencia de la anterior, en éstos no hay un razonamiento equivocado, sino conscientemente dirigido. En esta definición del artificio psicológico cabría incluir al arte, pues Baumgarten no desliga a éste de la capacidad de juicio y del papel activo del sujeto receptor. Para él, la belleza de las cosas debe ser validado por el gusto estético, en función de la madurez intelectual del sujeto, pero también de una sensibilidad bien educada y experimentada. El gusto estético es, por ello, a la vez teórico-conceptual y práctico (op. cit.: 111). Pese a esto, el filósofo atiende a lo estético como de un conocimiento intuitivo o simbólico que remite a un ambiguo e irremediable plano metafísico.

1. Tanto en Fechner (1871, 1876) como en la escuela psicológica de la Gestalt se refleja buena parte de lo que propone Baumgarten. De hecho, el propio Baumgarten (1739/1988: 84) señalaba marcas distintivas en algunas formas estéticas que él llamaba “enfáticas” o “de pregnancia”.

Aunque la sombra platónica todavía parecer sobrevolar esta teoría, lo cierto es que Baumgarten adaptaba a su manera algunos de los postulados que luego desarrollaría Kant (1764) y, sobre todo, la influencia de la psicología empírica inglesa de los siglos XVII-XVIII, particularmente de David Hartley, David Hume y Edmund Burke. Los planteamientos de Baumgarten se acercaban más a los de la Estética Psicológica por cuanto se preocupaba del modo en que el sujeto era afectado por el objeto estético; por valorar el nivel de Belleza desde la capacidad del objeto estético por excitar sentimientos y agradar; y por fundamentar la moral de la sociedad como producto cultural de un espíritu comunitario.

Este último aspecto era el que legitimaba la viabilidad político-institucional de una ciencia independiente como la Estética. El diseño de un arte “moral” garantizaba su estabilidad en normas de carácter absoluto que tanto podían aplicarse al ámbito educativo como al mejoramiento del desarrollo social. Sin ir más lejos, Burke (1757/2001: 92-93) denuesta las músicas que conlleven “el griterío y la fuerza de los sonidos, que se pueden usar para provocar otras pasiones” o “notas que sean chillonas, duras o profundas”, de “una gran variedad y unas transiciones rápidas de una medida o tono a otro” porque “son contrarias a lo genialmente bello en la música”, y que “semejantes transiciones a menudo excitan el regocijo u otras pasiones repentinas y tumultuosas”. Para Burke, la única pasión permitida para ser excitada por la belleza musical es una especie de melancolía, un estado de decaimiento y languidez por medio de formas suaves, contrastes claros y “sonidos dulces”, sin especificar nada más. Por lo que se ve, la esencia de lo bello tenía tanto para Baumgarten como para Burke una doble lectura, pues de ello se desprendía tanto un ideal de perfección como también la manera en que eran percibidos y *vividos* los objetos de la realidad por el sujeto.

No en vano, uno de los temas que más preocupaban a Baumgarten (1750) era la concepción del arte como imitación de la naturaleza, desde una perspectiva más psicológica. A medio camino entre el idealismo platónico pero con una concepción empirista de tipo aristotélico, el proyecto estético de Baumgarten insistía en que la representación de la naturaleza está siempre regida por principios formales de los que no siempre se es consciente. La teoría de la imitación, por el contrario, no tendría ningún futuro en el caso de la estética científica; incongruentemente, todavía pervivió entre algunos primeros trabajos de la Estética Psicológica sobre música a principios del siglo XX.

Si el fin supremo del arte consistía en exponer una copia perfecta (o incluso mejorada) de la realidad –lo que equivaldría a la pintura paisajística, la música descriptiva o los poemas sinfónicos, por ejemplo–, el principal inconveniente de la estética de Baumgarten era darle valor estético a la copia y no al modelo original. La explicación que esgrimía el filósofo era que la copia resultaba *más pura y carente de impurezas* (citado por Geiger, 1928/1951: 33)<sup>2</sup>. Pero para el caso de la música, nada podía ase-

2. El mismo ejemplo que cita Geiger (1928/1946: 33) sobre el canon de belleza femenino de las esculturas griegas combinando las “mejores porciones” de distintas mujeres –las piernas de una, el rostro de otra, los senos de una tercera, etc.– lleva a pensar en los retratos compuestos con que configuraba Galton una imagen *ideal* a partir de diversos rostros de delinquentes o de razas (Galton, 1878; Pultz, 1995; Sánchez-Moreno, 2011) o los “mapas de belleza” fisiognómica de una región (Gould, 1981),

gurar que la copia *fuera mejor que ningún original*, pues no lo había: la música “no representaba” nada figurativo de la realidad. Además, si la obra artística debía realzar aquello que reflejaba de la realidad, no podía valorarse la experiencia estética desde el punto de vista creativo, sino tan sólo el objeto como mera reproducción. Aceptada la ley de la copia perfecta, no habría nota personal en ninguna creación, ni tampoco diferencias en los estilos artísticos o interpretativos.

Por otra parte, la teoría de Baumgarten imposibilitaba hablar del oyente de la obra musical (o del espectador de la obra visual) ya que se centraba sobre todo en la creación artística. En consecuencia, el oyente (o espectador) quedaba relegado a un mero papel pasivo, primando en su teoría el contenido o las formas de las obras antes que el modo de realización y percepción. Baumgarten parecía desentenderse completamente del sujeto implicado en la experiencia estética, obviando además el arte musical. Sin duda, la de Baumgarten era una estética de las formas, pero estaba todavía lejos de ser enteramente una Estética Psicológica. No obstante, este racionalismo extremo iba a ser el que afirmaría las bases para el formalismo que iba a abrir el futuro campo para una psicología de la música.

Contrapuesta a la teoría de la imitación de Baumgarten (1750), Friedrich Schiller (1759-1805) exponía su teoría de la apariencia estética. La estética de Schiller (1795) también partía, como la de Baumgarten, de una analogía con la realidad, pero la planteaba como una ciencia empírica con la que trabajar en un plano simbólico e irreal sobre aquellos referentes de la naturaleza que el arte trataba de copiar o representar. Para el filósofo, la copia del arte se vive con mayor entrega afectiva porque no existe la misma responsabilidad que en la vida real. Por ejemplo, el espectador de un drama lírico se siente asombrado con el héroe, o siente odio hacia el villano, pero en ambos casos lo estético es un juego voluntario de ilusión, pero también de liberación de lo rutinario, a través del sentimiento que la razón proyecta en la experiencia estética.

La teoría de la contemplación estética schilleriana rehúye de la pasividad a la que se había relegado al sujeto estético. Según Schiller (1795/1920: 134-140), en la experiencia estética se establece una separación entre el estado inmediato y material del yo y su propia toma de conciencia subjetiva, y todo ello sin abandonar el mundo sensible (como en cambio sí pretendía utópicamente Platón). Durante la experiencia estética planteada por Schiller, pues, conocimiento y sentimiento se darían al unísono, rompiendo con el tópico de la belleza como *objeto* y reformulándolo como *estado del sujeto*. Ante tal premisa, se presume que la teoría schilleriana serviría para el psicoanálisis aplicado al arte, pero continuaba siendo deficitaria para las artes no figurativas como la música.

En conclusión, la obra de Baumgarten (1750), Burke (1757) y Schiller (1795) sirven como ejemplos representativos de esta tendencia de la Estética Racionalista, de carácter metafísico, que pretendería ir un paso más allá del idealismo anterior en el tratamiento del arte. Baumgarten resulta especialmente atractivo porque plantea la importancia de dotar de sentido a las cosas a través de la experiencia o de la acción sobre la realidad, “objetualizando” o “materializando” el pensamiento estético. El filósofo alemán habla del arte como de “simulacro”, ya que se sirve del objeto estético

---

sirviéndose de métodos fotográficos.

para reorientar un razonamiento psicológico de manera artificial, en el que lo sensitivo, lo práctico y lo simbólico estarían íntimamente relacionados. No obstante, su concepción teórica del arte no escapa de una apreciación moral por la supuesta influencia que ejerce sobre el ánimo del receptor.

Por su parte, Schiller difiere en cuanto al papel pasivo de éste frente al objeto artístico. Sus planteamientos no se dirigen tanto hacia el objeto, sino que se refieren al estado del sujeto respecto de aquél, lo que abre nuevas vías de entendimiento fenomenológico. Aunque aún muy encorsetados por los márgenes filosóficos de los que parte, estas nuevos frentes de reflexión que ofrece Schiller introducen ya cuestiones de capital interés para la psicología del arte y para la noción de acción y mediación estética que apunta Hennion (2002).

## 5. EL PROBLEMA PSICOLÓGICO DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA METAFÍSICA OBJETIVO-NORMATIVA

Siguiendo con la clasificación cronológica que propone Geiger (1928) para la Estética Metafísica, la mirada propuesta por Emmanuel Kant (1724-1804) atiende más a las condiciones formales del objeto para determinar en él la esencia de lo estético, pero no tanto en relación con una naturaleza ilimitada. A diferencia de su colega Baumgarten, Kant sí desarrolló una lógica del juicio estético con respecto al gusto musical, mucho más cercano a los estudios sobre proyección sentimental en la experiencia estética –y que puede rastrearse en la obra de Lipps (1903)–. Para Kant, el gusto musical se caracteriza porque despierta en el sujeto oyente (o en el contemplador, si se trata de un arte visual) un sentimiento de placer o displacer. En rigor, el juicio estético expresará dichas emociones porque brotarían del conocimiento del sujeto, concretamente de la acomodación *en sus facultades cognoscitivas* de las cosas percibidas<sup>3</sup>.

Esto coincide con las pretensiones de Kant (1764) para explicar las diferencias entre sexos, razas y nacionalidades en la experiencia estética, y en la distinción que hace del genio como alguien superdotado para la sensibilidad musical. El filósofo alemán parte de la premisa de que existe una base innata que distingue a las personas en función de su sentido estético. Así lo expone en su ensayo:

“Existe, además, un sentimiento de naturaleza más fina, así llamado, bien porque tolera ser disfrutado más largamente, sin saciedad ni agotamiento, bien porque supone en el alma una sensibilidad que la hace apta para los movimientos virtuosos, o porque pone de manifiesto aptitudes y ventajas intelectuales, mientras los otros son compatibles con una completa indigencia mental” (Kant, 1764/1979: 12).

---

3. El planteamiento mentalista que alumbra Kant se asemeja a la base sobre la que se sostiene la teoría de muchos psicólogos cognitivistas como Meyer (1956; 1998), Sloboda (1985), Johnson-Laird (1990) o Juslin y Sloboda (2001), además de otros autores como Eco (1959), quienes explican la experiencia estética de la música por medio de la asociación neurológico-estructural y la expectativa del oyente conforme a lo que oye y experimenta o siente.

Dicha conclusión deriva de la canónica teoría kantiana sobre lo bello y lo sublime. Para el filósofo alemán, lo bello indicaría tan sólo que el objeto estético es adecuado en su forma a nuestras facultades cognoscitivas –salta a la vista que su influencia sobre la escuela gestáltica se hace aquí más evidente, si cabe–, distinguiéndose de lo sublime en tanto que lo primero se expresa en el semblante del hombre a través de un cierto brillo característico en su mirada, en su sonrisa beatífica, quizá incluso en una alegría estrepitosa que siente repentinamente frente a determinada obra de arte; mientras que lo sublime es un sentir que eleva la conciencia del hombre a un plano superior. En ambos casos, la emoción que deriva es de placer, pero en cada uno es de grado distinto:

“Lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*. La expresión del hombre dominado por el sentimiento de lo sublime es seria; a veces fija y asombrada. (...) A veces le acompaña cierto terror o también melancolía; en algunos casos, meramente un asombro tranquilo” (op. cit.: 14).

Si bien lo bello produce un placer directo y positivo, lo sublime es en cambio indirecto y más intenso, hasta el punto de desbordar al sujeto receptor, sumirlo de manera impotente en una experiencia estética contra la que no puede obrar resistencia alguna. En tal sentido, lo sublime es casi entendido como un agrado negativo. Aun pretendiendo ser normativo respecto a las condiciones que explican el grado de efecto que determinadas obras puedan provocar en el sujeto, Kant no puede (o no sabe) desprenderse de la valoración relativa que marca los márgenes entre lo bello y lo sublime. Tampoco es consecuente con el concepto de lo bello al redundar en una forma bella de las cosas en un sentido *figurado*, esto es, objetivo. Por un lado, resalta la belleza estética como “forma de la finalidad de un objeto, en cuanto que es percibida en él sin representar ningún fin” (citado en Poch, 2002: 17), recogiendo la concepción hedonista del pasado –el objetivo del arte es un placer sobre sí mismo, no dirigido por intereses de utilidad o moralidad aplicada–, pero por el otro no puede valorarse dicha belleza al margen de una conciencia que la aprecie. Ergo, la belleza es algo formal y subjetivo a la par.

Esta asumida ambigüedad con la que Kant abre su ensayo (1764) le permite situarse entre, por un lado, una cierta concepción hedonista del arte, desasido éste de toda utilidad o finalidad, y, por el otro, una universalidad de los valores estéticos, que no estén dirigidos por preferencias subjetivas. Kant considera que los objetos del arte serán juzgados como bellos si no responden a ideas preconcebidas en el sujeto, si satisfacen un deseo desinteresado y no a necesidades personales o particulares. También afirma que tanto lo bello como lo sublime son posibles por la mediación de una imaginación en el hombre. Lejos de ser ésta una facultad pasiva, establece una concordancia entre el juicio del gusto estético y una validez universal. Pero dicha imaginación no es del todo libre: está limitada por las propiedades del objeto y por la propia esencia de los valores estéticos del arte, que son fijos y constantes a lo largo del tiempo.

Por otro lado, Kant se muestra escéptico ante una posible racionalización de lo sublime porque la belleza estética conmueve a los afectos, y no a la razón, por lo que la búsqueda de una representación única de la idea estética de belleza resulta un esfuerzo

inútil ante la gran diversidad de manifestaciones que tiene un objeto artístico en la imaginación del receptor. En todo caso, apunta Kant, tan sólo se puede asociar empíricamente una expresión determinada a un concepto dado, pero en modo alguno supone eso una relación natural. Intentando evitar infructuosamente el lastre metafísico de antaño, Kant confía plenamente en la necesidad de un registro empírico y normativo del juego de las emociones frente a la música, pero reconoce ahí un serio problema a la hora de establecer y regular unas proporciones para la impresión estética.

En el fondo, Kant se apoya utópicamente en el deseo de trascender la categoría estético-metafísica de lo sublime desde el plano fisiológico y psicofísico, pero el propio concepto de *lo sublime* era de por sí conflictivo: si bien la sublimación de la música era imperfecta a causa del predominio del elemento sensible en la experiencia estética, Kant tan sólo puede abordar racionalmente la música desde el análisis del lenguaje, la construcción de significados y la medición de los afectos (*Affekte*). De los tres planos, el único empíricamente viable desde el nivel racional es el primero, según apunta Martinelli (1999: 14). ¿Qué hacer por tanto ante la música instrumental o absoluta? En el interesado silencio de Kant al respecto se halla la respuesta ante este dilema.

En efecto, las toscas y escasas referencias –apenas unas “pocas docenas de renglones”, según palabras de Fubini (2005: 230)– que hace Kant a la música a lo largo de su obra son para compararla con el arte pictórico (entiende la armonía musical como una combinación de colores) o para abordarla en términos matemáticos (trazando analogías entre las proporciones formales de la música y el equilibrio perceptivo). Las críticas kantianas a una racionalización de las sensaciones no parecen entonces corresponderse con su defensa de una propuesta objetivo-normativa de las formas estéticas. O al menos no por lo que respecta a la música. En la propia clasificación jerárquica que hace Kant de las artes, no oculta su absoluto desdén por la música al situarla en la escala más baja en tanto que mero “juego de las sensaciones”, por debajo de otras “artes de la palabra” y “artes figurativas” (Kant, 1764).

Aun a pesar de su relevancia para la Estética Psicológica, sería injusto conceder a Kant una mayor importancia de la que merece en una tesis sobre la música cuando se acumulan tantas voces contrarias a sus planteamientos teóricos en este campo. En efecto, autores como Hanslick (1854), Kretzschmar (1902), Meyer (1956) o Dahlhaus (2003), entre otros, coinciden en la opinión de que, quizá motivado por su incapacidad para explicar la música racionalmente, Kant era interesadamente *insensible* a la música –igual que años después reconocería Freud sobre su propio sistema psicoanalítico frente a un arte afigurativo como la música (Sánchez-Moreno y Ramos, 2008)–. Quizá por ello, la obra de Kant en materia musical adolece de una cierta falta de sistematización expositiva.

Esto no es impedimento para valorar a Kant como un claro referente del formalismo del siglo XIX. Pero no por su especial contribución a la psicología de la música, sino por la necesidad de método al que alude preocupadamente el autor, consciente de sus limitaciones para capear el problema de la experiencia estética sin caer en la metafísica. Al respecto, insiste en el recurso de una regularidad implícita en las formas del arte que se relacionan con la manera de percibir y sentir estéticamente la realidad. Es en esa ambigua relatividad entre lo normativo y lo subjetivo donde se manifiesta la

incapacidad de Kant para abordar las cuestiones sobre el arte musical. Imprescindible para entender los fundamentos psicológicos del pensamiento moderno que superan el reduccionismo cartesiano, la obra de Kant no es sin embargo muy relevante en materia musical, tema que desarrolla muy poco en su tratado sobre la Belleza estética y lo sublime (Kant, 1764), como tampoco en sus distintas *Críticas* (Kant, 1781, 1788, 1790), de las que aquél es tan sólo un corolario. Pero, por otro lado, se hace evidente la importancia que la música tiene en sus herederos idealistas, particularmente en Schopenhauer y Nietzsche, como veremos más adelante.

No obstante, nos parece muy importante remarcar su interés por introducir en el estudio formalista del arte también las condiciones subjetivas de su recepción y creación, así como plantea una medición del valor estético a partir de los afectos humanos. Pero sobre todo nos resulta adecuado situar a Kant como una antesala de las teorías mediacionales de Hennion (2002) en tanto que afirma la existencia de una acomodación de las facultades cognoscitivas a las cosas percibidas: Kant entiende así que la sensibilidad estética es algo construido<sup>4</sup> por la propia actividad del hombre sobre la realidad.

## 6. EL PROBLEMA PSICOLÓGICO DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA METAFÍSICA PRE-FORMALISTA

Variante del anterior según la propuesta cronológica de Geiger (1928), el modelo estético pre-formalista se centra evidentemente en la forma del objeto estético, exigiendo que toda valoración sobre la experiencia estética deba analizarse desde las proporciones, las cualidades estructurales y las relaciones entre sus componentes en toda obra de arte. En música, eso equivale a los estudios psicológicos sobre las relaciones melódicas y armónicas, consonancias y equilibrio entre sus elementos compositivos. Por lo que respecta al estudio psicológico de la experiencia musical desde la Estética Formalista, ésta mantendrá sobre todo su punto de mira en la euritmia para evaluar su valor estético.

La diferencia fundamental con respecto a las anteriores teorías estéticas descritas es que aporta la alternativa de que la forma ideal no exista *a priori* en la naturaleza, sino que aparezca configurada *por una idea humana*. Esta tendencia explicativa, que

---

4. No debe entenderse aquí los conceptos de “mediado” y “construido” en el sentido moderno de la psicología actual. Por experiencia estética, entiende Kant una forma de entendimiento sobre la realidad, una realidad enteramente subjetiva que trasciende lo sensible y la materialidad de las cosas mismas. En tal sentido, las obras de arte pueden ser interpretadas como dispositivos para poner en marcha ese proceso mental al que apela Kant. Éste no se refiere por tanto a la inmediatez de una manifestación sensible, sino a una reflexión *mediada* (o condicionada) por una racionalización, unida ésta a la aprehensión de las formas de las cosas. El placer de lo bello, entonces, no puede reducirse a una mera impresión sensible, a un valor moral o a un sentimiento de infinitud, sino a la captación de la forma como un todo. Así, la experiencia estética no tiene que ver únicamente con el objeto, según afirma Kant, sino con la capacidad de juzgar del propio sujeto. Aunque se trate de una belleza “desinteresada”, es también una belleza “construida” en tanto que depende del grado de intelecto del sujeto receptor o creador.

iniciaría J. F. Herbart (1776-1841) y que J. J. Winckelmann (1717-1768) aplicaría en su profundo estudio sobre el arte en la Antigüedad (Winckelmann, 1762), influiría de manera considerable en la obra y el pensamiento de otros autores más cercanos a la Estética Psicológica como Robert Zimmermann (1824-1898), Hyppolite Taine (1828-1893), Theodor Lipps (1851-1914) y muy especialmente Eduard Hanslick (1825-1904) y en concreto en su texto *De lo bello en la música* (1854).

El enfoque, no obstante, seguía estando demasiado pendiente de la Belleza formal como *idea física*, ya fuese como representación de un cuerpo humano perfecto (en el caso de la escultura) como en la plena armonía de los volúmenes en el espacio (en el caso de la arquitectura). El peso de la tradición estética grecolatina y renacentista es más que evidente en la obra magna de Winckelmann (1764) donde, por otra parte –y como pasaba con el trabajo de Kant (1764)–, la música no tiene demasiada presencia. No es nada extraño, ateniéndonos al *corpus* específico de su obra magna, dedicada por entero a la evolución de las cualidades estéticas de las artes figurativas: no en vano, arranca con la escultura como el primer arte primigenio del hombre, por ser “la más sensible de sus manifestaciones” la plástica del barro cocido incluso en manos de un niño (Winckelmann, 1764/1985: 50)<sup>5</sup>. Sin embargo, el autor presenta serias dudas para establecer una definición canónica de la belleza estética.

Para empezar, desconfía de la posibilidad de sistematizar científicamente unos principios sólidos para dicho concepto, y confiesa los impedimentos metafísicos que ello conlleva: desde la Antigüedad, sostiene Winckelmann (op. cit.: 119), la belleza ha sido considerada como un goce cuyo alcance queda fuera de las capacidades racionales del hombre, pues tan sólo se puede “entrever su esencia a través de una profunda oscuridad”. Ante la belleza como “uno de los mayores misterios de la naturaleza”, Winckelmann (op. cit.: 120) se muestra cauto al defender las evidencias formales como las únicas que pueden ayudar mínimamente a un acercamiento objetivo de lo estético. Pero reconoce que es tan sólo una medida aproximativa, mas no una regla segura. Ante la diversidad de opiniones sobre la belleza, Winckelmann admite que la única certeza que podemos tener de una norma sobre lo bello es por contraste con lo que no lo es –“lo que hace más difícil emitir una definición general y evidente de la belleza es que todos nuestros conocimientos no son más que ideas de comparación” (Winckelmann, 1764/1985: 126)–, o sea, servir como ley artificial para distinguir y apreciar lo que es válido por un consenso u otro.

La misma analogía sirve para establecer una normativa para la asociación entre un fenómeno estético y una contextura y acción de los nervios sensitivos correspondientes para su percepción, “de tal modo que cuando vemos un colorido defectuoso o un matiz falso, podemos deducir de ello que tal color se ha presentado así a los ojos del pintor” (op. cit.: 121). Este relativo escepticismo de Winckelmann queda patente cuando señala una posible causa de las diferencias entre apreciaciones de lo estético en función de la educación artística de los individuos, en las divergencias entre sensibilidades y susceptibilidades de las pasiones subjetivas –pues “no es la belleza la que nos conmueve; es la voluptuosidad la que nos seduce” (op. cit.: 121)–, las limitaciones

---

5. Este ejemplo se repite también en la obra de Taine (1865), lo cual no debería sorprendernos cuando el propio autor reconocía su influencia de las lecturas de Winckelmann (Kultermann, 1990).

fisiológicas de nuestros órganos sensitivos, o la concepción colectiva de la belleza estética y su influencia en la psicología personal.

No niega la implícita relación dual entre mente-cuerpo propuesta por Descartes al afirmar que: “La belleza es percibida y gozada por el órgano sensorial, pero es reconocida y sentida por el espíritu. El órgano que es instruido por el espíritu pierde en el aspecto de sensación, pero gana en cuanto a exactitud de juicio” con el paso del tiempo y la experimentación estética (op. cit.: 124). Por ello, no acepta una Estética Psicológica que pretenda analizar los componentes de las obras aislada y descontextualizadamente, pues un ideal no define lo que es estéticamente bello, como tampoco lo que es del agrado estético de alguien tiene por qué adscribirse a un ideal abstracto. El principal problema de una estética objetiva con intención normativa es confundir lo agradable con lo bello, según apunta el autor, quien recuerda los ejemplos de Platón y Aristóteles (op. cit.: 125). La cita de estos dos filósofos resulta un incómodo obstáculo en materia estética, pues ambos distinguían diferentes grados de belleza, hasta el punto de que un objeto podía ser atractivo pero no bello, o viceversa. Incluso de un objeto bello se podían emitir diferentes juicios de valor, por lo que la arbitrariedad de dicha correspondencia entraba en contradicción con la intención formalista que pretendía Winckelmann.

Adelantándose casi cien años a la Gestalt –“(belleza es) una relación armoniosa entre las partes y el todo y el todo con sus partes” (op. cit.: 126)–, el autor remarca que el análisis de lo estético debe hacerse en relación al conjunto de todas sus variables, y no reducirlo únicamente a sus constantes formales porque, de lo contrario, el arte como artificio siempre acaba aventajando a la naturaleza (op. cit.: 130). Una Estética Psicológica fundamentada por regularidades constitutivas morfológicas no es más que una “selección de las partes bellas y su armónica asociación (que) en una sola figura produjo la *belleza ideal*”, pero ésta es, por consiguiente, según advierte Winckelmann (op. cit.: 130), una percepción metafísica de lo que se define como *bello*.

Por el contrario, suele ser habitual que se establezcan falsas nociones de la belleza estética cuando se hace abstracción de determinadas propiedades que no le corresponden, lo que limita la categoría a un ideal preconcebido. Así lo afirma el propio Winckelmann:

“Para tener una idea positiva de la belleza, sería preciso conocer su esencia, y nada hay más difícil que penetrar el misterio de esta esencia de lo bello” (op. cit.: 125).

Una investigación empírico-científica de la estética no puede evitar un cierto grado de especulación filosófica como punto de partida, mientras que las pretensiones formalistas no son más que un intento de hacer pasar lo general a lo particular, de ir “de la naturaleza intrínseca de las cosas a sus propiedades”, obligando a “razonar por inducción y a extraer conclusiones probables de un corto número de datos aislados” (op. cit.: 125). E insiste más adelante:

“Como esta definición hace a la belleza sinónimo de perfección, que es una cualidad de orden demasiado elevado para que pueda convenir a la Humanidad, resulta de ello que nuestra idea de la belleza universal es indeterminada,

y que se forma en nosotros de la asociación de cierto número de conocimientos particulares” (Winckelmann, 1764/1985: 126).

Así, concluye el autor, la pretensión de definir una belleza universal no es más que un intento de revestir de aura científicista lo que antiguamente se justificaba por la causa divina:

“Esta noción de la belleza es como una esencia extraída de la materia por la acción del fuego; es el producto del espíritu que trata de crearse un ser a imagen y semejanza de la primera criatura razonable existente por la volición de la inteligencia divina” (Winckelmann, 1764/1985: 126).

En definitiva, sin hablar de ello directamente, Winckelmann aludiría a la música bella como producto de un consenso entre unas formas definidas y unas cualidades estéticas. O sea, una relación artificial con visos universalistas. Por eso, y pese a su proclamado escepticismo, resulta decepcionante que en materia de música abogue por una lectura moralista y psicosomática de los efectos de agrado y desagrado que determinadas puedan provocar en el oyente. Por ejemplo, equipara la buena armonía con una sucesión de tonos simples, prolongados y sostenidos, para facilitar su comprensión y seguimiento; exige la sencillez formal como verdadera fuente de belleza musical, “un sonido dulce y agradable” que se uniforme (op. cit.: 127); una expresión que promueva la meditación y la calma, que “es la actitud más conveniente a la belleza” (op. cit.: 161). Si “nuestro espíritu puede recorrer y medir de un vistazo un objeto, cuando puede comprenderlo y encerrarlo en una sola idea, se presenta a nosotros en toda su grandeza por la facilidad de concebirlo” (op. cit.: 127).

Pese a estos reduccionismos formalistas del estudio estético de la música, cabe reivindicar al autor por su discutible crítica a los métodos de medición de los estados intermedios entre placer/displacer, agrado/desagrado o belleza/fealdad, más propios de una ciencia que se interese por las pasiones del alma. La belleza, por tanto, no puede según él abordarse sólo desde el plano estético, sino “colocarla en un estado de acción y de pasión, lo que en términos de arte se denomina la *expresión*” (op. cit.: 127). He ahí donde reclama la importancia de una ciencia como la psicología en el estudio de las prácticas estéticas y la construcción de sus valores, ya que serviría para trazar correspondencias entre la expresión y las proporciones formales. No oculta Winckelmann su confianza al decir que “la *expresión* fue empleada en cierto modo para suplir a la belleza” (op. cit.: 161).

En efecto, ve Winckelmann en la expresión un reflejo de la subjetividad que, aplicada sobre la forma, puede provocar un efecto u otro en el sujeto receptor: “Sin la expresión, la belleza sería insignificante; sin la belleza, la expresión sería desagradable” (según la máxima de Empédocles citada por Winckelmann, 1764/1985: 161). La acción estética es, por tanto, una aplicación de lo primero sobre lo segundo con el fin de conmovier. Por desgracia, el papel del sujeto receptor del estímulo estético seguía anclado en una pasividad contemplativa que contradecía el propio término de *acción* al que hace referencia el autor. Pese a ello, la teoría de Winckelmann ofrece aspectos

de relevancia para nuestra disciplina como son su preocupación por las diferencias expresivas y la correspondencia entre obras y ánimo en el sujeto receptor de la experiencia estética.

En definitiva, la Estética Pre-Formalista supone un importante paso adelante respecto a los planteamientos idealistas anteriores –y que culminaron en la incapacidad de Kant (1764) para dar solución a las problemáticas psicológicas de la música y su medición estética–. Mientras que aquéllos proponían que las esencias del arte estaban determinadas *a priori* en la naturaleza, autores de esta corriente –como Herbart o Winckelmann en el siglo XVIII, y Taine, Lipps y Hanslick en el XIX– sugieren que la forma ideal es, en realidad, una construcción humana, creada y sostenida a lo largo del tiempo y la cultura. Nos interesa remarcar que, para la Estética Pre-Formalista sobre la que se asentarían las bases de la teoría de Hanslick (1854), se reclama la atención sobre todo en el conjunto de variables (objetuales, contextuales, socio-históricas, etc.) con las que se configura un ideal de Belleza, tal y como demanda Winckelmann (1764). Esto nos permite introducir de nuevo la pertinencia de la teoría mediacional de Antoine Hennion (2002), dados sus evidentes puntos de contacto con esta premisa.

Sin embargo, la Estética Pre-Formalista tan sólo puede tratar el estudio del arte desde las atribuciones *materiales* o físicas sobre el objeto artístico, siendo a todas luces problemático en el caso de la música. En el fondo, el formalismo normativo que propone Winckelmann y otros autores de la misma corriente era un intento por dotar de cierto cientificismo a lo que pretendía ser un consenso explícito de formas canónicas. El propio Winckelmann (1764) confesaba sus dudas para explicar unos fundamentos universales convincentes, al margen de apoyarse en el análisis de la evolución histórica de las formas estéticas de la escultura y la arquitectura, principalmente. El formalismo estético, por tanto, estaba planteado inicialmente como una posible vía para conferir uniformidad a la disparidad de las obras, *creando estilos* y educando unos valores fijos para la sensibilidad artística del hombre.

## 7. EL PROBLEMA PSICOLÓGICO DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA METAFÍSICA HISTÓRICO-ORGANICISTA

La Estética Histórico-Organicista, según la cronología de la Estética Metafísica que plantea Geiger (1928), surge como reacción contra la estética kantiana y un paso más hacia la reformulación científica del arte que ya había iniciado Winckelmann (1764). J. G. von Herder (1744-1803) sostenía que la forma no debería ser el objeto de nuestro agrado estético, sino que el objeto es bello por lo que nos expresa. Contrario a las ideas de Winckelmann (1764), Herder atacó vivamente la tiranía de la copia de los cánones clásicos de la antigüedad, reivindicando la libertad del espíritu creador. Por otra parte, consideraba que los universales estéticos no están ligados a una manifestación particular o figurativa, sino que un objeto habría de ser más estéticamente eficaz si se descubría en él un placer personal –un planteamiento que, sin embargo, recuerda a las observaciones de Winckelmann sobre la *expresión*–. Esta defensa de la libertad creativa y el estilo personal es ya toda una declaración de principios sobre los que se

sustentará el posterior romanticismo en todo tipo de manifestaciones estéticas.

En su propuesta estética, Herder introdujo un análisis más psicológico y detallado sobre el placer estético, al considerarlo como proceso que enlaza lo que las cosas bellas (nos) expresan con el sentimiento que nosotros proyectamos en ellas. Así, por ejemplo, una melodía es, según Herder, significativamente bella por los acontecimientos espirituales que se hallan en su experiencia estética; por la disposición y movimiento del ánimo en el oyente; por los afectos que ese sonido provoca. En resumen, por el modo en que el sujeto *vive cognitiva y sentimentalmente* el objeto estético.

Herder es especialmente importante para la psicología de la música por su concepción del *Einfühlung* o sentimiento de empatía que las obras despiertan en el sujeto receptor –y que posteriormente sería reformulado por Lipps (1903)– y la noción de *volkgeist* (“espíritu del pueblo”) que sustenta buena parte de su pensamiento filosófico –y que será una de las principales fuentes de inspiración para el proyecto de una psicología de los pueblos que representa la mitad de la obra wundtiana (Wundt, 1900, 1908, 1912)–. Dado que se muestra muy contrario a las misiones evangelizadoras, a las que califica de destructoras de las culturas, por extensión, Herder estará también en contra de cualquier intento de homogenización del pensamiento y la sensibilidad, por lo que no confiará en los postulados formalistas de Kant (1764) y Winckelmann (1764). Esta oposición a los pretendidos universalismos de los filósofos de la Estética Metafísica de su época le llevó incluso a romper sus vínculos intelectuales con su amigo Goethe, al que acusaba de ser incluso demasiado clasicista. Por oposición, Herder ofrece una concepción mucho más optimista y positiva de los cambios en la naturaleza a través de la historia, a la que valora como medio de progreso para la mejora de la especie. No cree por tanto en una forma única y universal para la realidad, sino que cada cultura manifiesta sus propios modos de interpretarla.

Al respecto, Herder considera que el individuo no puede separarse de su contexto ni desprenderse de su propio bagaje cultural. Por tal razón, no sólo rechaza toda explicación sobre el origen divino de la lengua, buscando antecedentes a partir de sus variables antropológicas, sino que ve en el arte un medio de autoafirmación del yo en el mundo, un ejercicio para la toma de conciencia del individuo (Jacoby, 1907). El arte, por tanto, desde la perspectiva herderiana, no debe abordarse como objeto, sino como *experiencia*.

Sin duda, su exhaustivo trabajo de compilación de canciones medievales es el que mejor ejemplifica esta postura mediacional que apunta las bases para la futura teoría de Hennion (1988, 1993, 2002) y colaboradores –Gomart y Hennion (1999), Hennion *et al.* (2000), Fauquet y Hennion (2002), etc.–. Herder (1891a, 1891b) recogió y transcribió numerosas canciones que, desde el siglo XII, se habían transmitido oralmente de generación en generación. A lo largo de su investigación descubrió que la supuesta “esencia” de la música alemana había adaptado formas e influencias de canciones populares escocesas e incluso rumanas (Jacoby, 1907). El autor llamó la atención sobre variables como la zona geográfica, el acento local, la prosodia idiosincrásica en el uso de la lengua, etc., además de posibles causas derivadas de los movimientos migratorios o las pretéritas invasiones de otras culturas foráneas.

Sin embargo, si bien Herder concibe la música como invención humana, otros contemporáneos como J. G. Hamann (1730-1788) aún la asociarían con una revelación divina (Fubini, 2005: 271). A diferencia de éste, Herder no separa sentimiento y razón en la experiencia estética de la música sino que, por el contrario, entiende que todas las facultades humanas se hallan unidas, por encima de cualquier posibilidad de distinción abstracta. Así como los ilustrados franceses habían excluido la dimensión cognoscitiva de la música por valorar en ésta sólo la esfera de la sensibilidad, Herder toma el género operístico como la “encarnación épica” de un ideal (Herder, 1773; Jacoby, 1907). En efecto, en la ópera se conjuntaban todas las expresiones artísticas del hombre: música, poesía, actuación actoral, decoración y vestuario (lo que sin duda lleva a pensar en la inevitable influencia de Herder en el pensamiento estético de Richard Wagner). Por otra parte, también la ópera representa el *súmmum* del ideal estético, llevado a la práctica, de una psicología nacional; esto es, las obras operísticas de cada país reflejan la idiosincrasia, el carácter y los modos estéticos peculiares de cada cultura y época.

Esta influencia herderiana, que tendría un claro continuador en Friedrich Schiller (1759-1805), se ve difusamente inscrita en las obras de Land (1886), Stumpf (1886, 1887, 1892, 1901), Abraham y Hornbostel (1903, 1904a, 1904b, 1906a, 1906b), Hornbostel (1906), Lipps (1903) y, de manera más concreta, en Louis (1898), Dauriac (1897, 1904, 1908), Moos (1906) y Worringer (1908). En el campo de la música y la estética musicológica, su peso va a notarse sobre todo en la obra de Richard Wagner (1852), así como también en los estudios filosóficos de Hanslick (1854) y Nietzsche (1888).

Sin embargo, los planteamientos estéticos de Herder surgen de la misma concepción utilitarista de su época, la cual justificaba el valor del arte según la función que desempeñara en la sociedad. La música, por tanto, debía ser considerada desde su uso y su contexto. Hasta el siglo XVIII, el músico no era más que un asalariado al servicio de un mecenas, y su obra no respondía a otro cometido que el de *acompañar* una ceremonia, por ejemplo. La música, en consecuencia, carecía de un valor autónomo al margen de su ubicación y sentido práctico. Asimismo, la música debía ser juzgada por su capacidad para predisponer al oyente a una acción determinada y a un estado de ánimo adecuado. Es decir, simbolizaba algo accesorio y falto de esencia<sup>6</sup> y, por ende, asociado a variables extraestéticas a tener en cuenta, idea que retomará Hennion (2002) en su teoría mediacional.

Por eso, en la noción herderiana de la música convergen elementos fisiológicos y antropológicos, además de psicológicos. La música es, según Herder, un artificio complejo en el que las cualidades físicas de la música producen un determinado efecto

---

6. Resulta muy significativa una carta de Mozart a su padre, fechada en 1781, definiendo a la poesía de los libretos operísticos como una “hija obediente” de la música (citado por Fubini, 2005: 268). Este sentimiento de la palabra bajo el dominio de la música reflató viejas disputas entre los defensores de la música pura o instrumental contra los que abogaban por la música cantada, como expone tan claramente Schopenhauer (1819). O, en el ámbito psicológico, entre quienes tenían por su poder dionisiaco y quienes apelaban al plano de la razón, o apolíneo, como es el caso de Freud (Sánchez-Moreno y Ramos, 2008).

físico en el organismo, proceso en el cual no se puede apartar a un lado el contenido fenomenológico de cada subjetividad, que es la que construye el sentido de la fuerza expresiva de la música. Contradiendo a los formalistas más radicales, Herder afirma que la música no significa nada por sí misma; oponiéndose al escepticismo kantiano, para el que no se puede determinar una representación objetiva del sentimiento, Herder refuta que sea posible una separación entre lo sensitivo, lo emotivo y lo cognitivo, e incluso lo ambiental y lo socio-histórico, en la experiencia estética. De hecho, tampoco Kant era muy claro en su ambigua distinción entre sensación (*Empfindung*) y sentimiento (*Gefühl*), según la traducción de Martinelli (1999: 20), o en su muy discutible separación entre lo bello y lo sublime (Kant, 1764); si bien para Kant la música es un arte de las sensaciones, para Herder se trata de un arte *sensacional*, donde se une lo uno y lo otro. Por otra parte, Herder no está del todo de acuerdo en realizar un análisis psicofisiológico de la experiencia estética de la música, comparándola con una autopsia o una vivisección. En tono irónico, Herder alude a los análisis formalistas centrados en las reacciones del cuerpo frente a los estímulos artísticos como si de un “cruel experimento” se tratara, con el fin de demostrar así las esencias del arte. Herder denunciaba que los formalistas radicales esperasen que, al provocar una reacción estimulando la terminación de un nervio auditivo en un cráneo abierto en la sala de operaciones, pudiera entenderse la música por sí sola (Martinelli, 1999: 22).

Ante este modo de abordar científicamente el estudio de la música –la paradójica “fisiología el alma” a la que desdeñosamente hace referencia–, Herder introduce el aspecto histórico y antropológico de la experiencia estética. Así, además de la actividad natural del sonido físico que tan sólo evoca y comunica pasivamente, debían atenderse otros factores que podían influir en la percepción y representación de ese sonido *como música*. Una cosa era describir el oído como un mecanismo de resonancia y otra muy distinta era pretender reducir la sustancia individual de cada sujeto a una misma ley natural. Al respecto, la filosofía herderiana trascendía la metafísica, se apoyaba en la teoría acústica y explicaba la fisiología sensitiva, pero no desatendía a la construcción histórico-cultural de la música como estética de la expresión sentimental; como “sonido del alma” (*Seelenmusik, Seelenklänge, Seelentöne*, según la traducción que hace Martinelli, 1999: 29-32) y no como mera fórmula normativa.

El citado Lipps es uno de los autores que más ha escrito sobre el arte desde esta orientación organicista-funcional de la estética. El psicólogo alemán afirma en *Los fundamentos de la estética* (Lipps, 1903) que existen relaciones dinámicas entre las formas del objeto estético y los sentimientos psicológicos. Pero Lipps no sólo elude el problema de la música como fenómeno estético, sino que, como las demás corrientes de la estética vistas hasta ahora, también se quedaba en un mero plano formal, sin profundizar demasiado en dichos principios dinámicos. Pareciera como si Lipps deseara poder explicarlos como leyes mecánicas, percatándose de que, para la música, no sólo no sirven los preceptos formalistas y representacionistas, sino que la interpretación formal sólo podría responder a particulares subjetividades, aunque “convertidas en norma”.

La duda de Lipps radica en si es la dinámica de las fuerzas vitales o bien las instancias anímicas del sentimiento propio las que provocan la expresión psicológica en la experiencia estética. En música, sería el dinamismo de la sucesión de notas lo que

provocaría el sentimiento, si atendemos a la teoría formalista. Pero, en tal caso, características formales del estímulo estético subrayarían una emoción que *ya estaba* en el sujeto, pero que la música ayudaría a aflorar. La música es, por tanto, una expresión de los estados del alma, mientras que el cuerpo humano no sería más que una *cosa* viviente: el mero asiento de unos rasgos anímicos que esperan ser despertados del letargo cotidiano. Así Lipps consigue desarrollar cierta convergencia entre una explicación organicista de los preceptos formalistas.

La orientación Histórico-Organicista, en definitiva, se centra más en las variables subjetivas y contextuales de la experiencia estética. Como apunta Herder (1773) como máximo representante de esta tendencia, la atribución de belleza a una composición musical no viene determinada *sólo* por su forma, sino por mediadores histórico-culturales y también orgánicos que hay que tener en cuenta. En el primer caso, no puede desligarse del marco socio-cultural ni del *zeitgeist* que fundamenta el gusto estético y la propia creación y recepción de las obras. En el segundo caso, es importante atender a cómo el sujeto receptor interpreta el sentimiento que le inspira tal o cual obra –haciéndose particularmente relevante el concepto de *Einfühlung* o empatía estética que provoca un cambio en el ánimo del oyente de una determinada pieza, por ejemplo–. Ambos casos suponen un claro antecedente filosófico sobre el que parecen asentarse los postulados mediacionales de Hennion (2002). Pero sin duda, el romanticismo planteará una confluencia de toda esta diversidad teórica en la Estética Metafísica, antes de dar el salto definitivo a la instauración de una estética de cariz científico, como trataremos de exponer a continuación.

## 8. EL FIN DE LA ESTÉTICA METAFÍSICA DE LA MÚSICA EN EL ROMANTICISMO

El romanticismo, surgido entre finales del siglo XVIII y finales del XIX, fue la antecámara de los fundamentos precientíficos de la inminente Estética Psicológica, además del principal campo de cultivo para el formalismo hanslickiano de la música. No en vano, el conjunto de teorías y géneros artísticos que definen el pensamiento romántico asume la música como la máxima vía de expresión de los sentimientos. Son muchos los autores de este movimiento estético e intelectual que van a desarrollar un profundo trabajo crítico en materia de música: Hurtado (1971), Martinelli (1999), Bowie (1999) y Fubini (2005) citan, entre otros a Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Novalis (1772-1801), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Friedrich Schelling (1775-1854), Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Johann Friedrich Herbart (1776-1841), Stendhal (1783-1842), Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Heinrich Heine (1797-1856), coincidiendo en Immanuel Kant (1724-1804) y Friedrich Nietzsche (1844-1900) como inicio y clausura del movimiento. A esta larga lista nos parece relevante añadir también los nombres de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Charles Baudelaire (1821-1867) y Soren Kierkegaard (1813-1855) –este último sobre todo por su ensayo de 1843 sobre la obra mozartiana– por su prolífica contribución al estudio estético.

De todos ellos hemos escogido a Schopenhauer (1819, 1851), Hegel (1835) y Nietzsche (1876, 1888, 1889) por sintetizar muy bien la decadencia de la Estética Metafísica y por su ardua reflexión sobre el formalismo estético –y que Hanslick (1854) erigirá como modelo canónico para el estudio de la música, impregnando también el paradigma científico de la Estética Psicológica posterior–. Además, y en relación directa con nuestra tesis, en las referencias citadas la música tiene un peso más que evidente por ser concebida como el “arte metafísico” por antonomasia:

“El arte romántico, de esta forma, se libera de lo que es puramente material y sólo se dirige al sentido abstracto e ideal de la vida. (...) Toda la vida de los sentimientos, todo el terreno de la particularidad encuentra aquí su lugar” (Hegel, 1835/2001: 183).

“En general, y empleando lenguaje popular (...): la música es la melodía cuyo texto es el mundo” (Schopenhauer, 1851/2004: 194).

La música, por tanto, adquiere en dichos autores una importancia capital por expresar los sentimientos humanos de manera directa y sin cortapisas. Al respecto, sus teorías estéticas se debaten entre un modelo de subjetividad y una reivindicación –entre escéptica y desesperanzada– de las medidas formalistas. Hegel no puede ser más explícito:

“Todos los sentimientos individuales, todos los matices de la alegría, de la serenidad espiritual, el júbilo y cualquier fantasía; los impulsos anímicos; (...) todos los grados de ansiedad y de la tristeza. Las angustias, las inquietudes, los dolores, las aspiraciones, la adoración, el rezo, se convierten en dominio idóneo de la expresión musical” (citado por Fubini, 2005: 283).

Sin embargo, no todos los autores románticos piensan tan positivamente como él. Schopenhauer, por ejemplo, subraya un matiz *esencial* respecto a la definición anterior, acusando un marcado acento en los pretendidos valores universales de la música que reclama la Estética Metafísica, más allá de unos sentimientos particulares experimentados por el propio sujeto:

“La música no expresa tal o cual placer determinado, tal o cual aflicción, dolor, esfuerzo, júbilo, alegría o tranquilidad de espíritu, sino *el* placer mismo, *la* aflicción, *el* dolor, *el* esfuerzo, *el* júbilo, *la* alegría, *la* tranquilidad de espíritu: esos sentimientos en *abstracto*, por decirlo así” (Schopenhauer, 1819/2004: 163).

No obstante hay en estos autores una especial intención crítica con las perspectivas kantianas de antaño sobre la que se sustentan las bases filosóficas de la Estética Metafísica que, ya en pleno romanticismo, estaba comenzando a denotar síntomas de flaqueza en cuanto a los procedimientos y abordajes del estudio del arte y la música. Entre otros puntos débiles, Hegel (1835/2001: 129) señala que Kant no superó la

dualidad entre objetivo-subjetivo en la estética, por no saberse posicionar del lado de las ideas o de una realidad concreta, quedando su teoría en un ambiguo limbo entre lo universal y lo particular. Además –prosigue Hegel–, Kant se contradecía cuando afirmaba taxativamente que lo bello es aquello que se puede representar al margen de cualquier categoría particular de entendimiento, como objeto de un placer general; en cambio, el mismo filósofo admite que para apreciar lo bello se debe disponer de un espíritu cultivado y educado en la sensibilidad estética. En consecuencia, y siguiendo la lógica kantiana, el hombre estaría naturalmente incapacitado para formular juicios estéticos válidos, si lo universal es definitivamente abstracto. Por el contrario, si el hombre ha de ser instruido, entonces la Belleza del arte deja de ser algo innato. Hegel lo reformula con estas palabras:

“Los objetos tienen una importancia para nosotros, no por ellos mismos, sino en cuanto a nuestro deseo, o nuestra necesidad. El objeto sólo tiene valor por su relación con este deseo o necesidad” (op. cit.: 131).

Aunque no lo dice directamente, Hegel (op. cit.: 174) sugiere definir el arte como *artificio*, como parece intuirse por sus elogios a Winckelmann (además de hablar bien de Schiller, Schelling, Fichte y Goethe) por abrir el terreno hacia una medición científica del arte como construcción histórico-cultural. Pero también se desprende de su planificación jerárquica de las artes: siendo la más simple la arquitectura, seguida en complejidad por la escultura, Hegel halla en la pintura, la música y la poesía las más perfectas posibilidades de expresión artística. En dichas variantes, lo *absoluto* no depende de unas formas figurativas o preconcebidas, sino que, paradójicamente, dota de significación particular y abstracta tanto la creación como su recepción, y donde los planos de objetividad y subjetividad se superponen simultáneamente:

“El contenido es ahora de un orden más elevado: se ha hecho espiritual y al mismo tiempo absoluto, pero, gracias a la fragmentación de que acabamos de hablar, este contenido espiritual y absoluto es al mismo tiempo un contenido particularizado, repartido entre las almas particulares” (op. cit.: 182).

Si bien la poesía es, en opinión de Hegel, el arte superior, su supuesta “pureza” estética no puede liberarse de las limitaciones de un medio físico, como es el sonido de las palabras que vehiculan la Belleza poética. Es del sonido de donde ser desprende el valor objetivo más sensible para dar forma a las ideas, una argumentación que brinda a Hegel un claro antecedente del formalismo hanslickiano. El sonido, entendido aquí como unidad formal de análisis, adquiere la metáfora de contenedor representacional de las ideas, como *materialización* de lo absoluto, el cual, además, tiene un reflejo en el organismo a través de los sentimientos estéticos.

Para el filósofo alemán, la música está fundada en las relaciones entre lo racional y lo sentimental, en función del significado otorgado sobre las formas abstractas. Por ende, se sitúa en el ambiguo umbral de la doble interioridad que tanto se le criticó a Kant. Pero a diferencia de éste, Hegel asume su postura no por interés, sino porque

no puede separarse contenido y continente ni siquiera en un arte no figurativo como es la música. Por ello, Hegel justifica que defienda una suerte de formalismo natural en el medio físico o material de las artes y, a la vez, una implicación subjetiva en los significados del arte. En el caso de la música, el sonido, al acontecer como experiencia estética, deja de tener valor de objeto meramente sensible para pasar a ser mediador de una idea, surgida ésta de un plano simbólico de la realidad del hombre. Esta identidad entre forma y contenido tiende en su experiencia estética a hacer desaparecer la dicotomía sujeto-objeto en el propio flujo de conciencia del primero, como ocurre con la experiencia psicológica del tiempo. La música, que es también un medio de ordenación del tiempo, dota de sentido fenomenológico a la propia existencia consciente del ser.

Tampoco en Schopenhauer la experiencia estética de la música puede ser ajena a la propia voluntad del sujeto. A diferencia de Hegel, en Schopenhauer la música adquiere un peso menos marginal en su obra filosófica. Como aquel, Schopenhauer también define la música como artificio o simulacro. En su experiencia estética no se excitan los afectos mismos, sino sus sustitutos: el dolor o la tristeza que inspira una determinada pieza no es una tristeza *real*, su sufrimiento es pasajero mientras dure la obra. Schopenhauer explica así la particular naturaleza artificial del arte, dado que, aunque provoque intensas emociones negativas en el receptor, sigue produciendo su goce estético. Por tal razón, Schopenhauer afirma que si existe correspondencia entre forma y significado no puede ser más que de manera simbólica o metafórica, no directa o casual. Con ello, Schopenhauer se desmarca de las idealistas pretensiones del pasado confesando que el hombre es incapaz de alcanzar *por sí solo* ninguna esencia de lo absoluto.

Por el contrario, si la música es el medio fenomenológico por excelencia adoptado por los románticos es porque, como se ha visto en Hegel, supone al mismo tiempo la doble expresión de una misma cosa, interior y exterior. La relación con los sentimientos es aquí tan íntima que el yo no puede desvincularse de la propia sensibilidad estética durante la experiencia de su escucha. Como ejemplo, Schopenhauer recurre al condicionamiento de las leyes armónicas, cuyo quebrantamiento por medio de las disonancias provoca el desagrado inmediato del sujeto oyente al contradecir el propio orden armónico de la conciencia:

“La unión del sentido metafísico de la música con esta base física y aritmética se basa en el hecho de que lo que resiste a nuestra *aprehensión*, lo irracional o la disonancia, se convierte en imagen natural de las resistencias opuestas a nuestra *voluntad*; y, a la inversa, la consonancia o lo racional, que se adapta fácilmente a nuestra percepción, es la imagen de la satisfacción de la voluntad” (Schopenhauer, 1819/2004: 182).

En su apasionada defensa de la armonía por encima de la melodía, Schopenhauer se alinea junto a Hanslick, aunque prefiere abordar la expresividad de la música desde el plano subjetivo, y no por las cualidades del objeto musical o mediante un análisis formal del sonido –como propone Hegel (1835)–. Si la música es expresiva, insiste

Schopenhauer, es por analogía, por equiparar sus características a un significado definido *a priori* en el hombre por medio de sus sentimientos. La música no guarda entonces ninguna relación inmediata con los sentimientos sino que, por el contrario, los que suscita en el oyente están –como sugería Herder– determinados ya previamente, al margen de una causalidad directa.

Consecuentemente, y dado que la música no es copia fiel de la realidad, pretender ligarla a palabras que traduzcan su significado es hacerla “hablar un idioma que no es el suyo” (Schopenhauer, 1819/2004: 164). De hecho, la música tan sólo cobra sentido a través del sentimiento estético experimentado por el sujeto durante su escucha. Así, concluye el filósofo, la música es por tanto un medio empírico que permite aprehender el yo, la voluntad del individuo en un estado diferente de la conciencia.

En cambio, en el último Nietzsche se evidencia el placer por la liberación de las formas recargadas del arte, en beneficio de la simplicidad. En su afán por recuperar la claridad expositiva frente al embotamiento de los sentidos, el autor se pone del lado del oyente y no del artista creador. O, usando la retórica nietzscheana, declarando la victoria de lo apolíneo sobre la exaltación de lo dionisiaco –que posteriormente también reivindicará Freud para justificar su desinterés por la música (Sánchez-Moreno y Ramos, 2008)–. Contrario a las lecturas hedonistas del arte, Nietzsche lanza sus envenenados dardos contra aquellos que no reconocen en la música más que un bello “tintineo de cascabeles demasiado fútil para la seriedad de la existencia” (citado en Fubini, 2005: 333).

El ocaso de Nietzsche como filósofo representa la desilusión en la Estética Metafísica que, llevada hasta el extremo, ya no puede avanzar más. Paradójicamente, la Estética Metafísica parecía haberse anclado en términos de lo absoluto y en la inabarcabilidad de los valores universales. Ante un camino que no tiene continuidad, el “filósofo del martillo” decide renunciar –con su simbólico divorcio intelectual respecto a la obra de su amigo Wagner– a seguir alimentando la ilusión romántica.

A partir de sus referencias antiwagnerianas, Nietzsche (1876, 1888, 1888c, 1889) comienza a desarrollar una nueva teoría estética, describiendo su propia sensibilidad con ojo clínico a partir de sus apreciaciones psicosomáticas. En su feroz crítica contra la música de Wagner, llega a definirla como una enfermedad de la que conviene curarse, como tan desafortunadamente relata en una de sus más encendidas diatribas:

“¿Es Wagner un ser humano en absoluto? ¿No es, más bien, una enfermedad? Toque lo que toque, lo pone enfermo –*ha hecho que la música se ponga enferma*– (...) Wagner alimenta el agotamiento: *por eso* atrae a los débiles y agotados. ¡Oh, la felicidad de serpiente de cascabel del viejo maestro al ver precisamente que siempre vienen a él “los niños pequeños”!

Anticipo este punto de vista: el arte de Wagner es un arte enfermo. Los problemas que lleva a escena –puros problemas de histéricos–, lo convulsivo de su afecto, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que cada vez exigía condimentos más fuertes, su inestabilidad, que él disfrazaba convirtiéndola en principios, y, muy en especial, la elección de sus héroes y heroínas, con-

siderados éstos como tipos fisiológicos (–¡una sala de enfermos!–): todo este conjunto presenta un cuadro patológico que no deja lugar a dudas. *Wagner es una neurosis*. (...) Wagner es el *artista moderno par excellence*, el Cagliostro de la modernidad, precisamente porque nada es más moderno que esta dolencia integral, esta decrepitud y sobreexcitación del mecanismo nervioso. En su arte se mezcla del modo más seductor lo que hoy día más falta le hace a todo el mundo –los tres grandes estimulantes de los agotados, lo *brutal*, lo *artificial* y lo *inocente* (idiota).

Wagner es una gran corrupción para la música. Ha conseguido averiguar la manera de que excite los nervios cansados (...). Su talento inventivo en el arte de aguijonear de nuevo a los más agotados, de reanimar a los mediomuertos, no es en absoluto pequeño. Wagner es el maestro de los golpes hipnóticos, pone bajo su yugo incluso a los más fuertes como si fuesen toros. El *éxito* de Wagner –su éxito con los nervios y, por consiguiente, con las mujeres– ha convertido a todo el mundo de los músicos ambiciosos en discípulos de su arte oculto” (Nietzsche, 1888/2003: 201-204).

Wagner es sin duda la diana perfecta, porque en su concepto de la ópera como arte total (Wagner, 1852), el compositor pretende llevar a su público hasta la esfera de supuestos universales *a través de la música*: lo que introduce por medio de la experiencia estética son valores (religiosos, morales, políticos, históricos, etc.) que Nietzsche no está dispuesto a tolerar. Sospecha que en la música priman otras variables mediacionales que ningún estudio científico-analítico de su época, por más formalista que se tercié, puede lograr descubrir.

En el fondo, sus reproches a Wagner parecen seguir la misma estela crítica de Schopenhauer (1819, 1851) contra la ópera en general, por servirse de la música escénica como medio y no como un fin (en el sentido metafísico del concepto). En la ópera, dice Nietzsche, “la música tiene el rango de sirviente y el libreto, el de señor; a la música se la compara con el cuerpo, y al libreto, con el alma” –citado en Fubini (2005: 335)–, por lo que acusa a la música de perder su dignidad universal y abstracta, que es el verdadero pilar maestro de la Estética Metafísica.

Huelga decir que Wagner va a ser en años venideros el autor más estudiado (y vilipendiado) por la Estética Psicológica de la música en el campo de los trastornos nerviosos, que tanto parece incomodar a Nietzsche. Otros teóricos afines a la opinión de éste con respecto a los “peligros” de la música wagneriana fueron Nordau (1892), Chamberlain (1894), Louis (1898), Moos (1906), Dauriac (1908), Kurth (1920), Welck (1929), por citar algunos ejemplos. Pero tampoco calla Schopenhauer (1851/2004: 199-201) su adversa opinión sobre Rossini y Gluck: el primero por su público menosprecio por los textos en las óperas; del segundo, exceptuando sus oberturas, dice que son inaguantables. De la misa cantada, además, afirma rotundamente que las frases son “apenas inteligibles”, resultando de ello que “los aleluya, gloria, eleison, amen, etc., repetidos sin fin, se convierten en puro *solfeggio* (canto sin palabras)”. Contra el vodevil y la música de ballet no tiene mejor consideración:

“En cuanto al ballet, un espectáculo con frecuencia más dirigido a la voluptuosidad que al goce estético, dados los escasos medios de que dispone y la consiguiente monotonía que de ello se deriva, pronto resulta inmensamente aburrido y agota la paciencia; sobre todo, porque la tediosa –que a veces dura un cuarto de hora– repetición de la misma secundaria melodía de baile, fatiga el sentido musical y lo embota” (op. cit.: 197).

El tratamiento de la música escénica por los autores citados merece una mención aparte, pero no por ello menos importante en el cuerpo de esta tesis. De hecho, no son nada gratuitas estas duras palabras que tanto Nietzsche como Schopenhauer dedican respectivamente a Wagner en particular por su histrionismo y artificiosidad, y a la música moderna en general por apoyarse cada vez más en variables mediacionales que exceden la esencia estética “pura” de la música *per se*:

“En esto se evidencia la misión del arte moderno: ¡imbecilidad o embriaguez! ¡Adormecer o aturdir! ¡Llevar la conciencia a la ignorancia! (...) Las almas de los pocos que sintieron de verdad, aunque sólo fuera por una vez, tan vergonzosa misión, tan terrible degradación del arte, se arrepentirán y se llenarán, hasta el borde, de amargura y de autocompasión!” (Nietzsche, 1876/2003: 123-124).

“El extravío en que se halla nuestra música actual, es comparable al de la arquitectura romana bajo los últimos emperadores, en la cual, la sobrecarga de adornos, en parte, ocultaba las relaciones esenciales y simples y, en parte, hasta las trastocaba; y es que pide mucho ruido, muchos instrumentos, mucho artificio pero muy pocas ideas claras, penetrantes, que conmuevan” (Schopenhauer, 1851/2004: 195).

No niega el segundo que ciertos complementos visibles en escena o la propia significación de las palabras cantadas ayuden a enriquecer la experiencia estética y a reforzar el efecto de la música, pero en tal caso ésta ya no actúa sola, y su potencial queda por tanto minimizado o depreciado: una música que necesite de recursos extramusicales será, en contrapartida, una “mala música”, en opinión de Schopenhauer. Coincidiendo con Nietzsche, ataca toda música supeditada a un texto, que disimula entre sus engalanadas formas lo que no es más que mala poesía. Para el filósofo, por tanto, la más idónea es la música instrumental o música absoluta, porque ni condiciona su letra ni tampoco su puesta en escena, como ocurre en el caso de la ópera, dos posibles mediadores –siguiendo en nuestra investigación la misma concepción que propone Hennion (2002) para la música– que enturbian el significado expresivo. Para Schopenhauer, como para tantos otros autores románticos, la música no debe plegarse a factores externos a sí misma:

“La música es capaz, indudablemente, de expresar, por sus propios medios, cada movimiento de la voluntad, cada emoción; pero la adición de palabras

nos ofrece también los objetos, los motivos de esas emociones. La música de una ópera, presentada en la partitura, tiene una existencia del todo independiente, separada, como una existencia abstracta en sí, que es extraña a los acontecimientos y a los personajes de la obra y sigue sus reglas propia e inmutables; por eso, aun sin el libreto, produce siempre todo su efecto. Pero (...) en su conexión con los acontecimientos, los personajes, las palabras, la música se convierte en la expresión del significado íntimo de toda la acción y de la última y secreta necesidad inherente a ese significado. En el sentimiento confuso de esta verdad reside, en realidad, el placer del espectador cuando éste no es un simple mirón fatuo” (Schopenhauer, 1819/2004: 179).

Pese al agrado que Herder (1773) mostró por la ópera en el pasado, el flanco más radical de los metafísicos románticos pronosticaba el fin de toda una corriente de pensamiento estético al admitir un arte en las antípodas de la pretendida “pureza” que se exigía de la música, desnuda de elementos secundarios que estorbaban la relación íntima con el yo y la experiencia fenomenológica de la conciencia estética. La Estética Metafísica comenzaba a entonar su canto de cisne ante dos enemigos por entonces ya incompatibles: la presión académica por el estudio científico de la música, por un lado, y la inclusión de variables extramusicales en su análisis, por el otro. Por eso nos parecen tan sintomáticas las amenazas de Schopenhauer:

“Hablando con rigor, podría también designarse la ópera como un invento no-musical, destinado a espíritus no-musicales, para los cuales hay que introducir la música de contrabando a través de un medio extraño, como puede ser el acompañamiento de una insustancial y ampulosa historia de amor y su poética sopa de agua; porque el texto de la ópera no aguanta una poesía concentrada, cargada de espíritu y pensamiento. (...) Podría decirse que la ópera se ha convertido en ruina de la música, pues no sólo debe ésta rebajarse y adaptarse a la andadura y caprichoso ritmo de una insulsa fábula; no sólo se distrae al espíritu y se le aparta de la música, a través del despliegue infantil y bárbaro de decoraciones y trajes y mediante las acrobacias de los bailarines y las cortas faldas de las danzarinas; no sólo eso, el canto mismo perturba con frecuencia la armonía (...). En la ópera, la música se debate miserablemente con la vacuidad del argumento y su seudopoesía y, bajo el peso extraño que se le impone, trata de salir adelante lo mejor que puede” (Schopenhauer, 1851/2004: 198-201)<sup>7</sup>.

En definitiva, la lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo parecía tener un claro vencedor en las postrimerías del romanticismo, como ejemplifican los miedos de Nietzsche y Schopenhauer y, en menor medida, también el subjetivismo hegeliano. Cada vez más

---

**7.** Una de las principales quejas que tiene Schopenhauer (1851/2004: 201) contra la ópera tiene que ver con su duración. El filósofo recomienda no superar las dos horas, y agilizar el último acto que, por regla general, es “un martirio del oyente, y todavía más de los cantores y músicos”, en inflamada opinión del autor.

necesitados de un vallado positivista que ofrezca la posibilidad de entender racionalmente los secretos mecanismos de la emoción y del sentimiento estético, los metafísicos se debatían angustiosamente por superar sus recelos y apostar por un formalismo que, contrariamente, no podía aceptar en su análisis la participación de factores mediacionales ajenos a la propia esencia platónica de la música. El género escénico-lírico, por razones evidentes, representaba todo aquello que traicionaba por entero las bases formalistas demandadas, como apunta Schopenhauer:

“La *gran Ópera* no es el producto del puro sentir artístico; más bien del concepto, un tanto bárbaro, de la elevación del goce estético mediante la acumulación de medios, la simultaneidad de impresiones de muy distinta naturaleza y el reforzamiento de los efectos, mediante el aumento de las masas y fuerzas que actúan (...). Durante una música de ópera, tan altamente complicada, el espíritu es forzado a través de los ojos, mediante la más colorida suntuosidad, fantásticas escenas y los más vívidos juegos de luz y color; aparte de que su atención está ocupada también por la trama de la obra. Con todo ello, el espectador resulta desviado, distraído, aturdido y, por consiguiente, lo menos receptivo para el sagrado, íntimo y lleno de secretos, lenguaje de los tonos. Por medio de cosas semejantes se obstaculiza el logro del objetivo musical.

(...) Puede suceder, aunque un espíritu puramente musical no lo necesita, que el puro lenguaje de los sonidos, aunque es en sí suficiente y no necesita ayudas, sea complementado y reforzado con palabras y también, desde luego, con una representación visible; con ello, nuestro intelecto, que mira y reflexiona y no puede estar ocioso, tiene una ocupación ligera y paralela, y así, la atención para la música se intensifica y mantiene, y lo que los sonidos, en su lenguaje universal y sin signos visibles, dicen, le es presentado al intelecto como un cuadro visible, semejante a un esquema o como un ejemplo respecto a un concepto universal. Sí; esto reforzará el efecto de la música. Pero ha de mantenerse en los límites de la mayor simplicidad; de lo contrario, irá contra el objetivo capital de la música” (Schopenhauer, 1851/2004: 196-197).

Con este pronóstico, Schopenhauer parece decir adiós a una larga historia de la estética musical para dar la bienvenida –con suma preocupación, como se constata también en Nietzsche– al formalismo hanslickiano que, sin desprenderse del todo de cierto carácter metafísico, reclama nuevas herramientas científicas para el estudio de la música y su incorporación psicológica en el individuo. Como se ha podido observar a lo largo de este capítulo, el propio desarrollo de la Estética Metafísica fue volcándose cada vez más hacia un modelo psicológico, dejando atrás la estética más especulativa del primer idealismo platónico. La estética fue así cediendo paso a una perspectiva empírica y experimental abandonando (casi) definitivamente la filosofía y aportando una ciencia con métodos de observación, investigación y experimentación. A partir del momento en que se institucionaliza una psicología científica, la estética de la música pasaría a formar parte de su agenda de intereses, apoyándose en otras ciencias

afines como la historia del arte, la sociología, la etnología comparada o la doctrina evolucionista aplicadas a la investigación artística.

## **9. CRÍTICA A LA ESTÉTICA METAFÍSICA DE LA MÚSICA: UN PROBLEMA PSICOLÓGICO POR RESOLVER**

La Estética Metafísica, al centrar su análisis en la forma abstracta de la obra, en las ideas y las emociones proyectadas sobre ésta, y en el contenido de la misma, partía de una noción de obra como objeto cerrado, como experiencia conclusa y fijada *a priori*, predeterminedada de manera universal. La Estética Metafísica, como se ha tratado de demostrar en este capítulo de la tesis, pretendía descubrir el valor estético del arte a través del estudio de la configuración de los elementos “esenciales” o más significativos de la música; del modo de corporeizar las ideas psicológicas sobre los objetos mismos; y del contenido anímico o vital de dichas proyecciones. Tan sólo este último punto (y con matices el segundo, pues ya se ha visto que para el caso musical las leyes de representación resultan muy discutibles en la Estética Metafísica) entroncaría con los intereses de una psicología de la música.

No obstante, no se observa una especial importancia del sujeto receptor de la experiencia estética. Sí es en cambio más evidente para el caso del creador (pero no en el sentido *genuino* del término, sino como imitador de las formas –incluso sonoras– de la naturaleza). En ambos casos, se da por supuesto que la esencia del arte es eterna, inmutable y universal, más allá de la propia existencia o presencia de una psique sensible. Si la Estética Metafísica prestó en alguna ocasión su atención sobre el creador, era para medir *a través de él* el valor de la obra. Así, analizando la maestría con que aquel artífice sujetaba la materia para darle forma al ideal, se podía determinar la dificultad o la cualidad misma del objeto en función de lo que exigía en el sujeto para su aprehensión. Esto es, en el fondo, lo que replantearía con métodos científicos el formalismo hanslickiano. Pero quedaba de manifiesto que las intenciones del hombre frente al objeto del arte parecían no involucrarse demasiado en el proceso mismo de su creación y recepción, desde la perspectiva metafísica.

Tampoco abundan los trabajos sobre el genio hasta bien entrado el romanticismo, o al menos no se entiende el genio como fenómeno *natural* en todos los hombres. Los filósofos de la Ilustración, a un tiempo revolucionarios y racionalistas, sólo ven en el artista a un domador de reglas estéticas de acuerdo a las cuales se construyen las obras. Contra esta estrechez de miras, algunos autores como Kant, Herder, Fichte, Nietzsche o Schopenhauer sí rompieron una lanza a favor del genio, un tema que, al menos al principio, apasionará a algunos psicólogos del arte como Nordau, Taine, Baldwin, Simmel, Ribot, etc.<sup>8</sup>

---

**8.** Como curiosidad, queremos remarcar que, a partir del momento en que se trastoca el concepto del genio, también cambian los estilos en las biografías de los artistas. De repente, todas presentarán una orientación más psicológica, rebajando mitificación, pero en realidad reconvirtiéndola *científicamente*: el genio seguía siendo un ser superdotado por encima del resto de la población, aunque por razones empíricamente contrastables y no por ley divina.

Quizá cabe reflexionar sobre si el discutido tema del genio artístico incomodaba al estudio metafísico de la música porque, en el fondo, se desviaba de su inevitable objetivo formalista. Dado que el valor estético debía decidirse por la obra misma, sin recurrir al conocimiento de la personalidad del autor ni al de sus otras obras, la introducción de una variable extraestética perturbaba los principios básicos de la metafísica. La Estética Metafísica sólo debía atender a la forma objetivada, a la obra como *cosa cerrada*. Pero como *experiencia estética*, la música no sería materia de estudio de la futura Estética Psicológica que aún estaba por llegar.

Por el momento, la Estética Metafísica ya fue abriendo campo para la introducción de metodología experimental en el terreno del arte. En parte eso se explica por los problemas que la filosofía racionalista tenía para constituir una estética normativa de validez general que abarcara incluso todos los pueblos y las épocas y que, por otro lado, ya comenzaban a legitimar autores como Winckelmann o Herder. Sin duda estas pretensiones de un formalismo determinista chocaban frontalmente con la propia metafísica, por lo que se desechaba cualquier intento por explicar el juicio estético del mismo modo que un conocimiento universal. Pero, por otra parte, el juicio estético de un *ideal* es siempre susceptible de ser regulado por principios generales; no así un juicio de agrado, que tan sólo puede ser legitimado por el propio sujeto que lo goza. En segundo lugar, el único juicio posible parte del placer subjetivo y particular. Para salir del aprieto, ambos casos podrían explicarse por medio de un dogma. Geiger (198/1951: 51) aporta uno que, de tan radical, *se sale de toda norma*: “es bello todo lo que agrada en general sin concepto”. Serían tantos los matices de “lo bello” que *no cabrían en una sola norma de validez general*.

Tanto la sensibilidad como el entendimiento estéticos son facultades del hombre que hacen posible la constitución de los objetos para la conciencia. Aunque el sentimiento estético se apoye en elementos que poseen validez general que son necesarios para la aprehensión del objeto, no acaba ahí el proceso de la experiencia estética: restaría hablar de esa parte subjetiva que resulta tan difícil de expresar cualitativamente mediante leyes de carácter general. El dilema kantiano parecía irresoluble: si el sentimiento estético era realmente expresión de facultades cognitivas de validez general, debería constatarse que un mismo objeto provocara en todos los sujetos experimentales idénticos sentimientos estéticos.

Reducir la respuesta a una conformación teleológica sobre la obra no bastaba cuando el arte se convertía en finalidad sin fin, en experiencia de gozo-por-el-gozo. La Estética Metafísica había quedado atrapada en un *cul-de-sac* del que resultaba complicado salir: ¿cómo formular una teoría estética de algo que no pertenecía *del todo* a los límites del objeto, sino que lo trascendía?

La solución fue delimitar el estudio exclusivamente sobre las propiedades del objeto estético, hasta el punto de hallar en éste las condiciones de la experiencia estética, desestimando todo aquello que no pudiera ser formalizado. La cuantificación experimental favorecería la posibilidad de hacer mediciones de lo que, del lado del análisis cualitativo, caía irremediabilmente en la indeterminación y la elucubración sin base científica. La metodología experimental vino a solventar *parte del problema*, sustituyendo las respuestas al problema de la experiencia estética por datos cuantitativos de

difícil traducción a parámetros experienciales del sujeto estético. El método científico, como una cortina de humo, tapaba con un espeso telón de criterios normativos lo que no era sino una justificación teórica de su incapacidad para aceptar la subjetividad como construcción circunstancial a partir de unas experiencias accidentales del individuo. La experiencia estética sería una parte indisociable de esa construcción del individuo. ¿Cómo separarlo del objeto en el análisis de lo estético, cuando la experiencia estética se produce *entre ambos*?

La Estética Psicológica inmediatamente posterior a la metafísica no llegó a un acuerdo de consenso. Las tres tendencias fundamentales de la Estética Psicológica –la Estética Experimental, la Estética Fenomenológica y la Estética Histórico-Cultural– parecían haberse distanciado respecto a las problemáticas que la Estética Metafísica había hallado en el estudio de la música. Mientras unas forzaban cada vez más las reglas formalistas mediante recursos experimentalistas, otras buscaban legitimar el rastro de las esencias artísticas en la tradición, el folklore o los estudios comparativos de los productos culturales, o bien trataban de demostrar dichas esencias a través del flujo de la conciencia durante la experiencia estética.

La expresión de sentimientos, no obstante, seguía siendo un escollo insalvable para la estética, pues no se llegaba a un consenso sobre si provenía del objeto en sí como propiedad *natural* y *esencial* o, de lo contrario, se trataba de una reacción del sujeto. La opción más considerada con el sujeto estético de la música hubiera sido la de concebir el sentimiento estético *en la acción*, tanto orgánica como de los resortes espirituales implicados en ello, que se encontrarían *de facto* en todo ser humano.<sup>9</sup>

Geiger (1928) es de la opinión de que los intentos por registrar una norma estética universal fracasaron estrepitosamente en cuanto la Estética Experimental quiso hacerse cargo de las riendas del estudio del arte. Someter toda experiencia estética a principios deterministas básicos resultaba más cómodo que aceptar una diversidad de reglas simultáneas que pudieran explicar varios aspectos más allá de los formales: una significación *trascendental* de lo estético; un sentido teleológico-funcional; y el efecto psicológico general que la experiencia estética provocaba en el individuo. Según observa el mismo autor, esta multiplicidad de las normas estéticas es la que apalabraría Johannes Volkelt como alternativa a la cerrazón objetual –*en el objeto*– de la Estética Formalista (Geiger, 1928/1951: 48-49). La propuesta volkeltiana, que tendría muy escaso eco, abogaba por una definición del valor estético sostenida sobre estos tres pilares que se decantaban hacia una Estética Psicológica completa, y que derivaría en las tres grandes líneas de abordaje de la experiencia estética: una estética fenomenológica; otra histórico-cultural; y una de corte más experimental.

En los siguientes capítulos de la tesis se expondrán cada una de estas tres orientaciones de la Estética Psicológica comprendida entre 1854 –fecha de la publicación del canónico tratado *De lo bello en música*, de Eduard Hanslick, considerado por Fubini (2005) como el primer tratado formalista sobre la experiencia estético-musical– y

---

9. Tratar un sentimiento estético *desde el objeto* sería como explicar el dolor por la muerte de un ser querido no por las condiciones vitales y la situación circunstancial del sujeto doliente, ni tampoco por el sujeto que está ligado al muerto y que, por tanto, sufre con su pérdida, sino centrando la atención en el muerto mismo.

1938 –año de la edición del manual de *Psicología de la música*, de Carl Seashore, el primero en explicitar en su título una disciplina psicológica sobre la experiencia musical–. Las tres corrientes convivirían durante un tiempo con cierta holgura dentro del campo de la psicología, pero no alcanzarían a ofrecer un acuerdo sobre la construcción del sentimiento estético y del gusto particular por la música al dejar al margen cuestiones relacionadas con la mediación.

Precisamente sobre ello se tratará a lo largo de esta tesis tomando como punto de partida crítico las teorías actuales de Antoine Hennion y colaboradores –Hennion (1986, 1988, 1989, 1993, 1996, 1997, 2000, 2001, 2002, 2002b, 2003, 2003b, 2003c, 2004, 2004b, 2005, 2005b, 2007, 2008, 2009), Hennion y Méadel (1986, 1989, 1993, 1997), Hennion y Latour (1993, 1996), Gomart y Hennion (1999), Hennion y Grenier (2000), Hennion *et al.* (2000, 2006), Hennion y Teil (2003), Fauquet y Hennion (2004), Mondada *et al.* (2004), Teil y Hennion (2004)–. En conjunto, la obra de Hennion ofrece una alternativa a los problemas no resueltos de la Estética Psicológica en cada una de sus derivaciones, en parte debido al lastre metafísico sobre el que se erigieron las bases científicas del formalismo, así como también sus voces críticas. Hennion no sitúa las respuestas sobre el sentimiento o el gusto estéticos en el objeto o en el sujeto aislada o alternadamente, sino en la propia acción mediada por ambos.

Pero antes de llegar a ello, los capítulos siguientes tratarán de exponer un extenso –que no exhaustivo– catálogo de problemáticas que, tanto en lo temático como en cada una de las corrientes de la Estética Psicológica, han quedado por resolver desde los inicios de la psicología científica.

## 10. CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo se ha descrito el progresivo descrédito de la Estética Metafísica frente a los embates del positivismo. Las razones que se arguyen son su falta de método científico, la ambigüedad de sus definiciones sobre los ideales de Belleza estética, la constante recaída en el relativismo y, en el peor de los casos, el determinismo de unos valores universales y fijos en el tiempo. Exceptuando el primero, el resto de puntos no fueron resueltos satisfactoriamente por la futura Estética Psicológica, pero al menos se tuvo una mayor conciencia del amplio espectro de problemáticas psicológicas en el análisis del fenómeno estético y se procedió a la sistematización de su estudio.

Ante la crisis de la Estética Metafísica en lo que se refiere al abordaje de la música –un arte epistemológicamente conflictivo por no poder equipararse totalmente a los modelos teóricos de las demás artes figurativas–, se adoptó el formalismo hanslickiano como una eficaz alternativa de análisis. A partir del referencial ensayo de Hanslick (1854), los estudios sobre la música se centraron en la sintaxis, la armonía, la consonancia, el *tempo* y el ritmo, y la proporción y relación entre sus componentes elementales, por ejemplo. Pero centrarse tan sólo en estas unidades de análisis suponía dejar al margen muchas otras variables a tener en cuenta y no sólo localizadas en la

obra musical, sino *desde el sujeto y sobre el objeto*.

Entre las diversas impresiones que se han ido anotando en este capítulo, se remarca que, pese a su importancia, la música despertó un interés tardío e irregular en la Estética Metafísica, que tan sólo parece repuntar en el siglo XVIII de la mano de autores como Baumgarten (1739, 1750), Kant (1764), Winckelmann (1764) y Herder (1773, 1781), entre otros igualmente significativos. Las cinco tendencias de la Estética Metafísica –idealista, racionalista, objetivo-normativa, formalista e histórico-organicista, según la clasificación de Geiger (1928)– fueron preparando secuencialmente el terreno sobre el que se asentará posteriormente el formalismo de Hanslick como alternativa para dar respuesta a las dudas planteadas por las problemáticas psicológicas derivadas de la creación, la recepción y la atribución de sentido estético a las obras.

La Estética Metafísica puso sobre la mesa cuestiones acerca del papel activo/pasivo de la subjetividad en el proceso artístico; el efecto de la música en los afectos y sus correspondencias psicósomáticas; la lógica representacional o los mecanismos de expresión y significado de la música; la importancia del contexto, de las prácticas o de la evolución socio-histórica de los usos del arte y la música; la influencia de las diferentes idiosincrasias culturales; etc. En definitiva, temas que se introducían de pleno en el campo de la psicología.

No obstante, con el fin del Romanticismo comenzaron a alzarse algunas voces disidentes –como las de Schopenhauer (1819, 1851), Hegel (1835) y Nietzsche (1876, 1888, 1889)– que advertían del limitado consuelo del formalismo en el estudio estético de la música en el marco de tales problemáticas. Por un lado, el formalismo pretendía suplir la falta de método científico de la Estética Metafísica, pero a cambio ofrecía las bases para una *materialización* objetiva del análisis estético de la música (entendiendo ésta no como un arte abstracto y ajeno a la naturaleza del hombre, sino desarrollado por éste para su propio goce). Por el otro, avisaban de que el consenso de dichas propiedades atribuidas al objeto, con el tiempo, parecía haberse adquirido independientemente de unas reglas definidas para la explicación de su existencia concreta, siendo por ello muy tentador confundirlas de nuevo con leyes universales e iguales para todo el mundo.

Pero al remarcar sobre todo el carácter psicológico de toda experiencia estética de la música, lo que paralelamente estaba poniendo en evidencia la Estética Metafísica era una nueva concepción de la música como *experiencia* mental, como *acción*, *simulacro* o puesta en práctica de una idea, y como construcción artificial del hombre. En realidad, el formalismo no bastaba para hablar de la gravedad psicológica de la música, pues tan sólo se ocupaba de las cualidades formales *en* el objeto, como si fuesen *contenidos* en éste.

Al abrirse el foco de atención hacia otras variables implicadas en la mediación estética, algunos de los autores citados estaban planteando los primeros fundamentos de las futuras teorías mediacionales de Hennion (2002) y de otros representantes de la psicología cultural como Wertsch (1993), Boesch (1997), Cole (2003), Middleton y Brown (2005), Blanco (2006), Gergen (2006) o Valsiner y Rosa (2007), entre otros. Aunque los autores citados no son teóricos específicos de la música, son referencias ineludibles para la concepción mediacional en psicología. En realidad, los empleamos

para trazar una genealogía de la psicología de la música desde perspectivas afines. En posteriores capítulos trataremos de seguir perfilando esta línea de continuidad histórica en la concepción mediacional de la música, desde el campo de la Estética Psicológica.



## **CAPÍTULO 4.**

# **PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL**

**4.1. Presentación del capítulo**

**4.2. Definiciones de la Estética Experimental en psicología de la música**

**4.3. Perspectivas y orientaciones de la Estética Experimental en la psicología**

**4.4. Métodos de la Estética Experimental aplicados a la psicología de la música**

**4.5. Influencia y áreas temáticas de la Estética Experimental en psicología de la música**

**4.6. Consolidación y crítica de la Estética Experimental de la música**

**4.7. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

De entre las tres principales tendencias de la Estética Psicológica, la Estética Experimental fue la más prolífica y constante. Sin embargo, sus aplicaciones en el estudio de la música no siempre resultaron eficaces, como ponen de manifiesto muchos de los estudios citados a lo largo de este capítulo de la tesis y que reúnen una representativa muestra de los trabajos sobre Estética Psicológica de la música, de corte experimental, publicados entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. Como se verá, la adopción del modelo metodológico fechneriano era más apropiado para las artes plásticas, no así para un arte temporal como la música. Además, el método experimental condicionaba una lectura formalista en el análisis de dichas obras, a veces incluso forzando al objeto hasta desproveerlo de toda variable subjetiva en su experiencia estética.

En este capítulo trataremos de exponer dichos problemas de la Estética Experimental frente a un objeto de estudio tan complejo como es la música, en el seno de la disciplina psicológica. En las páginas siguientes se proponen diversas clasificaciones metodológicas y temáticas dentro de la Estética Experimental, así como las principales líneas de trabajo derivadas de esta corriente de la Estética Psicológica. Cerraremos el capítulo con una revisión de las influencias que el modelo experimental clásico ha tenido con posterioridad a la publicación de la canónica *Psicología de la música* de Carl Seashore (1938), una referencia básica que refleja la clara consolidación del método experimental aunque relativizando un poco el corsé formalista que aún se arrastraba desde mediados del siglo XIX.

La intención de este capítulo es iniciar una reconstrucción genealógica sobre dichos estudios de la psicología de la música, con el fin de derivar nuestro discurso hacia la necesidad de establecer puentes con otras corrientes del presente en el que la noción de mediación fundamente el hilo conductor. El trayecto que planteamos desde aquí pretende dilucidar el papel que han tenido los aspectos mediacionales y su relación con la experiencia subjetiva en la investigación musicológica, desde los orígenes históricos de la psicología científica.

## **2. DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL EN PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA**

Dos de los autores más representativos de la Estética Experimental, Meumann (1908) y Challaye (1935), consideran la estética como disciplina psicológica desde el momento en que ésta podía contribuir a su estudio aplicando un método de estudio. Sin embargo, no todos coinciden en cómo abordar la experiencia estética de la música. Algunos apuestan por la percepción interna que experimenta el propio sujeto –sea oyente o intérprete o compositor–; otros por el análisis del objeto musical; otros por la situación contextual y fenoménica del asunto estético, etc. Pero si algo les une en su pluralidad es su interés por el estudio psicológico del placer estético, dada su estrecha relación con una psique *experimentada*.

Por Estética Psicológica, Challaye (1935: 17) entiende en concreto una disciplina científica dedicada al estudio de la vida interior –como estado de la conciencia– del individuo durante la experiencia estética. Sin embargo, no es ésta una definición muy distinta de la que, empleando otros términos, ofrecería la Estética Metafísica. La diferencia con respecto a ésta es que, desde mediados del siglo XIX –en concreto, a partir de Hanslick (1854)–, la estética comenzaría a preocuparse de manera más sistemática por los problemas psicológicos intervinientes en el arte: en relación al artista creador, al artista intérprete, al sujeto oyente, o al cultivo crítico de las obras, para calibrar juicios de valor formal o técnico. Mientras que la Estética Metafísica aborda a un sujeto pasivo frente a la contemplación estética y la escucha musical, la Estética Psicológica no parte de la idea platónica de que la Belleza exista por naturaleza, sino que precisa de la voluntad humana para ser percibida, dado que se evidencian diferencias individuales en la sensibilidad estética –ya sea a nivel de recepción (vista, oído, etc.) como de significación (conciencia, emoción, etc.)–.

Para una parte de los autores dedicados a la Estética Psicológica, el conocimiento sobre el mundo define también una manera de percibir la realidad estético-musical. Así, el análisis de lo estético sirve de indicativo de lo psicológico en la medida en que lo uno no existe sin lo otro: el universo conocido por los sentidos se superpone en este caso sobre un sub-universo estético. O, como apunta Challaye (1935: 19), el aspecto de las cosas cambia con la cultura del que las contempla. La misma duda surge en los estudios comparativos de la Estética Experimental –¿tienen los animales sentimientos estéticos?, ¿varía la concepción de lo bello con la edad, la raza, el sexo, la geografía o la clase social?–. No obstante, y pese a la necesidad de apoyarse en un interés sobre lo

subjetivo –y por ende, en lo característicamente humano–, en la historia –para comprender de manera general los procesos evolutivos que contribuyeron al desarrollo cognitivo y, por extensión, a una sensibilidad estética– y las ciencias sociales –entendiendo el arte como producto cultural–, la tendencia predominante tras el cambio de siglo fue la Estética Psicológica *de laboratorio*.

Aunque productiva y muy prolífica, su estela es la que ha permanecido a lo largo de todo el siglo XX y ha sobrepasado el umbral del XXI, como demuestran revistas especializadas como *Psychology of Music*; *Music Perception*; *Sciences de l'Art – Scientific Aesthetics*; *Revue d'Esthétique*; *Leonardo Music Journal*; *Perception and Psychophysics*; *Journal of Auditory Research*; *Journal of the acoustic society of America*; *Bulletin d'Audiophonologie*; además de las dedicadas al ámbito clínico-terapéutico como *Journal of Music Therapy*; *Music Therapy*; *The Australian Journal of Music Therapy*; *Journal of British Music Therapy*; *South African Journal of Music Therapy*; *Revue de Musicotherapie*; *International Journal of Arts Medicine*; *Música, terapia y comunicación*; *Revista Española de Musicoterapia*; *Zeitschrift Des Österreichischen Berufsverbandes Der Musiktherapeuten*; *Zeszyt Naukowe*, y un largo etcétera que avalan el interés por la investigación experimental y aplicada de la psicología de la música –todas las revistas aparecen citadas en Dumaurier *et al.* (1979), Francès e Imberty (1979), Francès *et al.* (1979), Gabrielsson (1986), Poch (1999), Jauset (2008)–. Sin embargo, la rama experimental de la Estética Psicológica no siempre fue tan bien considerada. A finales del siglo XIX surgieron muchas voces de protesta contra la metodología experimental aplicada al estudio de la estética musical, en parte debido a sus inconfesadas limitaciones para abordar dicho objeto de análisis.

Un caso ejemplar es el que presenta la errante dedicación de Gustav Fechner (1801-1887) al campo de la estética. Pese a su respetada fama como metodólogo, el iniciador de la Estética Experimental no supo desenvolverse con el objeto musical. El método experimental resultaba deficitario cuando se aplicaba al campo del arte y de la música. Bien es cierto que hasta la publicación de su *Introducción a la Estética* (Fechner, 1876), la Estética Psicológica carecía de método más allá de los que ofrecía la Estética Metafísica, cargada según sus críticos de elucubración sin fundamento. La Estética Experimental procuraba aportar pruebas de validación sólidas para asegurar así la representabilidad de los resultados de su reflexión.

La experimentación permitía observar los fenómenos producidos o modificados artificialmente, partiendo de hechos empíricos controlables por el sujeto experimentador. Pero esa premisa estaba lejos de ser aceptable en el caso de la experiencia estética de la música. No fueron pocas las voces contemporáneas que se levantarían contra el método fechneriano: es el caso de Delacroix (1927), del citado Challaye (1935), incluso del Wundt de la *Psicología de los pueblos* (1900, 1908, 1912). Las experiencias estéticas *vividas* en el laboratorio experimental eran tan artificiosas como contrarias a la ética de las ciencias humanas, por no ser “naturales” ni pertenecer al repertorio de actividades espontáneas de la vida cotidiana de los sujetos.

Tampoco son pocos los autores que acusaron a la Estética Experimental de haber llegado a un estancamiento; entre ellos Taine (1865, 1967), Guyau (1884, 1902) o el propio Challaye (1935). Para el caso de la experiencia estética de la música, el estan-

camiento queda patente, por ejemplo, en la obra de Ernst Grosse sobre *Los comienzos del arte*. En ella incluye un extenso capítulo dedicado a revisar las teorías sobre los posibles orígenes de la música Y advierte que la Estética Experimental tan sólo podría sustentarse en patentes comparativas de hechos variados y numerosos:

“La ciencia del arte está en la misma posición que las demás ciencias que dependen de la observación. Un fenómeno solo demuestra poco o nada; la verdad, en cambio, finalmente surge de la paciente comparación de hechos numerosos y variados. La mayor parte del material (...) no tiene un carácter puramente estético, sino que, al mismo tiempo –y esto es una desventaja–, no es solamente propio de la ciencia del arte. Toda ciencia se refiere a un solo lado de las cosas, mientras que todo tiene muchos lados” (Grosse, 1893/1914: 25; la traducción es nuestra).

Grosse ya parece apuntar la necesidad de replantear el estudio de lo estético considerando nuevas dimensiones que se extiendan más allá del propio objeto del arte y que trasciendan hasta niveles de lo subjetivo. Remarcando su interés por los márgenes sociales y etnológicos de las manifestaciones artísticas, el autor abre la veda al estudio de la diferencia entre formas de vivir la experiencia estética. En este sentido, Grosse parece un buen ejemplo de la línea argumental que queremos probar a lo largo de esta tesis, haciendo hincapié en los fundamentos mediacionales que condicionan y promueven dichos modelos subjetivos de experiencia estética de la música.

No obstante, las críticas de su momento no fueron obstáculo para que la integración de los métodos de la Estética Experimental en la psicología. Al respecto, cítense varios libros que se hacían eco de su metodología en el ámbito musical: Lalo (1908), Meumann (1908, 1914), Feininger (1909), Seashore (1911, 1915, 1919, 1938), Valentine (1913), Wallace (1914), Révész (1925), Schoen (1927), Pratt (1931), Chandler (1934), Diserens y Fine (1939), etc. De hecho, los métodos de la Estética Experimental fueron rápidamente adoptados por los teóricos de la música porque casaban con los imperativos positivistas de la época. Dado que todas las ciencias humanas debían responder a dos fines fundamentales, a un nivel teórico –para satisfacer la sed de conocimiento sobre el mundo– y a un nivel práctico –pues toda ciencia debe servir a la acción sobre ese medio–, la Estética Psicológica podía orientar las conciencias a través del estudio del arte, acallando así las voces que denostaban la estética por ser innecesaria al hombre. Amparándose en el método experimental, se podía demostrar que, en el caso de la música, ésta era útil para provocar un placer en los individuos. En conclusión, la estética no sólo era necesaria sino que podía aplicarse a un amplio espectro de ámbitos humanos, lo que comportaba establecer paralelismos entre modelos de belleza formal (en las cualidades de la obra) y en la definición del gusto estético. Por ejemplo, si bien la crítica de arte de finales del siglo XIX y principios del XX se serviría de herramientas positivistas derivadas de la Estética Experimental, se pretendía que ésta contribuyera a la mejoría de la educación de la sensibilidad artística.

No obstante, dentro de la Estética Experimental co-existían varias tendencias que, aun no siendo excluyentes entre sí, presentaban ciertas diferencias que también impli-

caban cambios tanto en la concepción del objeto de estudio como en la metodología empleada, así como en los temas de interés. *Grosso modo*, todas las orientaciones surgen por oposición entre dos polos que parecen derivarse de la clásica dicotomía mente-cuerpo de la psicología pre-científica o cartesiana, o bien se debaten entre si la capacidad estética es algo innato o adquirido, natural o cultural. Por otra parte, las más prolíficas han sido las que discutían sobre la posibilidad de expresar ideas a través del arte, entre otras cuestiones sobre la significación de las obras. Estas reflexiones preocupaban especialmente a los autores de tendencia formalista por cuanto se trataba de esclarecer si el análisis psicológico del arte debía partir de la atribución que el sujeto hacía sobre la obra, o por las cualidades del objeto que pudiesen provocar reacciones diversas en el organismo; o, ya rozando los intereses gestálticos, se preguntaba sobre si debía estudiarse el objeto en sí, aisladamente del sujeto receptor o creador, o bien por contraste con el marco circunstancial en el que el objeto adquiriría su sentido.

### 3. PERSPECTIVAS Y ORIENTACIONES DE LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL EN LA PSICOLOGÍA

Contra todo pronóstico, el padre ideológico de la Estética Experimental en psicología, Gustav Theodor Fechner (1801-1887), partía de una concepción de carácter metafísico para definir la esencia del arte como un reflejo de la naturaleza a través del alma humana. Para Fechner (1876), el estudio experimental del arte era tan válido como cualquier otra propuesta analítica de los productos mentales del hombre. Autores como Wundt (1900, 1908, 1912), Lipps (1903) o Freud (1910, 1914, 1917) secundarían posteriormente la misma opinión, valorando que todo objeto estético evoca impresiones o reacciones específicas en el sujeto, que el arte estimula siempre una afinidad entre éste y el objeto, y que el análisis sistemático del fenómeno reporta un conocimiento muy específico sobre el desarrollo psicológico universal.

No obstante, no todos los autores se ponen de acuerdo con respecto al método más apropiado para delimitar los márgenes experimentalistas. Wölfflin (1920) defiende el método comparativo, basándose en el formalismo hansklickiano, mientras que otros como Simmel (1882), Dilthey (1883) o Guyau (1884, 1902), aunque reacios al experimentalismo en el terreno de lo estético, consideran que deben introducirse factores externos al objeto para apreciar y entender una visión del mundo general (*Weltanschauung*) alrededor de la experiencia estética, pues toda voluntad artística responde a condicionantes histórico-culturales, religiosos, morales e incluso científicos tanto en los modos de expresión como de recepción estética –los dos primeros afirman que es posible recomponer con formas positivistas toda la evolución de un producto artístico desde una perspectiva historicista; el tercero lo hace desde una sociología empírica con claras consecuencias en el curso psicológico de los individuos–.

Por tanto, y como disciplina normativa dentro de las corrientes de la Estética Psicológica, la Experimental aplicaba sus métodos de abordaje del fenómeno musical desde posturas muy diversas. En función del origen epistémico del que se partiera, se usaban métodos *ad hoc* para el análisis psicológico de la experiencia musical. Sugeridos por

Meumann (1908), Geiger (1928), Boring (1929) y Challaye (1935) por su defensa del método experimental, más que por sus teorías sobre la experiencia estética, los autores más destacados de esta corriente son, entre otros: Gustav Fechner (1801-1887), Adolf Zeising (1810-1876), Ernst Brücke (1819-1892), Hermann von Helmholtz (1821-1894), Eugène Véron (1825-1889), Wilhelm Wundt (1832-1920), Karl Lange (1834-1900), Charles Grant Allen (1848-1899), Carl Stumpf (1848-1936), Alfred Lehmann (1858-1921), Mario Pilo (1859-1921), Christian von Ehrenfels (1859-1932), Oswald Külpe (1862-1915), Ernst Meumann (1862-1915), Richard Müller-Freienfels (1882-1949) y Wolfgang Köhler (1887-1967). Otras excepciones, citadas por Geiger y Challaye, abogan también por la incursión del análisis comparativo en el estudio de la Estética Experimental, aunque se trate de autores con un pie en otras corrientes como la Estética Histórico-Cultural y Fenomenológica: Wilhelm Volkman (1801-1877), Gottfried Semper (1803-1879), Hyppolite Taine (1828-1893), Konrad Fiedler (1841-1895), Hans Cornelius (1863-1947), Max Dessoir (1867-1947), Wilhelm Waetzoldt (1880-1945), Emil Utitz (1883-1956).

A partir de la clasificación que ofrece el citado Meumann (1908) –y seguida también por Francès e Imberty (1979)–, las grandes cuestiones que se planteaba la Estética Experimental pueden resumirse en cuatro áreas temáticas básicas, además de sus respectivas orientaciones teórico-metodológicas:

#### 1. Expresionismo vs. Intelectualismo.

Los dos polos contrapuestos corresponden respectivamente a la Estética Emocional o Hedonista y a la Estética Intelectualista. La primera se refiere a las problemáticas psicológicas sobre la contemplación estética y la proyección de sentimientos en la experiencia musical; la segunda línea teórica se debate entre la concepción ideal de la belleza, como valor universal o particular de la experiencia estética, así como la respuesta reactiva ante un estímulo sonoro. Por citar un par de ejemplos, autores como Gurney o Lipps en el siglo XIX intentarían fundamentar teorías sobre la construcción melódica en función de la acomodación de determinadas formas al juicio relativo de agrado o placer de la experiencia estética. Sinn embargo, y tal y como apunta Meyer (1901), los resultados de estas confrontaciones entre expresionistas e intelectualistas son tan discutibles como confusos, en parte por la carencia de un método científico bien consolidado por esas fechas tempranas de la psicología científica.

El expresionismo, confundido muchas veces con una suerte de sensualismo, no es una perspectiva reñida con los métodos experimentales que se debaten aquí. Volkelt (1905), por ejemplo, considera que toda Estética Experimental define un modelo de descomposición analítica de un estado psíquico frente a las obras de arte. Siendo así, no debería haber demasiada diferencia entre partir de unos valores fijos o universales, o bien desde la experiencia y los juicios de valor mediante hechos particulares del arte. Con métodos empírico-descriptivos se pueden determinar tanto las categorías coincidentes entre todas las respuestas con el fin de estable-

cer las supuestas esencias estéticas. No obstante, desde una orientación idealista también se plantean leyes generales presuntamente naturales, entendiendo el arte como medio de conocimiento de dichos valores absolutos. La sistematización de una genealogía de las transformaciones históricas alrededor de los objetos artísticos es otro de los modelos experimentales más habituales en la época en la que se circunscribe esta tesis.

De hecho, cada posición desde la que se abordara la estética musical podía originar una definición muy distinta de la belleza estética de la pieza, como atestigua Pilo en sus *Lezioni sul Bello* (1921). El autor –a quien Enrico Morselli situaba claramente en la Estética Psicológica de corte positivo o experimental en el prefacio que abría esta edición– subraya que la noción de belleza estética de la música variaba enormemente desde una perspectiva sensualista, sentimentalista, intelectualista o idealista. Pero también atiende a la arbitraria oposición entre la supuesta belleza pura o natural que formulaban los formalistas *versus* una belleza construida mediante el arte. Para argumentarlo, Pilo advierte que el arte es expresivo o decorativo en relación a su utilidad, como ejemplifica con el patriotismo mediado a través de la música, los fenómenos de sinestesia o la sugestión mediante el arte –o lo que Pilo (1921: 198-203) denomina “simpsíquica” o “simpsiquismo”–. Así, el musicólogo italiano entiende que lo bello no es sólo un constructor ideal, sino también biológico, pues la recepción estética de la música provoca una reacción físico-química en el sistema nervioso y tiene efectos psicosomáticos evidentes, como demuestra la utilización de algunas piezas como analgésico (Pilo, 1921: 96). Pilo parece romper con esa dicotomía radical entre el intelectualismo y el expresionismo de la música al introducir variables fisiológicas en su discurso teórico.

## 2. Fisiologismo vs. Objetivismo.

Mientras que la primera tendencia estudia los mecanismos fisiológicos de los sentidos implicados en la experiencia estética –y, por extensión, en los procesos del sistema nervioso periférico y central–, el segundo parte exclusivamente de las cualidades de la obra de arte, alejándose de una mirada naturalista sobre ésta. Ambas perspectivas admiten que el arte es un artificio humano, y no un producto natural anterior al hombre. Sin embargo, ello no impide que traten de buscar leyes universales sobre el placer estético.

Surgidas ambas del positivismo de Comte contrario a la Estética Metafísica, irán constriñendo sus pautas a la metodología experimental, aunque la Estética Objetivista inicialmente imitara las formas del método genético-comparativo en pos de las causas originarias de la experiencia estético-musical. A diferencia de la Estética Histórico-Cultural, la Objetivista se centra en las formas del objeto artístico, y rechaza la idea del arte como fenómeno social.

La Estética Fisiológica se apoya en el conocimiento de las funciones del organismo, considerando que la Belleza estética influye en el cuerpo al provocar un placer físicamente registrado. A tal fin, muchos de los estudios sobre psicología musical se ciernen sobre la medición de la vibración sonora para calibrar el placer estético que produce. Por un lado, la Estética Fisiológica desprecia los efectos y valores “morales” del arte porque se escapan a la investigación científica, resumiendo sus descubrimientos en claves fisiológicas, en base a la estructura y el funcionamiento de los órganos implicados en la recepción de los estímulos y en la intervención del goce estético; por el otro, se llega a excluir incluso todo factor psicologista que corresponda a “un estado del alma”, pues tan sólo se podría acceder a éste “interiormente” a través de la propia conciencia del individuo y, por tanto, mediante introspección. Así, la Estética Fisiológica se bastará con la interpretación de datos físicos y biológicos compilados durante la experiencia estética de la escucha musical.

Por lo que respecta a la postura objetivista, parece remarcar que el arte debe responder siempre a un fin útil, y por tanto sus formas corresponderán a esa utilidad. Por eso se trata de explicar la experiencia estética desde las mismas leyes que rigen la vida humana, desde una perspectiva más sociologista que biologicista. Por ende, factores como los socioeconómicos, culturales, raciales o incluso climáticos de los pueblos en los que dichas leyes surgen son tan importantes como la propia forma del objeto, determinada por su función en sociedad, por lo que son datos a tener en cuenta de los sujetos en los registros experimentales, dado que pueden variar el resultado de la experiencia.

La diferencia de la Estética Objetivista y la Estética Sociológica, es que si bien ambas enfocan su atención sobre la influencia del medio ambiente, el primero se define por un interés más aplicado y cercano a la psicología industrial (por ejemplo, diseñando un sonido ideal para el *muzak* ambiental de una empresa). Además, la Estética Objetivista también se distancia de la Estética Histórica por no erigirse sobre la experimentación y preocuparse por el estudio del esteticismo desde la tradición. La Estética Objetivista se centra en las cualidades formales del objeto estético en su realidad presente y en ámbito de control experimental.

### 3. Naturalismo vs. Culturalismo.

La pregunta de raíz de la que surgen las dos corrientes teóricas discuten sobre el posible origen de la sensibilidad estética: el Naturalismo defiende que es innata; el Culturalismo afirma que la sensibilidad estética se construye. Cada perspectiva teórica se decanta por análisis muy distintos: el Naturalismo atiende a los procesos psicobiológicos implicados en la experiencia estética de la música, mientras que el Culturalismo estudia los factores sociológicos.

Las investigaciones experimentales de corte naturalista se preocuparán por el nivel de adaptación de los organismos al estímulo artístico para desarrollar una expe-

riencia estética. Dado que todo organismo dispone de normas internas concernientes a esos procesos en relación con los estímulos artísticos, los autores naturalistas conminan que, estudiando dichos estímulos, se obtendrán puntos de referencia para determinar un juicio afectivo, por ejemplo. De ser así, esto supondría que los organismos se adaptan en función de unos arquetipos fijos en la naturaleza, incluida la experiencia estética.

Este tipo de estudios no escapa a la problemática de la definición exacta de sus términos y fronteras entre las categorías estéticas que analiza. Por ejemplo, Meyer (1901) señala la dificultad de fijar científicamente conceptos como “melodía”, “armonía”, “consonancia”, “escala” o “timbre”, lo cual ya remarca la falta de asideros con los que se enfrentaba la intención del autor. Para empezar, se encontró con serias dudas a la hora de determinar la verdadera naturaleza de las leyes estructurales de la música, ya que destacó culturas musicales (como la oriental) que carecen de armonía –o, mejor dicho, de *nuestra* armonía–, del mismo modo que hay músicas sin melodía. Por tanto, el recurso de comparar leyes de elaboración musical con la sintaxis lingüística resultaba poco apropiado. Helmholtz tampoco capeó el problema con mayor fortuna al imponer como paradigma una política de correspondencia con una supuesta escala natural del sonido. La fundamentación de unas leyes musicales, entonces, tan sólo suscribía una previsión probabilística: una escala musical, por ende, no era más que una herramienta para medir lo que Helmholtz llamaba “una justa entonación” (citado en Meyer, 1901: 7), noción a la que Max Planck objetaba obstáculos subjetivos que derrocaban los cimientos de lo que debía ser una “buena” proporción armónica, una “bella” forma melódica o una “correcta” entonación (op. cit.: 67-69).

De hecho, el propio Helmholtz no hacía más que actualizar las añejas teorías de Zarlino (siglo XVI) y Rameau (siglo XVIII) que tampoco fueron ajenas a la misma polémica. Por más que todos ellos trataran de explicar el efecto estético de la música según relaciones físicas con los tonos, el propio Helmholtz (1862) acabó concluyendo que si existió un consenso en los universales de la música, no fue más que por aceptar la artificiosa división de los tonos en proporciones equitativas, por lo que la confirmación de una regla matemática tan sólo describía una regularidad fijada sobre una hipótesis de partida, no por una garantía de certezas.

Otro dilema lo subrayó Stumpf al referirse a la dicotomía entre consonancia y disonancia, cuya concepción tiene de natural lo que *a priori* se define por exclusión (citado en Meyer, 1901: 4). Asimismo, Stumpf definía la armonía como la correspondencia de la simultaneidad entre tonos y su efecto psicológico en la escucha (op. cit.: 58), pero por un lado ese fenómeno se confunde con el concepto de consonancia y, por otro, no necesariamente ha de conllevar “unidad armoniosa” –o lo que Stumpf, para distinguirla de ésta, denomina *Verschmelzung* o “fusión” (op. cit.: 59)–. Más ambigua resulta la disonancia, término musical que los científicos se apropiaron para adoptarlo a connotaciones formalistas-estructurales desprove-

yéndolo de su valor moral primigenio. En efecto, se pretendía fijar una objetiva correspondencia melódica en base a un reconocimiento de patrones comunes por combinación consecutiva de dos elementos dispares. Mas ¿qué determina la suma o díada *más adecuada*? En contraposición a esta falsa idea “naturalista”, la disonancia siempre será tan relativa como cualquier otra determinación armónica, y se considerará por un rango comparativo con ésta, establecida como modelo de corrección estética. Así, Meyer (1901: 61) denuncia que lo que experimentalmente se legitima como consonancia es una relación melódica pautaada y pactada, por lo que las leyes estéticas de la música no pasan de ser una regularización de un número indeterminado de casos particulares.

La cualidad del tono ha sufrido también severos reveses por culpa de las traducciones a cada idioma. Meyer (1901: 62) destaca que el término francés *timbre* y el alemán *Klangfarbe* no pueden ser sinónimos en cuanto que uno concierne a un fenómeno psicológico y el otro se refiere a un componente físico (*Farbe, Tonfarbe*), y mientras que éste se mide desde el plano objetivo-observacional (ya que puede registrarse gráficamente una onda sonora), el otro tan sólo se apoya en la especulación y la valoración subjetiva. Por otra parte, al tono también se le atribuye cualidad, lo cual resulta contradictorio porque no todos los instrumentos disponen del mismo temperamento, ni el oyente reconoce similares los tonos de una voz y un piano, por citar los ejemplos que expone Meyer (1901: 63). En dichos estudios experimentales convendría entonces evaluar la cualidad de la escucha, y no del sonido, tal y como recomienda Meyer (1901: 64), porque una observación cuidadosa de las prácticas de la escucha define mejor las categorías del estímulo estético.<sup>1</sup>

Los estudios de corte culturalista, en cambio, partirán de datos sociológicos que informen sobre la influencia de la cultura en la construcción de la sensibilidad estética. Entiéndase por cultura lo que es fabricado y construido por el hombre y cuya apariencia perceptiva es similar en una sociedad dada (la definición proviene de Francès & Imberty, 1979/2005: 16). En el entorno específicamente artístico, la cultura se refiere a la obra de arte y a todo lo que rodea a dicha obra y a la experiencia estética derivada, tanto en un nivel simbólico como *real* (por ejemplo: la tradición histórica, el prestigio del artista, el reconocimiento social de la obra, el soporte, etc.).

---

**1.** Este tipo de explicaciones fundamentaría opiniones teóricas como la que esgrimen Francès & Imberty (1979/2005: 16) al afirmar que niños y obreros rechazan las músicas disonantes porque contienen componentes que les son incongruentes—nótese el sesgo clasista de los autores, el cual denota una actitud moral sobre la psicología diferencial en la experiencia estética que pretenden evaluar; por “incongruencia”, además, entiéndase aquí toda transgresión de expectativas (Meyer, 1956) o la fidelidad de representación del objeto musical que se espera oír (por habituación, generalmente)—, mientras que los estudiantes de grado universitario *toleran mejor* las disonancias e incluso las escogen preferentemente. No obstante, los autores son cautos al no descartar que también puedan contribuir a esta evaluación de agrado/desagrado otros factores de tipo social, y no sólo genético-biológicos (niños que pertenecen a una clase favorecida no manifiestan rechazo ante las músicas disonantes o el arte contemporáneo, se prestan a decir los autores citados).

La construcción de la escala diatónica de la música occidental, por ejemplo, depende tanto de sus prácticas como de una fijación arbitraria de sus leyes de formación que sin embargo se irán “naturalizando” con el tiempo, ya sea por hábito o por tradición cultural (Meyer, 1901: 39). El sistema de clasificación y descripción de la música en escalas mayores y menores se erigirá por una inevitable influencia del desarrollo histórico y de su progresiva aceptación popular, esto es, por asunción y familiarización de unos criterios estéticos. De hecho, buena parte de los conflictos entre música tradicional y música moderna surge de fundamentos formales. El mismo fenómeno de asimilación estética se detecta en los cambios en la creación y ejecución de los instrumentos a lo largo de la historia y las culturas. La flauta, por ejemplo, fue acrecentando su dificultad técnica conforme a la adecuación estética de las distancias tonales entre los propios agujeros del instrumentos, por lo que evidentemente las mismas leyes teóricas de las escalas griegas no sirven para los parámetros estéticos de la actualidad, tal y como apunta Meyer (1901: 42). En conclusión, no pueden determinarse patrones estéticos sin considerar la significación que se le atribuye a dichas formas y el desarrollo de unas prácticas musicales asociadas.

En este ejemplo se ve claramente cómo las operaciones de co-ajuste entre los diversos elementos implicados en el sistema de actividad –filogenético, historiogenético, culturogenético, etc.– condicionan un determinado tipo de resultado, que no sólo tiene que ver con el objeto en sí. También se pone de manifiesto la importancia de repensar todo el proceso integralmente, más allá de la búsqueda de constantes universales como pudiera pretender inicialmente la Estética Experimental.

Este tipo de estudios analizarán también el efecto de la influencia social en la experiencia estética (de ahí la necesidad de la psicología por apoyarse en la sociología como complemento de su estudio de la música). Sin embargo, la propia selección de sujetos experimentales ya comporta un sesgo considerable, pues han de elegirse en base a una instrucción cultural previa para que sean capaces de establecer una distinción entre, por un lado, lo que es la experiencia estética “pura” y, por el otro, el peso de los factores extraestéticos que pueden enturbiar esa experiencia. El sujeto experimental ya sabe de antemano diferenciar las transgresiones de las normas estéticas, que lo son en la medida en que fueron impuestos por imperativos “externos” a la experiencia estética. El sujeto parece reconocer esas normas estéticas de la música y valorarlas intuitivamente porque fueron previamente aceptadas por instituciones y mediadores que le influyeron (discos, medios de difusión, programas de conciertos, etc.) y que de paso legitiman lo normativo, convirtiéndose los mismos mediadores en “autoridad” sobre la experiencia estética individual.

#### 4. Forma vs. Fondo.

Las discusiones sobre la ubicación de la esencia estética en el objeto se basan en la concepción hegeliana del arte. No en vano, Fechner confiesa la influencia de dos

teóricos anteriores de la estética que, partiendo de una perspectiva objetivista, pretendían restituir la idea esencial de lo absoluto en el arte desde una base empírica y rechazando la elucubración metafísica. Así, el modelo experimental de Fechner se inspira en el pensamiento de Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) y Karl Köstlin (1819-1894), para quienes el arte es una dicotomía entre la idea y la manifestación, siendo la experiencia estética una fractura entre ambos. La experiencia estética, por tanto, queda ligada a la forma (la contenida y la percibida), al tiempo (circunstancial, histórico, personal) y al consumo (uso y función del arte). Estas claves positivistas van a fundamentar buena parte del poso experimental sobre el que se sustenta el modelo fechneriano.

De hecho, la *Introducción a la Estética* de Fechner (1876), en la confrontación entre el estudio de la forma o del fondo, va a abogar claramente por el primero, ya que resulta más empíricamente factible registrar y analizar las cualidades estructurales del objeto que la impresión que éste provoca en la psique del sujeto que vivencia la experiencia estética. Por ello, las investigaciones sobre la forma o sobre el fondo del fenómeno musical se decantan por el análisis de los elementos que componen la forma musical, en el primer caso, y el análisis del contenido temático o descriptivo, en el segundo caso y sólo si se trata de una pieza cantada o de “música alusiva”, por ejemplo. Pilo (1921) va a ser uno de los que pondrán en duda la viabilidad de determinar un significado expresivo a la música al margen de *un fondo* de contraste, distinguiendo así la música expresiva (por sí sola) y la decorativa (como complemento al marco en la que se experimenta).

En relación al discutible esencialismo puro de la armonía musical, Jeans (1937) retoma la problemática de la afinación instrumental y la sensibilización del oído humano según cada cultura y escala particular, concluyendo que las armonías musicales no definen la forma de manera natural, sino que se establecen por contraste con los moldes tradicionales. Para fundamentar sus ideas, Jeans establece una comparación entre las leyes de Leonhard Euler (s. XVIII), Jean Le Rond d’Alembert (s. XVIII) y Hermann von Helmholtz (s. XIX), quien ya había detectado disonancias distintas en función del instrumento y el sistema de afinación concreto. Jeans rompe con el tópico de que las leyes armónicas son iguales para todos, como ya pusiera en duda Helmholtz (1862), y remarca que al margen de un fondo de contraste (no sólo *físico*, sino también *cultural*), la forma musical no podría ser ni creada ni percibida.

Mención aparte merecen los muchos estudios de la escuela gestáltica preocupados por este tema, en materia de música. Si bien el principal referente a destacar es Stumpf (1890), no menos importantes son las contribuciones experimentales de Ehrenfels (1890), Ogden (1909), Hornbostel (1925, 1927) y Köhler (1930). Así como los esfuerzos de Ogden por extrapolar la doctrina gestáltica en EEUU, ante los embates de la psicología funcionalista, no acabaron de triunfar del todo, Hornbostel prosperó más allá de la Gestalt aplicando sus conocimientos sobre psicología

gía y percepción de las formas en el campo de la etnomusicología, tanto de la mano de Stumpf (1922) como en solitario (1905, 1906, 1907), durante el tiempo que co-dirigió junto a Stumpf el archivo fonográfico de músicas primitivas de Berlín antes de enrolarse durante la I guerra mundial en experimentos sobre la localización de sonidos bajo el agua –con fine militares para la detección de submarinos enemigos, tal y como admite Boring (1929/1978: 621)–.

En cuanto a Ehrenfels, distinguió entre cualidades formales *temporales* y *no temporales*, incluyendo en las primeras a la música, y a las espaciales en la segunda categoría. Enarbolando el lema gestáltico por excelencia –“el todo es más que la suma de las partes”–, Ehrenfels advertía que, durante la experiencia estética de la música, la mente pone siempre en práctica su capacidad para percibir holísticamente una composición más allá del análisis aislado de sus componentes. A menudo recurría a la metáfora de la melodía como un todo, la cual es más que una mera secuencia de notas: rotas las relaciones armónicas entre ellas, el seguimiento melódico de la pieza se vuelve casi imposible. De hecho, el ejemplo que utiliza Ehrenfels (1890/2007: 234-235) es el de la obertura de *Tannhäuser* –prestada a su vez de entre los ejemplos típicos de su maestro Ernst Mach–: un sujeto puede esmerarse en reproducir la melodía, pero si no remarca el *crescendo* orquestal, apenas se aprecia el efecto que dicha experiencia produce en una sala de concierto. Para Ehrenfels, es evidente que la relación entre elementos determina la forma, y que ésta es inseparable de las cualidades del marco en la que se desarrolla.

En el caso de Köhler, la música presumía también de una especial atención en sus investigaciones experimentales. Aunque se le recuerda sobre todo por sus avances en el estudio de la inteligencia animal también experimentó con la percepción de los acordes consonantes y disonantes, trató de analizar el fenómeno *phi* en los movimientos de ballet de Anna Pavlova y entender la causa del significado emocional en la música de Mozart, Bach y Beethoven, según relata Pratt (1969)<sup>2</sup>. Sobre este último aspecto, Köhler no se alejaba demasiado de los planteamientos de Lipps (1903) sobre la proyección de los estados de ánimo sobre los objetos estéticos (*Einfühlung*). Pero entre ambos autores existen diferencias evidentes. Lipps partía de

---

2. Así recuerda Carroll C. Pratt a su maestro Köhler en la semblanza que abre la edición castellana de *Psicología de la forma*:

“Köhler era un conferenciante tan brillante que los alumnos acudían en gran número a oírle. Preparaba las clases minuciosamente, y, a menudo, los estudiantes se quedaban atónitos ante la reunión de tantos dones en un solo hombre: guapo, de porte distinguido, de voz armoniosa y sonora y gran afluencia de palabra, guiada por un fino oído y siempre la palabra exacta; con gran sentido del ritmo y de la modulación, y el arte de desarrollar un tema como si fuese una fuga (...). El gran amor de Köhler fue la Música, aunque cualquier forma de arte era más que probable que captase su interés. Para él la Música era una fuente de solaz y de placer (...). La Música, más que ninguna otra cosa, era capaz de devolverle la sonrisa y su expresión jovial. Era un buen pianista, un amante de los grandes clásicos alemanes, entre los que, sin embargo, no incluía a Wagner” (Pratt, 1969/1972: 26-27, 42).

una visión más fisiologista, aunque paradójicamente desprovista *sobre el objeto*, mientras que Köhler rechazaba toda explicación fenomenológica que no se basara exclusivamente en la forma artística. El *crescendo*, por ejemplo, no se percibe sólo como un carácter añadido a una unidad o entidad extendida en el tiempo, sino que da forma y sentido a la música. De hecho, Köhler (1930) estaba seguro de que se producía una simbiosis isomórfica entre la excitación psíquica del *crescendo* y su correspondiente reacción nerviosa en el cuerpo. Asimismo, criticó a Helmholtz (1862) por haberse despreocupado del *ruido* como categoría estética, centrándose únicamente en los tonos. Para Köhler (1930), esa distinción no era más que una manera falaz de desprenderse de algo incómodo para explicar psicológicamente la música separando la forma (tono) del fondo (ruido), cuando en realidad el conjunto de ambos conforma el sonido. Por el contrario, afirmaba Köhler, los sonidos absolutamente puros son excepciones muy raras en el mundo real.

A lo largo de este apartado hemos pretendido mostrar que la particular característica de la Estética Experimental responde a las prácticas de una determinada metodología de investigación, y no tanto a una línea temática común. La Estética Experimental, en el campo de la música, se ha preocupado fundamentalmente del control de las variables relacionadas con la experiencia estética. Pero pese a su eclecticismo de perspectivas y orientaciones dentro de la psicología en el período comprendido entre 1854 y 1938 no pudo resolver muchos problemas que aún quedaron pendientes posteriormente. Entre éstos, pueden destacarse los de medición y registro de dichas variables, en relación a la cualidad sensible de la experiencia estética de la música o su valor expresivo, entre otros.

En parte, estas dificultades para consensuar una única línea de abordaje y metodología derivaban de la propia diversidad de definiciones y planteamientos sobre la música heredada desde el romanticismo, sino antes. La variabilidad subjetiva, sin prácticamente cabida en dichos estudios, no garantizaba una cierta idea de estandarización y reglamentación, pero su descuido contradecía por completo la premisa psicológica de su objetivo inicial.

En el fondo, muchas de las contradicciones entre corrientes dentro de la Estética Experimental no hacían más que reproducir los *handicaps* de los debates metafísicos de antaño –la música como expresión de sentimientos *vs.* la música como medio de comunicación de ideas; la música como algo natural *vs.* la música como construcción artificial del hombre; el análisis de la música desde la experiencia fisiológica de su recepción *vs.* desde la cualidades del propio objeto estético; la percepción de la forma musical independientemente del fondo en que se da; etc.–, pero revestidas con un aura de cientificismo que aseguraba ciertos privilegios académicos, hasta alcanzar su total consolidación como paradigma a partir de la publicación del canónico manual de Carl Seashore (1938).

No nos pasa por alto, sin embargo, que bajo el epígrafe experimentalista se ha hablado de toda una amalgama de posturas teóricas que se basan en componentes de orden naturalista, pero siempre en relación con la metodología experimental. En cambio, en ocasiones también hablamos de la Estética Biológica –de la que Darwin

(1871), Allen (1877) y Spencer (1890, 1891) son claros referentes— por su concepción psicologista de ciertos comportamientos de cariz estético en el mundo animal. Sin embargo, no es nuestra intención tratar unificadamente dentro de la misma orientación experimental la psicología comparada de base darwinista que sostiene el método observacional en condiciones naturales, precisamente por definirse en tal caso en contra de las restricciones propias del método experimental. No obstante, conviene insistir en no confundir los preceptos psicofisiológicos, biológicos y experimentalistas al abordarlas en esta tesis.

#### 4. MÉTODOS DE LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL APLICADOS A LA PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA

El vivo eclecticismo en las temáticas y orientaciones de la Estética Experimental se evidencia en la variedad de modelos metodológicos que se plantearon durante el período que contempla esta tesis. Aunque la metodología fechneriana era la que imperaba en el ámbito de la Estética Psicológica germánica, la línea cualitativa de los métodos subjetivos ganaría muchos adeptos entre finales del siglo XIX y principios del XX, ya que debido a la propia naturaleza subjetiva de este tipo de estudios, la metodología que se avenía mejor con una de tipo cualitativo, pero precisamente a causa de ello recibiría muchas críticas por su falta de medida objetiva, según denuncia Meumann (1908). Pero mientras que la metodología cuantitativa tendría una mayor aceptación experimental en el ámbito germánico, a nivel internacional triunfó considerablemente la metodología cualitativa sobre el gusto estético.

El citado Meumann (1908/1946: 82-86) cita, entre otros, a una serie de autores cercanos en algún momento de su obra a la Estética Psicológica o provenientes de otros campos afines que reivindicaron la idoneidad de este tipo de métodos: William Angus Knight (1836-1916), René Sully-Prudhomme (1839-1907), Théodule Ribot (1839-1916), Giuseppe Sergi (1841-1936), Bernard Bosanquet (1848-1923), Johannes Volkelt (1848-1930), Gabriel Séailles (1852-1921), Paul Souriau (1852-1926), Henry Rutgers Marshall (1852-1927), Jean Marie Guyau (1854-1888), Alfred Binet (1857-1911), Mario Pilo (1859-1920), Oswald Külpe (1862-1915), Benedetto Croce (1866-1952), Max Dessoir (1867-1947), Emma von Ritók (1868-1945), Ethel D. Puffer (1872-1950), Manfredi Porena (1873-1955), Jean Paulhan (1884-1968). En sus estudios son reconocibles las formas condicionadas del ámbito psicofísico en los métodos de la Estética Experimental heredera del modelo fechneriano.

A partir de la clasificación estimada por Meumann (1908) y Challaye (1935) —y complementada por la de Dumaurier *et al.* (1979) y Francès e Imberty (1979)—, a continuación se establecerá una clasificación de los métodos de la Estética Psicológica según su aplicación en el estudio musical, distinguiendo dos grandes bloques: una metodología basada en el sujeto (“métodos subjetivos”) y otra centrada en los aspectos formales del objeto musical (“métodos objetivos”). En modo alguno los métodos subjetivos amparados por la Estética Experimental deben ser considerados “métodos introspectivos”, pese a que se apoyen en la respuesta subjetiva del sujeto experimental

frente al estímulo musical. Estos métodos necesitan de una respuesta verbal explícita *a posteriori* de la experiencia, lo que brinda un posicionamiento distinto al modo introspectivo, el cual demanda la respuesta *en el acto*. A su vez, los métodos subjetivos pueden distinguirse en:

### 1. Métodos comparativos.

Los métodos comparativos o métodos de elección son los más usuales en la primera Estética Experimental comprendida entre 1876 (fecha del canónico manual de Fechner) y 1938 (año en que se publicó el manual de Seashore). El procedimiento es aparentemente simple: consiste en que el sujeto experimental designe de un conjunto de adjetivos –por ejemplo: “alegre”, “pensativo”, melancólico”... y otros calificativos con “carácter psicológico”– aquél que se ajuste mejor a *lo que siente* al oír determinado fragmento musical. Con la aplicación de estos tests de selección se buscaba un perfil de preferencias del gusto estético para la música.

A los métodos de elección única en los que el sujeto debe escoger una sola de toda una gama de opciones, se contraponen los métodos de clasificación preferencial, en los que el sujeto debe elegir entre pares comparativos. La hipótesis de partida es que los resultados deberían confirmar que los adjetivos elegidos son similares para todos los sujetos frente a las mismas obras musicales. No obstante, no es en absoluto un método carente de críticas: su principal problema reside en la delimitación interpretativa de los adjetivos que se ponen en relación con la expresión musical. Se da por sentado que la música es expresiva *por sí misma*, y no que el sujeto ha sido quien *le aportó* un sentimiento reconocible *en él*.

Se trata de un método que no revela más que un grado relativo del juicio estético y cuyos resultados están condicionados por las variables de respuesta –en este caso los adjetivos de la lista–, además de no reflejar una elección natural que, en un ámbito más cotidiano, el sujeto no hubiera escogido para su placer personal. Pese a sus deficiencias metodológicas, este tipo de estrategias de laboratorio iban a ser, combinadas con el uso de la estadística, uno de los más fecundos para el campo de la Estética Psicológica de la música, como se constata al comprobar la cantidad de estudios que recurren a estos métodos.

Son ejemplos de este tipo de métodos los estudios de distinción de modos mayores y menores de Farnsworth (1928) y Heinlein (1928), el de coordinación de diferentes respuestas motoras ante determinados estímulos sonoros a discriminar por el sujeto experimental (Humphrey, 1927), el de localización y diferenciación de sonidos de la pionera Mary Whiton Calkins (1892), el de comparación entre patrones consonantes y disonantes de Guernsey (1928), el de identificación de un cambio de intervalo (Pratt, 1928) y de una combinación entre varios tonos (Hissem, 1933), o los análisis del oído absoluto que plantea Vernon (1930a).

## 2. Métodos categoriales.

Los métodos categoriales fueron durante mucho tiempo el mejor recurso para evitar las valoraciones relativas de los métodos de elección. En esta ocasión, los sujetos debían responder en base a un cuadro descriptivo muy definido. Los más típicos eran los métodos de notación sobre escala, consistente en una reducción de las posibilidades de respuesta por exclusión categorial (la elección de una supone la eliminación de la otra, sin posibilidad de matices). Así, el experimentador podía asegurar una mayor precisión en la respuesta al pedir al sujeto experimental que eligiera una opción entre los opuestos de una misma modalidad –por ejemplo: “agradable/desagradable”; “interesante/aburrido”; etc.–. Estas técnicas metodológicas permiten delimitar mejor el espectro descriptivo de las preferencias del sujeto y de las cualidades del objeto estético evaluado.

Este tipo de métodos se utilizará profusamente en los estudios sobre agradabilidad musical. No se puede obviar que dichos métodos derivan de los procedimientos de la psicofísica de la cual proviene Fechner, ya que se miden las sensaciones por medio de las impresiones psicofisiológicas que las preceden. Asimismo, y dado que el nivel de placer o de agrado de toda experiencia estética es cualitativo, los métodos experimentales deben cuantificar forzosamente los datos resultantes para poder trabajar con ellos –por ejemplo, reduciendo el número de elecciones similares en una proporción estadística que represente una información sobre el gusto estético musical–.

Uno de los autores que mejor supieron aprovechar este método fue Oswald Külpe (1862-1915), quien inicia una importante línea de análisis experimentales dedicados al estudio del placer estético. Se trata de sencillos registros de las impresiones estéticas inmediatas que el sujeto experimental reconoce en sí en el momento en el que se le presenta el estímulo estético. Külpe daba un valor especial a la primera impresión ante el objeto estético, a la respuesta inmediata, de manera simple y totalitaria. El problema de su teoría es que consideraba que el agrado estético surge en la primera impresión, lo cual invalidaría todas las artes vanguardistas al no ser aceptadas inicialmente por su quebrantamiento de las formas tradicionales.

Atención especial merece la contribución de Johannes Volkelt (1848-1930) a la Estética Psicológica de la música. Prolífico en cuestiones psicológicas en el ámbito estético, Volkelt mejora el modelo fechneriano basado en la descomposición de un estado psíquico complejo en experiencias elementales. Como empirista, resalta la multiplicidad de experiencias y hace una descripción de sus elementos compositivos por categorías estéticas. No sólo analizará el juicio y el placer estético, sino que establecerá también las diferencias individuales de cada experiencia subjetiva. Por citar algunos de los ejemplos de los que se sirve Geiger (1928), piénsese en establecer las variaciones en la noción de lo bello, lo trágico, lo feo, lo cómico, lo sublime, etc. Las preguntas a formalizar en un experimento de estas características

serían: ¿qué reacción se produce en el sujeto cuando oye determinada pieza musical?, ¿qué “pasa por su mente”?, ¿qué sentimientos de placer/displacer nota, y en qué se apoya para su medida subjetiva?, ¿se identifica emocionalmente con lo escuchado?, ¿qué sensaciones suscita en su cuerpo?, ¿qué representación asocia a lo percibido?, etc.

Para Volkelt (1905), la cuestión de la unidad del placer estético está definida porque todas las experiencias, pese a responder a formas diversas y particulares, siempre satisfacen las necesidades elementales de la vida anímica del individuo –por ejemplo, al sentirse turbado y afectado emocionalmente durante la escucha musical de una pieza, o al dar libre curso a la imaginación por lo que la música le sugiere–. En tal caso, la unidad de experiencias subjetivas no está dado por un mismo origen en la historia evolutiva o en un ideal universal, sino en un fin común: todas ellas contribuyen al equilibrio de la vida anímica. Esta teoría, junto con la metodología que la secunda, es de tipo descriptivo y más cerca de los estamentos fenomenológicos que los puramente objetivistas del modelo fechneriano.

No obstante, Volkelt no explica cómo la necesidad de la contemplación estética es satisfecha por el objeto en el que se unifican forma y contenido (o significado dado). En su contra, y según apunta Geiger (1928), se le acusó a Volkelt de no diferenciarse demasiado de la propuesta idealista de la estética, aunque el autor defendía su visión de la experiencia estética como proveniente de un instinto psicológico. A pesar de que adoptara los materiales metodológicos de Fechner, Volkelt era ante todo un heredero directo de los preceptos metafísicos de la estética objetivo-normativa del romanticismo.

Ejemplos de estudios que aplican el método categorial de respuesta son los de apreciación musical de Hevner (1935, 1937a), o todos los derivados del temprano interés por la sinestesia que proponen Calkins (1892) y Flournoy (1893), y después replanteados por Wheeler y Cutsforth (1922), Mahling (1926), Vernon (1930b), Riggs y Karkowski (1934), Karkowski y Odbert (1938), y Seashore (1938b), entre otros.

### 3. Métodos de ajuste.

Supuestamente, son los métodos que ofrecen un rol más activo para el sujeto experimental, a quien se le pide que siga la serie de estímulos que se le presentan, esto es, que produzca una continuación al patrón secuencial presentado. Este tipo de métodos se utiliza regularmente en los estudios que correlacionan rasgos de personalidad con atributos formales de la obra, con la capacidad creativa del sujeto, o con la identificación perceptiva de atributos estéticos –véase por ejemplo Angier (1903), Haines y Davies (1904), Lundholm (1921)–. Como se constata por los trabajos citados, este tipo de trabajos se enfoca más hacia la observación de formas visuales, para constatar de qué maneras el sujeto experimental ajusta su composi-

ción armónica. Para una secuencia musical, por el contrario, se debería seleccionar la muestra de sujetos experimentales a partir de un cierto dominio de las aptitudes musicales (aunque sólo sea silbando una melodía o repiqueteando con la mano un patrón rítmico).

Como muestra de estudios que se valen de los métodos de ajuste, cabe resaltar los de seguimiento del ritmo que presenta Morlet (1931; citado por Diserens y Fine, 1939/2009: 295), los de anticipación en series musicales interrumpidas de Staffelbach (1928; en op. cit.: 307), los de combinación de frases melódicas de Hevner (1923; en op. cit.: 288), entre otros muchos.

Por lo que respecta a los métodos objetivos, éstos pretendían analizar las reacciones del sujeto experimental en el momento mismo en que éste experimenta la obra *in situ*. Son métodos llamados “distales” por la distancia objetiva que establece el experimentador respecto al sujeto experimental, tratando de evitar condicionar su respuesta. Siguiendo en todo momento la clasificación que proponen Meumann (1908) y Challaye (1935) –y complementada además con la de Dumaurier *et al.* (1979) y Francès e Imberty (1979)–, *grosso modo* los métodos objetivos contienen tres principales tipos de estudios, según el tipo de variables por las que se rigen. Éstos pueden ser *analíticos* (centrados en sus componentes), de orden *conductual* o *comportamental*, o bien *psicofisiológicos*:

#### 1. Índices analíticos.

Usados con fines clasificatorios de las obras, se basan en un modelo de referencia o canon ideal a partir del cual se diseña un examen de rasgos comunes a identificar. Aunque este tipo de análisis apela a un cierto nivel de objetividad, el punto de vista desde el que se realiza el análisis es un sesgo a tener en cuenta en el estudio psicológico de las obras, generalmente condicionado por un gusto y una sensibilidad propias de la cultura occidental (Meumann, 1908/1946: 113).

#### 2. Índices comportamentales.

Se hace un registro de las conductas observadas en el transcurso de la experiencia estética. No son métodos exentos de crítica, pues a menudo reflejan una falta de consenso en los resultados, además de forzar al sujeto a una situación estética “no natural”. No explican tampoco las causas que originan una emoción estética, quedándose tan sólo en un plano descriptivo del goce estético o en el mero registro del acompañamiento rítmico con el pie, por citar dos ejemplos. Ante patrones complejos de música –un fragmento de una obra de Wagner, póngase por caso– este tipo de métodos no aporta información relevante sobre los procesos psicológicos intervinientes en la experiencia estética, y apenas contribuyen con datos de “importancia secundaria”, según la crítica de Challaye (1935: 32).

### 3. Índices psicofisiológicos.

Este tipo es más reciente en el tiempo –en la época que ocupa la tesis (1854-1938) apenas estaba en fase de desarrollo hipotético y era poco viable por la falta de tecnología adecuada–, pero en la actualidad se ha vuelto significativamente más fecundo gracias al avance de las neurociencias y su aplicación al campo del arte –al respecto no hay más que echar un vistazo a la mayor parte de estudios publicados regularmente en *Psychology of Music*–. La inclusión de las neurociencias supuso un *boom* que trastocó completamente todo el panorama experimental de la Estética Psicológica.

En muchos casos, estos estudios confunden una esencia de belleza estética con el nivel de agradabilidad que se registra psicofisiológicamente en el sujeto. Esta línea de investigación ha perdurado hasta nuestros días, como bien exponen los recientes trabajos de Nawrot, 2003; Shenfield, Trehub y Nakata, 2003; Ritossa y Rickard, 2004; Gupta y Gupta, 2005, entre otros. No obstante, no parecen contemplar la belleza estética de la música como una categoría *ideal*, por lo que des-cuidan que no tiene por qué estar forzosa y correlativamente relacionado con una reacción *real* del organismo. Dichas relaciones tampoco explican la naturaleza de las emociones estéticas; en todo caso exponen sus consecuencias fisiológicamente corroboradas, pero no las causas.

Los métodos experimentales aplicados a la estética musical parten de la concepción de que el placer estético es inmediato, lo cual es problemático desde perspectivas constructivistas (Vygotsky, 1925, 1931; Gabo, 1937; Teplov, 1947; Sánchez-Moreno, 2011a). En los métodos experimentales aplicados a la estética, el estado psicológico es menos relevante que el propio registro de pautas y conductas. Esto se hace evidente por el hecho de que a menudo los estudios distales han de recurrir a datos sociológicos para concretar sus correlatos estadísticos. Pero mientras que esta disciplina atiende tan sólo a los factores sociales que intervienen en las relaciones entre el hombre y el arte –por ejemplo: el nivel socioeconómico del sujeto experimental, la época artística a la que pertenece la obra, la escuela técnica de la que proviene el autor, etc.–, la psicología se pregunta por las relaciones que se establecen *a través del organismo* del hombre en la experiencia estética, ya sea gracias a sus actividades como a sus funciones mentales. Ahora bien, ese mismo sujeto no está aislado del mundo ni de su historia vital; el sujeto estético no es el mismo –o al menos no el único– que podemos encontrar en un laboratorio experimental.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la mayoría de trabajos en psicología de la música de corte experimental tomaron como modelo de referencia los pioneros estudios aplicados de Fechner en el campo de la Estética Experimental. Pero dichos métodos parecen más adecuados para un objeto de estudio de carácter formalista, como ponen de manifiesto los dos grandes grupos de métodos reunidos por Meumann (1908) y Challaye (1935): tanto por lo que respecta a los comparativos, los categoriales y los de ajuste (para el caso de los modelos más subjetivistas o que tienen en cuenta

la variabilidad en el valor apreciativo de cada sujeto), contrapuestos a los analíticos, los comportamentales o conductuales, y los psicofisiológicos (para los centrados en las cualidades del propio objeto o el tipo de reacción que éste provoca en el sujeto). La influencia de Hanslick (1854) era muy marcada en este tipo de estudios, aunque el propio Fechner (1871, 1876) confesó sus limitaciones inicialmente, dado que la figura del sujeto estético no siempre quedaba bien resuelta en los resultados, ni tampoco podía abordarlo satisfactoriamente en la experiencia estética de la música.

En el aire queda la cuestión de si este tipo de clasificaciones sigue vigente en la actualidad o si sólo nos sirven para el nivel de análisis que queremos realizar sobre nuestro intervalo histórico. En nuestra opinión, una reorientación mediacional de dichos estudios evitaría hacer una separación tan taxativa en función de la perspectiva observacional adoptada, considerando que pueden sobreponerse diversos planos de análisis simultáneamente para obtener de ello un resultado mucho más completo y profundo sobre la experiencia estética de la música.

## 5. INFLUENCIA Y ÁREAS TEMÁTICAS DE LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL EN PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA

Huelga decir que el método experimental es el soberano absoluto de (casi) todos los estudios sobre psicología de la música que se realizan actualmente. Sin embargo, no siempre fue así. Entre 1871 y 1938 (fechas de publicación de la *Introducción a la Estética Experimental* de Fechner y el manual de *Psicología de la música* de Seashore, respectivamente) el método experimental se codeaba con otros de corte fenomenológico e histórico-cultural, aunque sin duda el método experimental contribuyó poderosamente a la proliferación de estudios puntuales sobre la experiencia estética de la música.

Durante el período que ocupa el eje central de esta tesis, se publicaron numerosos estudios al respecto, adoptando la metodología de laboratorio que Fechner había introducido en la ciencia psicológica. No es la intención de esta tesis verter entre estas páginas un exhaustivo listado de artículos y ensayos, pero los que aquí se citan son representativos de los principales tipos de experimentos que se realizaron durante el período establecido como eje de la tesis. Para la clasificación de estudios sobre música publicados entre dichas fechas, se ha tomado como base la que presentan Crafts *et al.* (1938), Seashore (1938), y Diserens y Fine (1939), complementada con la de Dumauvier *et al.* (1979):

### 1. Percepción de sonidos puros.

La mayor parte de los experimentos inspirados directamente por el modelo fechneriano se centraron en la percepción de sonidos puros (que no musicales): o bien se medían las sensaciones implicadas en la percepción sonora, o bien se estudiaban los atributos tímbricos de los instrumentos. Excepto en el segundo caso, no habría ninguna diferencia entre una nota musical y el zumbido de una mosca, por lo que

la idea definida de una estética brilla por su ausencia. Son ejemplares al respecto los experimentos de Exner (1875), Lorenz (1890), Helmholtz (1870), Baginsky (1883), Hermann (1891), Bezold (1894), Farnsworth (1928), Henning (1932) o Hissem (1933), por citar sólo unos cuantos de cuantos nombran Rutherford (1898), Boring (1929/1978: 362, 442) y Diserens y Fine (1939: 283, 286, 321).

Mención aparte merecen todos los trabajos alrededor del oído absoluto, como los que apuntan Révész (1912, 1925), Wallace (1914), Heinlein (1928), Vernon (1930a), Hartmann (1934), Hevner (1937b) y Seashore (1938), además de la prolífica producción surgida de la escuela gestáltica sobre la discriminación e identificación de sonidos puros o de ajustes perceptivos a las cualidades del estímulo sonoro (*Auflösungsbedürfniss*), como los de Pratt (1931). En dichos estudios no siempre queda consensuada una única definición para el oído absoluto, y no son pocos los problemas que surgen en este tema que quedaron sin solución. Atendiendo al oído absoluto como una capacidad del hombre para nombrar notas aisladas sin el apoyo de ninguna referencia externa, ¿es igual de efectivo el oído absoluto de un sujeto cuando se le presentan estímulos tocados por distintos instrumentos?, ¿se da por tanto a la par que el hábito a un sistema de afinación culturalmente determinado?, ¿tiene el oído absoluto una correlación psicolingüística?, ¿depende de una causa fisiológica, debido a un oído orgánicamente más sensible que el resto de la población?, ¿puede reproducirse con igual exactitud una nota oída antes?, ¿es el oído absoluto, en realidad, *relativo* en otros niveles no experimentales (como por ejemplo el doméstico)? Tales cuestiones no podían resolverse más allá de los métodos al uso en el laboratorio de psicología experimental, y en muchos casos se ponía el acento en aspectos que trascendían las variables de control, al tratar factores mediacionales en la cultura, en los hábitos de consumo o en la propia habilidad del sujeto para memorizar y retener notas recurriendo a estrategias extrasensoriales pero de carácter estético.

## 2. Disonancia y consonancia.

Helmholtz (1868: 248) define la disonancia como el fenómeno percibido cuando dos o más sonidos instrumentales que suenan simultáneamente producen un acorde perturbado, de tal manera que sus armónicos respectivos se interrumpen mutuamente al vibrar en el aire. Por el contrario, la consonancia es una sensación agradable y armoniosa que produce en el oído la emisión simultánea de esos dos o más sonidos.

En un sentido *físico*, ambas definiciones implican la existencia de determinadas relaciones armónicas entre los sonidos. El principal dilema se encuentra en calibrar si esas relaciones son “naturales” o construidas culturalmente –al respecto, la sensibilidad musical occidental es distinta a la de otras culturas, pues fue educada y habituada con unas músicas también muy distintas–. Por otra parte, el otro gran debate está en cómo delimitar el grado psicológico de “lo agradable” en dicha definición de la consonancia-disonancia.

Helmholtz (1868), Stumpf (1890) y Titchener (1901) –citados por Francès & Imberty (1979)– eran conscientes de que un sujeto adiestrado musicalmente podía descomponer un sonido en sus sucesivas notas armónicas sin problema. En cambio, no podían exigir esa actitud analítica en un sujeto experimental no habituado a la música. En tal caso, sus resultados sobre consonancia/disonancia nunca fueron tomados como definitivos. Pero ese conato de tibia honestidad no obsta para que durante mucho tiempo se realizaran tantísimos experimentos para demostrar (o no) una “consonancia absoluta”. Son excepcionales las ocasiones en que los autores confiesan que las teorías psicoacústicas no han podido probar la existencia de dichas relaciones de consonancia excepto por un consenso arbitrario a partir de un canon compartido culturalmente sobre lo que significa “agradable al oído”.<sup>3</sup>

La obsesión de Helmholtz (1868) por la descomposición del sonido en elementos armónicos fue imitada hasta la saciedad, extendiéndose hasta Seashore (1938) y más allá en el tiempo. Helmholtz insistía, como Fechner, en una relación de afectación psicológica entre el oído orgánico y el oído “espiritual” por no poder éste ser analizado desde métodos experimentales.

También Stumpf (1890) cayó en la tentación de estudiar las consonancias. Para él, la consonancia era juzgada como agradable al producirse la impresión subjetiva de fusión entre dos notas. El principal problema de esta teoría era considerar la percepción como una suma operacional de dos unidades simples (por ejemplo,  $1+1=2$ ), mientras que, en música, dos notas simultáneas no se presentan como elementos separados, sino que se experimentan estéticamente *como un todo* (pues, como reza la Gestalt, “el todo es más que la suma de sus partes”). La cosas se complicaba al conferir a esta mezcla consonante de tonos un contenido ético o emocional, atribuido a una definición determinada de algunos sonidos –como notas agudas *vs.* graves, tonos suaves *vs.* ruidos asonantes, intervalos regulares *vs.* arritmias, etc.–, lo que añadía unos débilmente defendibles condicionantes verbales que repercutían en la expectativa perceptiva del oyente. Factores tan discutibles eran los que pretendidamente debían sostener la presunta psicología exacta que exigían los cánones (Bosanquet, 1892b/1986: 145-146). En el fondo, estas premisas formalistas no explicaban qué diferenciaba un sonido musical bello (y no necesariamente consonante) de otro simplemente banal o tedioso (y no por ello necesariamente disonante). Las cualidades expresivas *asociadas* a los sonidos tenían unos contornos tan borrosos que se hacía imposible fijarlas en un único patrón estético con miras científicas.

---

**3.** La sensación misma de agrado o desagrado entre los acordes ha cambiado mucho a lo largo del tiempo. Los antiguos griegos percibían y valoraban como gratos los intervalos de 4ª, 5ª y 8ª, y atribuían una disonancia (que era incluso *maléfica*) a los acordes en 3ª, prejuicio que se extendería hasta la Edad Media, con el famoso “trítono” o *diabolus in musica*. A partir del siglo XIV se aceptarían acordes de 2ª, 7ª y 9ª. Sólo a partir de Wagner y las escuelas atonales se han empezado a discutir las rígidas leyes de consonancia, reivindicándose la relatividad psicológica de su sensación y percepción.

Por ejemplo, estudios como el de Osgood (1909) pondrían en duda que existiera tal asociación genuina entre la consonancia y el nivel de agrado. Guernsey (1928) quiso aislar el factor de consonancia con variaciones instrumentales –órganos de tubos, principalmente–. Por el contrario, Révész (1946/1954: 96) afirmaba tajante que la consonancia era independiente de las propiedades materiales de la música. De hecho, en la actualidad existen muchos trabajos que subrayan el escaso consenso que hay entre lo que para los músicos profesionales es disonancia y el agrado (disonante o no) de un aficionado.

### 3. Patrones rítmicos y cenestésicos.

Wundt fue sin duda influido por las pautas metodológicas de Fechner, sobre todo por lo que respecta a los trabajos sobre Estética Psicológica. Entre los experimentos que desarrolló en este campo en su laboratorio de Leipzig, Meumann (1908/1946: 30) cita varios estudios sobre relaciones rítmicas, tema sobre el que versarían muchos trabajos de Stumpf (1890, 1901, 1911), a los que sacaría buen provecho de los registros gráficos y fonográficos para la impresión de melodías. Tanto Wundt como Stumpf, siguiendo la tradición fechneriana, concluían que las relaciones rítmicas surgen del condicionamiento fisiológico al que impele la ejecución de movimientos periódicos. Los experimentos sobre patrones rítmicos serán muy numerosos, aplicados tanto a cuestiones de desarrollo psicolingüístico, psicomotriz o en relación con la danzaterapia. Al respecto, véanse los trabajos de Lussy (1882), Jaques-Dalcroze (1906, 1916, 1917, 1919, 1920), Heinlein (1929b), Farnsworth (1933, 1958), Fraisse (1938, 1956, 1966).

Muchos de estos experimentos sobre patrones rítmicos ahondan sobre todo en el dilema de si responden a una base instintiva o si, por el contrario, son el resultado de un proceso intelectualizado; si el ritmo es algo natural o culturalmente elaborado y aprehendido; si es un acto pasivo o activo; etc. Entre los estudios más habituales están los que correlacionan el ritmo con problemas de atención, con la retención memorística y la reproducción de determinadas secuencias, y con la percepción del *tempo*. En cuanto a la pérdida del compás, quedan preguntas pendientes que la Estética Experimental del momento no pudo contestar, como si es igual de efectiva la repetición de ritmos regulares e irregulares o asimétricos, o si se debe a problemas neurológicos, frente a la hipótesis de que la causa sea un desajuste en la percepción auditiva de ciertas formas musicales con ritmos des-acostumbrados.

Otra línea de derivación argumental es la que toma las riendas de los estudios sobre los biorritmos y la influencia de la música sobre ellos. Si por tal afinidad entre la música y el sujeto se entiende el proceso de sintonización entre un sonido externo y los propios ciclos del organismo, se prevé que la experiencia estética convierta el resultado en un sentimiento de agrado/placer, o incluso en cosa *memorable*, como apunta Español (2005). En muchos de estos casos, las variables

mediacionales culturales, contextuales u otras disposiciones personales deben ser tomadas en consideración más allá de las variables de control experimental habituales.

#### 4. Estudios de preferencia musical.

Hasta la intervención de las neurociencias en el estudio de respuestas psicofisiológicas que expresaran numéricamente un supuesto grado de excitación nerviosa durante la experiencia estética –y cuya actividad se cree que tenga una vinculación directa (no ya causal) con el objeto estético en sí–, el único medio para determinar un nivel de agradabilidad musical eran los cuestionarios o los tests. Los primeros tendían a deformar las respuestas del sujeto experimental al plantear un grado de deseabilidad social que era muy difícil evitar. En cambio, los tests eran más maleables porque, además de los gustos preferenciales de los sujetos experimentales en materia musical, también identificaban las aptitudes personales para la música y la valoración individual de algunas obras en concreto. Los tests eran pruebas artificiales elaboradas para poner en evidencia dichas preferencias, aptitudes y juicios de valor. No solamente se utilizaban como instrumento de exploración psicológica (incluso diagnóstica), sino también de diferenciación y clasificación categorial. No sorprende que los estudios sobre el gusto musical pudieran también contribuir a un modelo de psicología diferencial con excusa estética: los sujetos se definían a partir de sus preferencias estéticas.

Los tests, desde su eclosión post-galtoniana, pronto se convirtieron en el principal medio para obtener información sobre los fenómenos psicológicos implicados en la experiencia estética. Por citar sólo algunos trabajos de esta índole: Max Mayer (citado por Meumann, 1908: 31) estudió el efecto psicológico de los finales de las piezas musicales, hallando series de sonidos descendientes que eran preferidas antes que otras; Hevner (1930; citado por Diserens y Fine, 1939: 320) testó la apreciación de la música según las preferencias del sujeto experimental entre una serie de sugerencias similares; en una línea parecida, Henning (1932; op. cit.: 321) comprobó que las elecciones se basaban tanto en claves objetivas (determinadas formas musicales: combinaciones de acordes, altura tonal, etc.) como subjetivas (las emociones vinculadas a dichas formas).

Quizá uno de los trabajos más representativos sea el de Valentine (1913), quien pidió a un total de 146 sujetos experimentales que valoraran varias secuencias de acordes interpretados al piano en una escala de siete puntos que iba de “agradable” hasta “muy desagradable”. Entre los acordes a evaluar se colaban algunos tritonos y otras combinaciones armónicas que en otras épocas se hubieran considerado disonantes. El resultado echó por tierra las anteriores teorías sobre disonancia, poniendo en duda que hubiera existido nunca una correlación entre agrado y consonancia. No contento con eso, Valentine fue más allá en sus apreciaciones y sugería que los sentimientos psicológicos atribuidos a determinadas combinacio-

nes de acordes –el modo menor suena “triste”, por ejemplo– dependía de asociaciones aprendidas, y no se debía a un efecto “natural”.

Pratt (1931) retomaría años después los intereses de Valentine, usando un método de comparación por pares: liso/rugoso; simple/complejo; agradable/desagradable; etc. Los sujetos experimentales señalaban en sus respuestas connotaciones cenestésicas –de localizaciones corporales– que les indicaban de manera “extra-auditiva” las *cualidades técnicas* del sonido a evaluar. Este tipo de observaciones se escapaban al método experimental cuantitativo típico.

El de Edmonds y Smith (1923) es uno de los pocos estudios de corte fenomenológico sobre el agrado musical de cuantos citan Dumaurier *et al.* (1979/2005: 59). El gusto musical no se valoraba solamente como derivado de sensaciones auditivas autónomas, sino como “experiencia total”, esto es, por una sensación de placer extensible a nivel corporal, pero también anímico o espiritual. Sin embargo, los estudios fenomenológicos eran muy escasos en el seno de la Estética Experimental.

No obstante, el uso de la estadística se convirtió en la panacea metodológica por excelencia incluso en los estudios de carácter cualitativo, como lo eran los de agrado o preferencia musical. La recurrencia por la aplicación de estadísticas a los resultados experimentales afectó también a los estudios descriptivos, hasta bien entrado el siglo XX. Farnsworth, por ejemplo, realizó un análisis sobre la evolución del gusto musical en Estados Unidos trazando un promedio de los compositores más representados en los programas sinfónicos de la Orquesta de Boston, durante las temporadas 1895-1935 (citado por Francès e Imberty, 1979: 9). Cabe preguntarse si acaso podían introducirse en su estudio factores de influencia social –¿se seguirían programando autores germánicos durante la I guerra mundial?–.

El de Farnsworth es un estudio representativo de la gama de los “distales” u objetivistas porque pretendía analizar un fenómeno manteniendo cierta distancia, siguiendo el modelo de observación comportamental –en este caso, la estadística de interpretaciones de determinados compositores durante un período muy concreto de tiempo–. A un nivel más general, los promedios suelen servir para establecer comparativas de manifestaciones artísticas en las que la noción de estética también brilla por su ausencia (por ejemplo, cuantificando el número de conciertos a los que uno asiste para calibrar el grado de melomanía, asumiendo que su asistencia regular a una sala de música es un indicativo *objetivo* de su querencia musical).

El ejemplo de Farnsworth demuestra cuán cómodo resultaba revertir un estudio descriptivo en datos cuantitativos para concluir un resultado *estabilizador* del conjunto de manifestaciones del gusto estético... que era a fin de cuentas impuesto por el director de la sala y de la orquesta, pero no por el público. Así pues ¿quién o qué definía el gusto musical de los oyentes? El trabajo de Farnsworth no aclaraba nada al respecto, pero sí se obtenía una mayor seguridad *objetivista* que, por contraste,

analizando una sola experiencia individual. Con el recurso de la estadística se pretendía fijar un fenómeno medio que, sin embargo, no representaba el juicio de un individuo en particular, sino *idealmente* el de toda una muestra de miembros de una población general que, a su vez, podía compararse con los promedios de otras poblaciones que presentaran las mismas condiciones (la misma edad y el mismo nivel cultural para los sujetos experimentales, las mismas obras musicales como estímulo experimental, o escogidas del repertorio del mismo autor, o al menos de la misma escuela artística, etc.).

Autores como Yokoyama (1921) denunciarán la invalidez de los estudios comparativos porque no se correspondían con la medida objetiva que se pretendía en un laboratorio psicológico, al intervenir en las respuestas de los sujetos sus impresiones personales, no controlables empíricamente por el examinador. Aunque los estudios de preferencia musical fueran tan solicitados para su aplicación industrial –para el diseño de repertorios de *muzak*, para potenciar el desarrollo cognitivo escolar y laboral, etc.–, el método experimental era tan limitado como inapropiado.

## 5. Atributos “psicológicos” en la música.

Wundt y Titchener fueron dos de los primeros autores dentro del ámbito de la Estética Experimental que utilizaron la metáfora como unidad de análisis del nivel de percepción y de agrado en la experiencia musical, así como para identificar atribuciones “psíquicas” en la forma del estímulo musical. La cuestión general era determinar si una composición musical contenía (o sugería) expresividad y representatividad: ¿puede una música *representar* una puesta de sol, una batalla, el amor o la muerte?, ¿puede *expresar* melancolía, desespero, duda, serenidad, pasión o alegría?

Downey (1897), Weld (1912) y Gundlach (1935) plantearon sendos estudios sobre la cualidad expresiva y representacional de la música, en relación con sus componentes formales y estructurales. Basados los tres en el método introspectivo, exponían diversos fragmentos musicales a una serie de sujetos experimentales.<sup>4</sup> Se les pedía que anotaran sus impresiones o que localizaran en una lista la categoría que mejor definiera la idea mental o la emoción experimentada, sin conocer ni el título ni el autor de las piezas.<sup>5</sup> Estos estudios pretendían demostrar la efectividad de la

---

4. Downey (1897) se bastaría con interpretarlos al piano; Weld (1912) y Gundlach (1935) se sirvieron de la reproducción fonográfica. Las piezas escogidas fueron, entre otras, la *Marcha Fúnebre*, un *Nocturno*, un *Preludio* y un *Estudio* de Chopin; una *Serenata* de Liszt; un *Aria* de Haëndel; el *Concierto de Brandenburgo, n° 2* de Bach; la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak; el *Concierto en La* de Gershwin; además de extractos de Mozart, Wagner, Sousa, Bizet, Verdi, Beethoven, Tchaikovsky, Moussorgsky, Haydn, Brahms, Grieg, Mendelssohn, Dukas y Rubinstein.

5. De Chopin, se acertó mayormente en el significado elegíaco de la *Marcha Fúnebre*, a la que también se asoció con imágenes de lluvia tormentosa, escenas bélicas y recogimiento espiritual –incluso con la “resignación ante la muerte” (citado por Crafts *et al.*, 1938: 119)–; el *Nocturno* se vinculó con sentimientos

música programática, no sólo por cumplir con una función descriptiva de una representación, sino también por su capacidad para transmitir claramente una emoción determinada. El más complejo de los tres, de Gundlach, concernía atributos de forma como el tempo, el ritmo, el timbre, etc., con similares resultados, atribuyendo a la música un “carácter” a partir de las variables modales catalogadas: por ejemplo, el ritmo irregular se clasificaba con adjetivos negativos, la música de gran intensidad con sentimientos positivos –o tranquilos, delicados y tristes en el caso de la música de baja intensidad–, y un tempo rápido con animosidad y alegría.<sup>6</sup>

Por lo que respecta a los estudios vinculados con el sentimiento atribuido al estímulo sonoro, la propuesta de Hevner (1936) sigue en esta misma línea: para la evaluación del nivel de agradabilidad de determinados fragmentos musicales, se mostraba una lista de 66 adjetivos que se refirieran a estados psicológicos y a rasgos de personalidad, y se le pedía al sujeto que escogiera el que mejor representara su impresión al escucharlos. Boring y Stevens (1936) hicieron lo propio con atributos como “brillante”, “pesado” o “denso” en relación con algunos tonos (ambos experimentos citados por Dumaurier *et al.*, 1979/2005: 60). También aquí se pueden incluir los trabajos de Pratt (1931) para evaluar si el sujeto experimental podía distinguir sonidos “altos” y “bajos” sin referentes comparativos, en función de la percepción del número de frecuencias por medio de las vibraciones *sentidas* en el cuerpo.

## 6. Afectación emocional por la música.

La psicofisiología se aprovechó someramente del método experimental fechneriano aplicado al ámbito estético. Por citar algunos casos ejemplares: Alfred Lehman (citado por Meumann, 1908: 31) determinó un patrón de expresión emocional en el registro de los cambios en el ritmo cardíaco y de respiración, en el momento de vivenciar una experiencia estética. J. Tarchanoff demostró que la música provocaba cambios en la secreción de las glándulas cutáneas, tesis que posteriormente el dr. Uberto Dutto corroboró en la termogénesis animal (ambos experimentos citados por Diserens y Fine, 1939: 232-234). En 1895, por un lado Mentz y, por el otro, Binet y Courtier, probaron la influencia de la música en el flujo sanguíneo y respiratorio, como Lehman –en el caso de Binet y Courtier, más extremos en sus procedimientos, constataban un incremento considerable de las pulsaciones ¡al hacer sonar de repente un gong! (op. cit.: 235).

---

de tristeza; el *Estudio* con la alegría y la libertad. En cambio, el *Aria* de Haëndel se relacionó con referentes eclesiásticos, mientras que Liszt provocó confusas impresiones sobre “la pesca de la trucha”, “el canto de los pájaros”, “el baile”, “el ocaso en España” o “un montón de mujeres hablando a la vez” (op. cit.: 120).

6. De una lista de posibles respuestas, la mayor parte de los 102 sujetos del experimento de Gundlach interpretaron la música de Bach como “brillante” (51 casos), “triunfal” (50) o “animosa” (37), mientras que clasificaron la de Chopin como “melancólica” y la de Gershwin como “grotesca” (citados en Crafts *et al.*, 1938: 126).

Más complejos son los estudios de Vernon (1930a) y Hevner (1936) –ambos citados por Diserens y Fine (1939: 290, 302)–. El primero combinaba en su análisis las relaciones sinestésicas entre variables como tono y color, timbre, acordes o progresiones, y su significación funcional, y otras cualidades de tipo cinestésico, simbólico y afectivo-emocional. Hevner, en cambio, confiesa no poder separar lo expresivo y lo afectivo de las formas musicales; así lo demuestran sus 450 sujetos experimentales, a los que se les pidió que evaluaran los fragmentos que iban a escuchar en un fonógrafo a partir de un listado de adjetivos, coincidiendo en la mayoría de casos pero presentando también severas contradicciones: por ejemplo, el modo mayor se asociaba tanto con la felicidad como la ternura; o bien las armonías complejas con lo lírico, la serenidad o la alegría.

Este tipo de experimentos sobre la expresividad emocional de la música tan sólo podían describir relaciones de consenso, pero no explicaban las causas de dicha correspondencia. Asumiendo que determinadas formas musicales incidían en el oyente provocándole ciertas reacciones afectivas, dicha premisa contradecía la opinión de Hanslick (1854) de que la música pudiera ser reproductora de ideas o sentimientos claros. En cualquier caso, tan sólo se habían adoptado medidas metodológicas apropiadas para hacer encajar formas concretas y características melódico-armónicas específicas en algunos patrones fijos, sin garantizar la universalidad en todo el mundo y con todo tipo de músicas.

No obstante, en todos estos estudios la influencia formalista es inevitable. Mientras que el formato experimental de Fechner (1871, 1876) servía para dar cuerpo a las investigaciones de cariz científico –en contra de los estudios de calado metafísico–, los preceptos estéticos y epistemológicos de Hanslick eran el molde ideal en el que se basaban para dar sentido al estudio psicológico de la música. La importancia de la música *como forma* se hace más evidente al analizar las relaciones de consonancia y disonancia, en la identificación y el reconocimiento de sonidos puros, en el seguimiento de patrones rítmicos, en la atribución de cualidades expresivas en la música, en la predilección musical por cuestiones técnicas o de construcción retórica, y en la apercepción afectiva del sujeto frente a determinados estímulos sonoros, registrables por mediciones psicofisiológicas y psicofísicas.

En general, el método experimental fechneriano ofrecía aparentemente un modo efectivo de abordaje de la música como objeto dotado de características fijas y universales que, de manera natural, determinarían unas previsibles pautas de reacción y respuesta en el sujeto oyente. Pero, sin embargo, eso estaba lejos de la realidad: el propio Fechner, así como también Helmholtz desde el estudio fisiológico del sonido, mostraron en sus escritos cierto recelo por ese determinismo, y plantearon no sólo sus particulares dudas ante los límites experimentales de su modelo, sino que también abrieron las puertas a nuevas alternativas que introducían variables mediacionales de cariz histórico-cultural y fenomenológico. Con ello, tanto Fechner como Helmholtz estaban poniendo en tela de juicio la radical concepción formalista de la música, hasta el punto de aventurar la hipótesis de que sea algo *construido artificialmente por el hombre*.

Mención aparte merece el aparataje experimental que se utilizó para estos estudios sobre la estética musical en los laboratorios de psicología. Al respecto, ya se ha citado el confuso experimento de Hevner (1936) centrado en las melodías que reproducía un fonógrafo, así como los trabajos de Weld (1912) y Gundlach (1935) –citados por Diserens y Fine (1939: 302) y Crafts *et al.* (1938). El uso del fonógrafo o gramófono va a ser muy recurrente en un gran número de experimentos de la Estética Psicológica, como prueban los estudios de Stumpf (1892, 1901), Abraham y Hornbostel (1904a, 1904b, 1906a, 1906b) y Seashore (1914, 1938), entre otros. Hasta entonces, el piano fue el medio más utilizado para reproducir los sonidos o las melodías que se le exponían al sujeto experimental, lo que obligaba en buena medida a que alguien del equipo de investigación tuviese unos mínimos conocimientos sobre la técnica musical, como observa Helmholtz (1862, 1863).

Por su parte, también el fonógrafo alcanzaría pronto la categoría de herramienta de experimentación, aunque pronto trascendería más allá, convirtiéndose en el objeto mismo de análisis. Si bien el uso del piano abría un amplio abanico de cuestiones sobre la variabilidad de la ejecución y del estilo interpretativo, el uso del fonógrafo introducía aspectos relacionados con el consumo musical, el gusto estético o los modos de recepción doméstica de la música, que sin duda pueden ponerse en común con las teorías mediacionales de Hennion (1986, 1989, 1993, 1996, 2001, 2002, 2003c, 2004, 2004b, 2005, 2005c, 2005e, 2008), Hennion y Latour (1993), Hennion y Méadel (1993), Gomart y Hennion (1999), Hennion, Maisonneuve y Gomart (2000), Hennion y Teil (2003), Fauquet y Hennion (2004), Mondada *et al.* (2004).

La propia atención que la Estética Experimental dedicaría a sus propios medios de reproducción ya denota la particular brecha en cuanto al interés por las técnicas y los soportes metodológicos que sustentaban los estudios sobre estética. Si bien la Estética Experimental era ante todo *una manera de hacer*, y no tanto un conjunto de teorías unilaterales y monotemáticas, el acento puesto sobre los mismos medios era asimismo una prueba de que ni el objeto estético era la música por sí misma –entendida como forma abstracta, en el sentido hanslickiano– ni tampoco su valor estético cabía buscarlo en un sujeto aislado de los mediadores que conducían y conformaban la música. Así, una Estética Psicológica sustentada en el método experimental acabó volviendo su mirada hacia el propio medio que posibilitaba la existencia de la música y sin el cual la experiencia estética era *materialmente* imposible. No se nos pasa por alto el significativo dato de que el propio Seashore (1938) dedicara sendas páginas al uso del gramófono en el consumo de la música y en la construcción del sentido estético de los sujetos experimentales. Con estas declaraciones del propio autor esperamos plantear este puente entre la Estética Experimental del pasado y las nuevas tendencias mediacionales de la actualidad:

“(...) el lector puede decir, la música es mucho más que un sonido. Debe tener algún tipo de atmósfera, clima, tensión; de hecho, contiene algún grado de acción dramática; se modifica por las características de la audiencia, apariencias personales, maneras y peculiaridades del intérprete; en suma, una situación global de la que forma parte la propia ejecución. En otras pala-

bras, la música está ligada de manera esencial a un gran conjunto en el que juega un papel principal. Esto se debe dar por hecho, y podemos reconocer que existe una psicología muy interesante en cada uno de estos accesorios, tales como el sombrero de ala ancha, una sonrisa, el aplauso antes de tiempo, los sentimientos encontrados ante un himno nacional, o la aptitud de la audiencia... Todo esto contribuye a crear una cierta atmósfera” (SEASHORE, 1938/2006: 38-39).

## 6. CONSOLIDACIÓN Y CRÍTICA DE LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL DE LA MÚSICA

La perspectiva experimental, ya en estudios de corte fisiológico como objetivista, rigió en la Estética Psicológica en Alemania hasta la década de los '20 del siglo XX, cuando comenzó a dibujarse una nueva dirección en la psicología aplicada proveniente de EEUU. En la estética musical, el principal heredero de esta tendencia experimental fue Carl Seashore (1938), quien con su manual de *Psicología de la música* asentará un canon en la investigación sobre el área. Durante ese tiempo, se cimentará una estética de cariz marcadamente objetivista, a la que también contribuiría la escuela gestáltica en el panorama empírico y que, posteriormente, perfilará metodológicamente y perfeccionará los aportes de la investigación neurocientífica en materia de música.

Así como la corriente más objetivista parecía ganar terreno sobre la fisiológica por las limitaciones experimentales de ésta, aquélla se desentendería pronto del estudio de la experiencia estética y de los procesos implicados en la creación para centrarse casi exclusivamente en el objeto estético. Pero lo que inicialmente podía ser de cierto interés para la psicología –la obra de arte como representación del sujeto, según su modo de percibirse y constituirse en la conciencia–, se reducirá al análisis y registro de las cualidades objetivas. Autores como Lipps (1903), que desde la Estética Fenomenológica podrían contribuir al estudio objetivo de las expresiones psicológicas *proyectadas en el objeto*, serían desacreditados desde la Estética Experimental por la falta de criterios experimentales en sus indagaciones, dado que sus teorías dependían de métodos introspectivos o de lecturas histórico-comparativas.

La Estética más formalista de la que estamos hablando, dentro del conjunto de perspectivas experimentales, trataba de establecer una estructura *esencial* de la obra, ya fuera analizando sus partes compositivas, su forma característica o su funcionalidad. Los sistemas clasificatorios que ofrecía básicamente dejaron de ser útiles para definir unas reglas generales, ya que las formas del arte eran cada vez más cambiantes. La década de los '20 fue al respecto un tiempo de constante efervescencia de las vanguardias, y las definiciones y los conceptos estéticos tenían que renovarse continuamente por el rompimiento que suponían muchas de las nuevas tendencias. La música no le fue a la zaga al resto de las artes de vanguardia, siendo uno de los ámbitos más experimentales de principios de siglo –para apreciarlo no hay más que acudir a la obra de Busoni (1907, 1920), Schoenberg (1911, 1912, 1931), Russolo (1913), Ives (1920), Berg (1924), Weill (1927, 1928), Gerhard (1930), Bartók (1931), Cowell (1933), Eisler (1935, 1936), Varèse (1936), Cage (1937), Hindemith (1937), Copland (1939), Stravinsky (1939), etc.–.

Autores como Dessoir, Fiedler, Utitz o Meumann (citados por Geiger, 1928) trazaron un puente hacia una ciencia general del arte que seguía donde lo había dejado la Estética Psicológica decimonónica, pero que ya no podía pretender explotar el fenómeno estético en su totalidad, abogando en cambio por una objetividad que dejaba al margen todo lo subjetivo o aquello que no entraba en los límites de la metodología experimental. Al respecto, la Estética Experimental servía unos fundamentos objetivos y normativos para determinar la naturaleza específica del deleite y el juicio estéticos, mientras que otras corrientes de la Estética Psicológica, como la Fenomenológica, carecían de medios para la investigación regulada de la experiencia estética. En el caso de la música, por ejemplo, los estudios se redujeron a análisis objetivos de la estructura de una sinfonía, o a la sistematización de unas asociaciones causales entre formas musicales y sus efectos en el estado de ánimo del oyente. En consecuencia, la separación de las corrientes fenomenológica e histórico-cultural de la Estética Psicológica privilegió la consolidación de una psicología de la música eminentemente experimental (Geiger, 1928/1951: 110).

El resultado fue una progresiva independencia de los estudios experimentales de estética musical con respecto a la Estética Psicológica, en el sentido estricto de una *ciencia sobre el arte*. La Estética Psicológica ya hacía tiempo que había abandonado el interés por los procesos de la experiencia subjetiva y la creación, y ya escasa ayuda podía prestar a la historia del arte, por lo que se limitó a la investigación en laboratorio. La única influencia que tendría fuera de ese ámbito correspondía a las artes aplicadas, que apenas tuvo relevancia para el desarrollo de una psicología de la música posterior más allá de los estamentos fundamentados por Seashore (1938).

Así, la psicología de la música posterior a la década de los años veinte del pasado siglo fue dominada por la orientación formalista y naturalista que imperó en la Estética Experimental, imitando los modos de las ciencias exactas, descomponiendo la vida mental en elementos compositivos y procedimentales, asimilando leyes fijas como en el mundo físico y analizando las cualidades formales del objeto estético. Aunque su objetivo inicial fuera reelaborar sus planes de investigación en torno a los problemas psicológicos que planteaba la experiencia estética de la música y la creación artística, la Estética Experimental se quedó en el estudio de cualidades formales del objeto y de las características sensitivas y neurofisiológicas del sujeto, mientras que en cuanto a la creación musical se centró mucho menos en la praxis del goce estético de la música que en los procedimientos de composición que dan forma al objeto musical.

En sus fines se desvanecía la noción de subjetividad y la experiencia estética como fenómeno, además de aislarlo en la asepsia del laboratorio experimental a la hora de estudiar las variables psicológicas relacionadas con la escucha musical y la dotación de valor estético, temas que reclamaban soluciones más allá del laboratorio. Ya que la estética pre-empírica concedía un excesivo lugar a la metafísica, perdió la batalla contra la investigación sistematizada de hechos particulares... donde sin embargo la noción de subjetividad tenía aún cierto peso empírico. Pero cuando la Estética Experimental ocupó el timón en el barco de la psicología de la música, echó por la borda junto a la filosofía el problema del valor estético.

Llegados a este punto, conviene remarcar la importancia que la subjetividad va a tener para el desarrollo de nuestra perspectiva teórica. Por subjetividad no sólo nos referimos a la noción que surge de una teoría del conocimiento, como propiedad de las percepciones o como construcción idiosincrática de la realidad desde el propio punto de vista del sujeto, en función de sus intereses y deseos particulares. Por subjetividad entendemos también el conjunto de acciones y representaciones que el sujeto mantiene sobre su realidad, bajo unos condicionantes histórico-culturales, fenomenológicos y experienciales, no siempre conscientes ni voluntarios, ni tampoco predeterminados ni universales. El registro de una experiencia estética puede ser, al respecto, tan subjetivo como distinto al de otra persona, pues el valor atribuido a *–sentido por–* esa experiencia puede contener una carga emocional, simbólica, representacional o mental muy diferente. Los cambios en la cultura han ocasionado también cambios en los contextos y maneras de acceder al mundo y/o abordarlo, y en eso la música también ha contribuido sobremanera a los modos de *hacer subjetividades*.

Si bien desde su concepción kantiana la subjetividad ha supuesto un problema irresoluble para la psicología, el campo del arte ofrece una alternativa para explorar nuevos horizontes de visibilización y reformulación de dichos aspectos psicológicos sobre la subjetividad. Así, desde un plano epistemológico, conviene preguntarse: ¿los modelos de subjetividad derivados de un estilo artístico, por ejemplo, determinan formas de ser y sentir el mundo?, ¿está el individuo sujeto a los discursos estéticos?, ¿existe escisión entre el sujeto estético y un yo consciente de sí? Hasta dónde hemos visto, la Estética Experimental no consiguió resolver estas cuestiones con satisfacción. Pero otras orientaciones –como la Estética Histórico-Cultural y la Estética Fenomenológica– sí obtuvieron mejores resultados, como se verá en posteriores capítulos de esta tesis.

En definitiva, la Estética Psicológica derivada de la orientación experimental se constituyó desentendiéndose de la problemática de los valores subjetivos de la música, apoyados en la experiencia estética de cada particular. Se radicalizó en sus métodos hasta el punto de equipararse con cualquier otra ciencia de los hechos, pero no de las experiencias, como fenómeno subjetivo. Pero en realidad la Estética Experimental no excluyó del todo el problema del valor estético en música, tan sólo lo ignoraba ante la imposibilidad de dar cuenta de ello usando los métodos científicos a su alcance. Precisamente debido a ello nunca ha podido desentenderse ni negar su existencia, pues no puede haber estética sin valor subjetivado. Ello abría campo para la Estética Fenomenológica, por un lado, y a la Estética Histórico-Cultural, por el otro, ya que no sólo se debía incluir la propia construcción subjetiva de la experiencia estética en el proceso a analizar, sino también la influencia social, moral, funcional, emocional, intelectual, etc., dado que toda experiencia psicológica –y la estética entre ellas– se entremezcla con muchas otras variables del hombre que en el laboratorio experimental tan sólo pueden reducirse a las ligadas a los procesos mentales más elementales.

No obstante, los propios modelos estéticos de Fechner (1871, 1876) y Helmholtz (1863), considerados como dos de los máximos exponentes de esta tendencia, no consiguen desprenderse del todo de otras variables que exceden el control experimental. Tales matices, que ambos autores sostienen de especial relevancia para la fundamen-

tación de unos criterios epistemológicos sobre el estudio de la música, tienen que ver con la propia construcción histórica y cultural de la sensibilidad musical (con implicaciones psicofisiológicas en la formación del oído, como apunta Helmholtz) y la apreciación que, de manera introspectiva, cada oyente establece de dichos estímulos sonoros. Estos planteamientos, que suelen obviarse en las revisiones sobre la Estética Psicológica en el caso de Helmholtz y Fechner, apuntan interesantes puntos de contacto con las teorías de Hennion (2002) que retomaremos a lo largo de esta tesis, las cuales remarcan los acentos sobre los mediadores implicados en la escucha (sean éstos situados en el propio objeto musical, en el sujeto de la experiencia estética, en el marco contextual, etc.).

## 7. CONCLUSIONES

En el presente capítulo hemos tratado de poner de manifiesto los problemas que acarrearán los propios inconvenientes de establecer una definición clara para la música y la Estética Experimental. Ésta acusaba en buena parte de los trabajos revisados entre 1854 y 1938 ciertas limitaciones que los mismos planteamientos formalistas ya apuntaban. En dichos estudios se atiende a una concepción de la música como algo fijo y natural, responsable de unas leyes determinadas de formación y regulación. No obstante, algunos autores sostienen que, en materia de estética musical, hay más de artificial y de construido por la mano del hombre que, por el contrario, la presunta universalidad que pretende la ciencia aplicada al área.

Por descontado, la influencia del formalismo que inició Hanslick (1854) en el estudio de la estética musical se hace evidente en la mayoría de trabajos publicados desde entonces y hasta la fecha de 1938, con la consolidación del modelo experimental de Carl Seashore en el campo de la psicología. Pero se han visto algunas voces que, como las del propio Seashore, parecen discutir los fundamentos formalistas más rígidos, abogando por la introducción de variables mediacionales en la experiencia estética –aquellos dispositivos o accesorios que, como apunta el citado Seashore (1938/2006: 38), contribuyen a crear “algún tipo de atmósfera, clima, tensión; (...) algún grado de acción”–. Estas sugerencias nos permiten abrir puertas hacia las actuales teorías mediacionales de Hennion (2002).

Respecto a las problemáticas que se han ido apuntando a lo largo de este capítulo y las diversas corrientes metodológicas que engloban la Estética Experimental del período histórico estudiado, se acentúa el centro del interés casi exclusivo en la música como objeto, desatendiendo al sujeto implicado en la experiencia estética, el marco situacional o las propias características del consumo estético de la música. Este aspecto nos llama poderosamente la atención al tratarse de la disciplina psicológica, sobre todo por lo que se refiere al descuido de lo subjetivo en dichos estudios y del papel activo que desempeña en la experiencia estética. Pero la reciente inauguración de la psicología como ciencia independiente podría justificar que, hasta la publicación del manual de Seashore (1938), las variables subjetivas tuvieran un peso poco significativo o, como mínimo, se evitara su inclusión por entorpecer la pretendida objetividad del estudio científico.

En conclusión, en las páginas precedentes se han arrojado dudas y sugerido replanteamientos acerca de la música (y todas las variables estéticas a su alrededor) remarcando las limitaciones de la Estética Experimental. No disimulamos la hipótesis de que la música existe como creación artificial del hombre para beneficio de su propia construcción subjetiva, cognitiva, social y emocional. El fin de estas reflexiones críticas sobre la Estética Experimental es ponerlas en relación con las teorías mediacionales de Antoine Hennion que retomaremos en la última parte de la tesis.



## **CAPÍTULO 5.**

# **PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA**

**5.1. Presentación del capítulo**

**5.2. Definiciones de la Estética Fenomenológica en psicología de la música**

**5.3. Perspectivas y orientaciones de la Estética Fenomenológica en la psicología**

**5.4. Áreas temáticas de la Estética Fenomenológica en la psicología de la música**

**5.5. Métodos de la Estética Fenomenológica aplicados a la psicología de la música**

**5.6. Influencia y crítica de la Estética Fenomenológica de la música**

**5.7. Conclusiones**





## **1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO**

En el capítulo anterior se habían analizado con sumo detalle algunos modelos representativos de la Estética Experimental, abriendo las puertas a ciertos aspectos que quedaban muy limitados en el caso de dicha tendencia de la Estética Psicológica. En el presente, sin embargo, pretendemos exponer las bases de la Estética Fenomenológica que, de alguna manera, complementa las posibilidades de aquélla. Si bien la principal característica de la Experimental era el apoyo en métodos empíricos de laboratorio, la Fenomenológica subraya aún más si cabe la importancia de la subjetividad en el proceso estético, entendiendo el arte y la música como experiencia fenomenológica que sólo principalmente tiene lugar en la mente del sujeto.

No obstante, nuestra intención es plantear una reflexión crítica cruzando varias voces en un debate en el que tanto experimentalistas como fenomenólogos traten de establecer un consenso sobre los aspectos mediacionales de la música, desde la perspectiva que apunta Hennion (2002) en la actualidad. Pese a que esta tesis se inscribe en el período de 1854-1938, hemos hallado suficientes elementos para construir puentes hacia el presente, que nos puedan servir para retomar algunas de estas cuestiones del pasado, de absoluto interés para la psicología de hoy.

Para tal fin, procederemos en este capítulo a exponer algunas definiciones de la Estética Fenomenológica desde la opinión de autores de la época, así como ofreceremos una muestra de las múltiples orientaciones surgidas del seno de esta corriente de la Estética Psicológica durante ese período de la historia de la psicología. Asimismo, dedicaremos un espacio a las áreas temáticas que se repiten en buena parte de los estudios de corte fenomenológico hasta 1938, además de repasar los métodos de los que

usualmente se sirvió la Estética Fenomenológica. Cerraremos el capítulo planteando un resumen de las opiniones a favor y en contra que despertaron los intereses de la Estética Fenomenológica, ampliando el panorama de sus influencias futuras y levantando puentes hacia las otras dos corrientes de la Estética Psicológica: la Experimental y la Histórico-Cultural.

## **2. DEFINICIONES DE LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA EN PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA**

Como se vio en capítulos precedentes, la insuficiencia de la estética filosófica propició al empirismo, que se hizo más manifiesto en la psicología a través de la Estética Experimental y los fundamentos formalistas de Eduard Hanslick (1854). Por otro lado, la estética empírica, en el caso de la música, tampoco podía sistematizar un conocimiento general sobre la experiencia estética de este arte. Entre los principales inconvenientes de la Estética Experimental que vimos en el capítulo anterior, esta tendencia de la Estética Psicológica ignoraba forzosamente los asuntos relacionados con la fenomenología estética y la construcción del gusto subjetivo por la música.

No obstante, la corriente fenomenológica no obtuvo las mismas consideraciones que la experimental, y a menudo se la consideró un frustrado intento por volver a los orígenes de la psicología pre-científica y la Estética Metafísica (Geiger, 1928). Nada más lejos de la realidad. Ni la estética empírica –volcada totalmente en la vertiente más experimental– consideraba inútil toda información que procediera de la propia subjetividad (aunque no pudiera sistematizarla ni confeccionar con ello teorías universales que se constataran en todos los casos por igual) ni tampoco la Estética Fenomenológica renunciaba a los métodos científicos, aunque éstos no pudieran dar cuenta de su objeto de estudio en el proceso estético.

Cabe recordar que, para el citado Geiger (1928), la Estética Psicológica se caracteriza por: a) ser una ciencia autónoma y particular; b) ser una disciplina de bases filosóficas pero sostenida con bases metodológicas de carácter científico; c) ser un campo de cultivo para otras ciencias, abonado principalmente con los frutos del arte. Por el contrario, la Estética Experimental que estaba acaparando cada vez más la atención en el estudio psicológico de la experiencia estética, tendía a atribuir el valor estético a los objetos reales o a las cualidades estimulares del objeto artístico, desproveyendo a la experiencia estética de su dimensión subjetiva. En el caso de la música, esa “objetivación” del agrado estético era más compleja de analizar por su inefabilidad, lo cual restaba efectividad a los resultados de muchos estudios experimentalistas centrados exclusivamente en el objeto estético.

En cambio, otros muchos autores del período que circunscribe la tesis (1854-1938) consideraban que toda experiencia estética se da como fenómeno, y por ende no puede ser abordada como objeto. Al hablar de música, ésta ya no es tratada tan sólo como una secuencia sonora de las vibraciones en el aire, sino *lo sentido* por esa música *en* el oyente. El valor de la experiencia estética, por tanto, lo determina el sujeto estético. Asimismo, todo valor estético se da como fenómeno en tanto que *experiencia*,

no como “cosa cerrada y fija”. Así pues, la Estética Fenomenológica debe reflexionar sobre la experiencia estética como fenómeno *para un yo*. Es desde el yo (o de la percepción del propio sujeto) donde el individuo extrae de sí lo significativo –lo trágico, lo cómico, lo placentero, etc.– de lo estético. Siendo así, la Estética Fenomenológica rechaza el objeto estético como punto de partida para la investigación en la experiencia musical, pues no basta con centrar la atención en la pieza en sí: poco tienen en común un madrigal frente a un drama lírico, o una improvisación de jazz y una misa gregoriana, por ejemplo.

Investigar el objeto estético en su condición fenoménica obliga a partir de la idea de lo que es estético, como apariencia o como ilusión, para el sujeto de esa experiencia. Por descontado, no es tarea de la Estética Fenomenológica tratar el aspecto fenoménico del objeto estético como apariencia perceptual ilusoria, sino como atribución significativa. La ilusión a la que nos referimos aquí es la atribución al fenómeno de una realidad que no posee “materialmente”, como en cambio sí determina la corriente experimental. Sirva como ejemplo de esta atribución de sentido la metáfora que hace Lorca (1924-1927/1997: 117) de la luna menguante como un diente de ajo en su poema *Muerto de amor*:

“Ajo de agónica plata  
la luna menguante (...)”

En la Estética Fenomenológica, la obra no se concibe como una realidad, sino como algo representado para ser *experimentado exclusivamente* por el sujeto (Geiger, 1928). La Estética Psicológica, desde una perspectiva fenomenológica, no trata de introducir la noción de apariencia *real*, sino como *particularidad* vinculada a la realidad común. La Estética Fenomenológica, al contrario que la Estética Experimental, no aborda la experiencia estética como objeto, sino como *acto*. Como se ha visto en el ejemplo anterior, una palabra no tiene significado por sí sola; en todo caso, es el sujeto el que le confiere significado a la palabra, creándose así una relación interpretativa del mundo en dependencia consigo mismo.

La Estética Fenomenológica va a centrar su atención en cuestiones como la actitud, el grado de placer estético, la estructura lógica de la conciencia estética, etc., siempre entendiendo el arte como experiencia psicológica. Por el contrario, no concibe el objeto estético como “cosa” cerrada, sino como entidad psíquica. Desde estos planteamientos fenomenológicos, una canción no es importante para el sujeto como forma universalmente bella o como mera sucesión armónica de vibraciones en el aire, sino como por ejemplo por contener en sus versos palabras llenas de sentido vivencial para ese mismo sujeto, o por estar insertadas en el entramado melódico de manera que la emoción que inspiran quede indisolublemente ligada a la propia forma musical. En el fondo, Hanslick (1854) no estaría más de acuerdo, pues se considera aquí que la expresión emocional de una canción ya existía en el espíritu humano y no en una realidad externa al sujeto.

La Estética Psicológica, desde la postura fenomenológica, pretende analizar el momento en que estos actos estéticos son experimentados a través del yo, creando así

una dinámica de significación. Esta perspectiva va a tener una continuidad clara en las tendencias simbolistas de Brelet (1940, 1949) y Langer (1953, 1954, 1957), por un lado, y, sobre todo, en referencias básicas de la psicología cognitiva como Bruner (1990) y Clarke (2005) y de la psicología cultural como Wertsch (1993), Cole (2003), Middleton y Brown (2005), Valsiner y Rosa (2007), por el otro. Sin embargo, a lo largo de este capítulo nos interesará trazar los puntos en contacto con las teorías mediacionales de algunos de estos autores y, en concreto, con la obra de Hennion (2002).

Con suma probabilidad podemos aventurar que la Estética Fenomenológica parte del proyecto psicológico de Franz Brentano (1838-1917), para quien la psicología debe ser ciencia de los actos psíquicos. Se contrapone así al modelo wundtiano, el cual distingue las características elementales y compositivas de estos fenómenos –aunque conviene aclarar que Wundt no estaba del todo en desacuerdo con las ideas dinámicas de la mente, como la propia concepción que James (1890) tenía de la corriente de conciencia–. En contraposición, para Brentano, el fenómeno psicológico (y, por extensión, el estético) debe abordarse como un todo, no se puede descomponer en sus partes estructurales (Viqueira, 1930/1958: 68). Todo fenómeno, para Brentano (1874), se caracteriza por contener una inexistencia intencional, supone una relación con contenido; toda acción psicológica está siempre orientada hacia un objeto, no puede entenderse una realidad fija y determinada al margen de esa experiencia psicológica del individuo, y por ende el estudio estético necesita entender la función de significación atribuida por el individuo.

En el fondo, Brentano tampoco se desliga del todo de la concepción formalista de Hanslick (1854) cuando aduce que los fenómenos psíquicos se definen por la forma (*Weise*) que adoptan en la conciencia (Brentano, 1959). Por descontado, el autor usa el término *Weise* en contraposición a la “esencia” (*Wesen*) a la que se refiere Heidegger (1927). No en vano, advierte el primero que debe estudiarse desde la estética esa relación psicológica con el objeto, esto es, la representación mental que el sujeto se hace de ello, el juicio de valor sobre la obra, los movimientos de ánimo que le inspiran, etc. (Brentano, 1959).

Quizá por dicha razón, en parte inaugurada por las enseñanzas de Brentano, una de las temáticas más habituales de la Estética Fenomenológica se basa en el juicio de valor como reconocimiento o rechazo de una representación significativa según si ésta se ajusta o no al esquema mental del individuo. Al menos, así se puede intuir por las bases gestálticas que el autor parece sentar en otro de sus textos sobre música (Brentano, 1907). Las impresiones que cada objeto deja en la conciencia son múltiples dado que dependen de cada individualidad, y siempre serán distintos, tomados desde diferentes puntos de vista, aunque sean apercebidas por el mismo sujeto.

Por su parte, otros autores afirman que, debido al carácter “fugaz” e inmaterial de la experiencia estética, la única manera de abordar el estudio de los fenómenos estéticos es mediante la introspección. Entre ellos encontramos sin duda a Wundt, quien, pese a sus exigencias experimentalistas, defendía el método introspectivo para la investigación de los procesos mentales más básicos. No obstante, debe subrayarse que, en tiempos de Wundt, era precisamente la introspección controlada el método experimental más adecuado para el estudio analítico de la mente, en el ámbito del

laboratorio. Sin embargo, y aunque pareciera contradictorio, la introspección parte de la autoobservación del propio sujeto como material de estudio psicológico, y toma el testimonio consciente de éste acerca de su “experiencia inmediata” respecto al estímulo experimental que se le presenta (Wundt, 1911). En el caso de la música, esta apercepción resulta crucial para la investigación psicológica desde una perspectiva fenomenológica, por lo que la postura wundtiana no se aleja en demasía de la de Brentano.

El filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), en cambio, es más pragmático que Brentano. Para este Nobel de literatura, la psicología debe estudiar la construcción de los objetos artificiales de conciencia, los cuales son útiles para la vida, para la intervención –aun en un nivel simbólico– sobre la realidad material (Viqueira, 1930/1958: 114). Por ello, la Estética Psicológica debe dirigir su mirada sobre los estudios de la evolución humana y sus contribuciones simbólicas y culturales. Por eso, la propuesta que hace Wundt (1900, 1908, 1912) desde la psicología de los pueblos tampoco resulta muy alejada de la corriente fenomenológica de la estética musical. A fin de cuentas, la psicología etnológica o psicología de los pueblos wundtiana se orienta hacia el estudio histórico de los fenómenos sociales y las formas culturales surgidas del colectivo humano, empleando para tal fin los métodos descriptivos de las ciencias sociales al no poder abordarse aquéllos desde el registro experimental –en concreto, desde la autoobservación individual; es decir, desde la introspección entendida como método experimental, como venimos diciendo–. Además, en opinión de Wundt –y coincidiendo con Bergson–, la única manera de estudiar los procesos psíquicos superiores ha de ser desde la observación histórico-evolutiva de dichos fenómenos de la conciencia cultural.

Pese al atractivo de su propuesta, la corriente fenomenológica no pudo suplantar la experimental, aunque tampoco lo pretendiera. Si acaso, podría complementarla con un análisis psicológico de los fenómenos estéticos que precediera y que siguiera al estudio experimental, además de asentar teóricamente conceptos fundamentales para la psicología y la estética. Geiger (1928) y Viqueira (1930) son dos de los autores que, desde opiniones bien distintas, refieren el debate abierto que durante décadas –y sobre todo entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX– mantuvieron la Estética Fenomenológica y la Estética Experimental. Aunque ésta se impuso en la Estética Psicológica aprovechando la introducción de la psicofísica, la fisiología y las técnicas de laboratorio experimental en la psicología científica, según las críticas de la corriente fenomenológica, el método experimental se exageró de tal forma que se concedía sólo valor al mayor grado de objetividad posible, eliminando en el proceso toda tentación de elucubración metafísica o menospreciando la introspección –“que abundantemente quedaba aún en Wundt, a pesar de sus declaraciones”, a juicio de Viqueira (1930/1958: 64)–.

A diferencia de la Estética Fenomenológica, la Experimental hacía todo lo posible por querer independizarse del terreno filosófico del cual provenía. Pero mientras que la Estética Experimental se basaba en un estudio empírico de los fenómenos como hechos, la Estética Fenomenológica estudiaba los fenómenos como experiencia. La investigación fenomenológica, por tanto, se dirige hacia los aspectos del *fluir de la con-*

*ciencia*. Esta idea sería retomada casi de inmediato por William James (1890/1992: 252) cuando manifiesta que:

“la conciencia no se manifiesta a sí misma como fragmentada en pedazos (...). No es nada articulado; fluye. “Río” o “corriente” son las metáforas con las que se le puede describir más naturalmente”.<sup>1</sup>

No obstante, el exceso de positivismo y la radicalización del naturalismo de la Estética Experimental entendía la experiencia estética casi como una exclusiva del formalismo del objeto o de la fisiología del sujeto, pero abandonando cualquier conato fenomenológico o introspectivo sobre la conciencia. En contrapartida, la mirada estética de la corriente experimental era muy materialista en comparación con la que proponía la fenomenológica. Ésta, a diferencia de la Estética Experimental, que es de cariz explicativo, es más descriptiva. Si bien aquélla se apoya en leyes inductivas, también resulta más incompleta, porque aunque se sirva del aporte de la estadística, necesita basarse también en factores sociológicos o historicistas para dar cuenta de un determinado tipo de percepción sensitiva o de una forma estética definida. La Estética Experimental tan sólo podía establecer correlaciones causales, pero no podía determinar conceptos como la sensación, el sentimiento o la idea. Este saber se vale de la intuición, que no puede ser fijada a preceptos naturales, en opinión de Geiger (1928) o Viqueira (1930). Éste se escuda en Lipps para contrarrestar sus reticencias a los estudios experimentalistas:

“Es tan absurdo hablar de un asiento o una localización del alma, como del olor de una fórmula matemática” (citado en Viqueira, 1930/1958: 74).

Sin embargo, así como la Estética Experimental busca una esencia general, la Fenomenológica se interesa por la experiencia individual, además de acercarse al proceso estético como construcción psicológica. La Experimental no se preocupa tanto por *lo vivido* con tal o cual sinfonía de tal o cual autor, sino que se concentra en una idea genérica de “sinfonía” como tal.

Por otra parte, la Estética Fenomenológica podía contribuir al análisis de la configuración de los valores estéticos, que para los formalistas se hallan en principio en las cualidades del objeto estético. Para tal fin, se pretendía determinar las características de un hecho estético como cosa esencial y de validez general, aun a riesgo de reducir genéricamente toda la diversidad de épocas, géneros, artistas y públicos, sin dar importancia a lo que la experiencia estética tenía de accidental por el momento y el contexto y su condicionamiento por la época en la que vivía el sujeto, según critica Geiger (1928).

Al concebir la obra musical como un complejo representacional, y no fenomenológico, la Estética Experimental abordaba su experiencia estética como una combinación

---

**1.** En realidad, el pensamiento como “fluido” o “corriente de conciencia” es una concepción “clásica” del romanticismo y la psicología alemana del siglo XIX, pero que también influiría a la psicología francesa y norteamericana, con Bergson y James como máximos estandartes respectivamente.

divisible de sensaciones, impresiones, asociaciones y fusiones de ideas y reacciones fisiológicas. Al final, su mirada parecía más pendiente del objeto que del fenómeno. Pero, paradójicamente, lo dado en la experiencia estética no podía reducirse a meras sensaciones, asociaciones o funciones; lo dado no era el objeto en sí, ni el resultado era tampoco el proceso desglosado, sino el objeto *sentido*. Tomando el ejemplo del que se sirve Geiger (op. cit.), si se preguntaba por los fundamentos del valor de una música, el sujeto podía hablar de la tonalidad, del colorido, de la cadencia, etc., elementos que sin embargo se hallan en el fenómeno estético, en la experiencia mental, y no directamente en el objeto.

En consecuencia, la Estética Psicológica no podía definir realidades *puras* ni únicas, pues las realidades se han transformado en fenómenos. Por lo que respecta a los fenómenos estéticos, éstos fluyen más allá de su reducción formal o numérica. No se puede hablar entonces de una conciencia inmersa en el proceso estético con la exactitud de la matemática si acaso parte de esa experiencia estética se desarrolla en un plano inconsciente, como es el caso de la inspiración creativa, por ejemplo.

Sin embargo, se suele pasar por alto que la Estética Fenomenológica también disponía de una metodología científica y de unos sólidos fundamentos epistemológicos. Külpe (1893, 1912) defiende la corriente fenomenológica porque permite trabajar sobre conceptos como la subjetividad y las relaciones de causalidad psíquica, se sirve de una medida científica, y de métodos analíticos, sintéticos y genéticos, además del introspectivo. Pero por el contrario, la Estética Experimental se basa en nociones de medida robustas, una concepción cuantitativa que reduce la experiencia estética a relaciones de causalidad en lo tocante a factores psicofisiológicos. Este punto de partida ya supone una cuestión de fuerte debate para la Estética Psicológica, ya que el presupuesto del paralelismo psicofísico no siempre se corresponde con la experiencia estética. Esa coordinación directa entre cerebro y conciencia no es empíricamente observable y tan sólo puede traducirse por convención técnica a unos datos cuantitativos.

La Estética Experimental, en contrapartida, no entiende que los procesos psíquicos, tal y como los concibe la fenomenología, no pueden aislarse en unidades ni registrarse *directamente*, sino que dicha metodología es, como la introspección, un artificio que se apoya en premisas abstractas, que es precisamente de aquello de lo que pretende huir. En la experiencia estética, en cambio, no se pueden segregar actos e intenciones, forma y representación, significado y emoción. Bergson (1908, 1911) tampoco acepta esta separación en procesos independientes de la mente que exige la Estética Experimental, pues comprende la experiencia estética como un todo indisoluble. De poder dividirlo en partes, cada parte debería ser igualmente divisible en unidades constituyentes, y éstas en subunidades más pequeñas, y éstas a su vez en otras aún más pequeñas, y así *ad infinitum*. Viqueira (1930/1958: 120) coincide con Bergson cuando advierte que:

“En la conciencia no hay número, no hay unidades, no hay partes-elementos.  
Hay sólo *multiplicidad cualitativa, diversidad de cualidades*”.

Asimismo, la Estética Experimental resulta muy endeble cuando trata de medir con exactitud los estados de conciencia en la experiencia estética. Las sensaciones auditi-

vas, por ejemplo, ofrecen diferencias de fuerte y débil según la intensidad con que el oyente las perciba (Viqueira, op. cit.: 119). Para los psicofísicos, la intensidad de un estímulo sonoro sería lo cuantificable, ya que es algo capaz de aumentar/disminuir, pero no es cualitativo. Y sin embargo esa intensidad puede ser más o menos *emocionante*. Incluso el mismo Wundt (1897) admitió que la expresión fisiológica, al hacerse consciente, modifica la emoción, tal como recoge la teoría de la expresión orgánica de la emoción de James-Lange (James, 1884; Lange, 1885).

Siguiendo con el ejemplo de Viqueira (1930) sobre la intensidad del estímulo sonoro, pese a la “numerificación” que la Estética Experimental propone, no le pasa por alto que el efecto que dicha intensidad provoca en la conciencia, demanda una medida cualitativa. Al ser ésta tan subjetiva, no puede ser medible salvo por la vía introspectiva. Fijar su medición como propiedad fija supondría una determinación artificial que implicaría la separación entre objeto y sujeto, pero desestimaría la atención sobre la experiencia misma que los pone en relación en lo estético. Como hemos visto, esta idea de la multiplicidad cualitativa en cada experiencia estética –cada sujeto tiene una experiencia estética distinta (en grado, cuando no de clase) y es siempre irrepetible en su exactitud– la compartían autores tan dispares de la psicología como Bergson y James, para quienes toda experiencia psicológica –y la experiencia estética también lo es– debe ser comprendida como un fluido de conciencia.

Pero, por otra parte, para evitar la intraducibilidad de los fenómenos psicológicos, la Estética Experimental asume arbitrarias relaciones de causalidad entre los estados de conciencia y los factores físicos que los provocan. Partiendo de este presupuesto, el individuo no tiene ningún tipo de voluntad frente al objeto, y su experiencia estética siempre estará a merced del estímulo. El sujeto oyente de la experiencia musical, desde la perspectiva experimental, no será nunca un hombre *libre*. Además, el determinismo al que sometía la Estética Experimental en muchos de los estudios comprendidos entre 1854 y 1938 era casi siempre de orden *físico*: ya sea por estados fisiológicos o cerebrales; por cualidades formales o representacionales del objeto estético; por estados psíquicos prefijados en esquemas cognitivos que generan expectativas; por patrones de conciencia innatos o regulados en base a leyes naturales, etc. Aceptar esta visión de la estética comportaba que el organismo psíquico ya estaba preparado para asumir la experiencia estética con antelación a la aparición del arte musical en su historia evolutiva o en la vida particular de ese sujeto.

Por más motivo, si la experiencia estética pudiera definirse por la mera conducta cerebral, ésta sería igualmente visible en el cerebro de un animal. Si el cerebro ha conformado una regularidad por las experiencias estéticas anteriores, entonces éstas no serían más que hábitos adquiridos y automatizados a lo largo de los siglos de evolución que quedan atrás, y por tanto los sentimientos ante un mismo objeto estético deberían ser *exactamente iguales* para todos los individuos. Pero en la Estética Fenomenológica, la libertad y la voluntad del sujeto convierte a la materia estética en instrumento *para sí*, y no al revés. La Estética Fenomenológica ofrece una concepción de la mente humana como un complejo de cualidades fundidas que no pueden ser analizadas separadamente.

No nos pasan por alto ausencias relevantes como las de Guyau (1884, 1902), Fou-

llée (1889), Ehrenfels (1890) –quien por cierto firma también un interesante ensayo sobre la obra de Wagner (Ehrenfels, 1913)– o Husserl (1901, 1913, 1936), por su concepción de la experiencia subjetiva desde planteamientos fenomenológicos. Otros como Stumpf (1890) o Delacroix (1927), en cambio, recogerían el cetro de éstos, para el campo de la música.

No obstante, y en resumen, desde la corriente fenomenológica la mente estética no es cuantificable ni está sometida a reglas fijas de causalidad, ya que se compone de un conjunto de factores cualitativos que se compenentran en una continua creación indeterminada *a priori* y que tan sólo puede abordarse *durante la propia experiencia estética*. El citado Bergson (1908, 1911), por ejemplo, abogaba por una ausencia de causalidades rígidas y abría la posibilidad a la indeterminación en el estudio de los fenómenos psicológicos, ya que la organización de la vida psíquica no es previsible si cambian los contextos, y no sólo los objetos o las características cognoscitivas o perceptivas del sujeto. Así, lo único que puede asegurar la Estética Fenomenológica es que *el estado de conciencia del sujeto ha dado lugar con una acción*, y que ha terminado al cesar esa acción. Ése debe ser el objetivo de su estudio, la experiencia estética como fenómeno o acción entre el sujeto y el objeto musical. Es en este punto dónde quisiéramos retomar más adelante el nexo de unión entre las corrientes fenomenológicas de la Estética Psicológica de la música y las tesis de Hennion (2002).

### 3. PERSPECTIVAS Y ORIENTACIONES DE LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA EN LA PSICOLOGÍA

Encontramos muchas evidencias que hacen de la corriente fenomenológica de la Estética Psicológica uno de los últimos reductos de la Estética Metafísica para resistir en el ámbito científico frente a la perspectiva experimental –desde postulados más *metodológicamente solventes*, como sugiere Geiger (1928)–. Por lo que respecta a las problemáticas del arte, la psicología fenomenológica no se queda corta en cuanto a cantidad de trabajos publicados y desarrollados entre mediados del siglo XIX y principios del XX. No en vano, los temas estéticos han sido muy recurrentes en la psicología fenomenológica, y el largo listado de autores que se puede reseguir a partir de la estela de influencia de Franz Brentano (1838-1917), Theodor Lipps (1851-1914), Wilhelm Dilthey (1833-1911) y Henri Bergson (1859-1941) da buena cuenta de su interés por el área artística y musical.

De entre todos ellos, la influencia más persistente ha sido directa o indirectamente la de Brentano, quien, en su *Curso básico de estética*, presenta numerosas referencias musicales para el estudio psicológico (Brentano, 1959). Entre sus discípulos cabe citar los nombres de Carl Stumpf (1848-1936) y Alexius Meinong (1953-1920), ambos prominentes experimentalistas con cuantiosos trabajos sobre música que se inspiran claramente en la psicología de Brentano (Smith, 1996a). Se da el hecho de que el propio Brentano analizó el dominio de las sensaciones sonoras y la capacidad de distinguir en cualidad tonal y altura, además de otros trabajos sobre estética –Viqueira (1930/1958: 69) recuerda dos conferencias de Brentano centrados en la temática: *El*

*genio* y *Lo malo como objeto de la exposición poética*, ambos de 1892-. Paralelamente, Meinong fundó el laboratorio psicológico de Graz, futura cuna de la Gestalt, además de ser un consumado músico que incluso realizó recitales con Stephan Witasek y Joseph Marx (Smith, 1996b).

Por su parte, Stumpf es uno de los principales psicólogos de la música, de corte experimental, con numerosos trabajos orientados hacia el origen de la música y que entran de lleno en el dominio de la psicología de los pueblos. Dichos estudios se basaron en el material compilado por él y sus colaboradores para el Archivo Fonográfico de música primitiva en el Instituto de Psicología de Berlín (Stumpf, 1886, 1887, 1890, 1892, 1901, 1911; Hornbostel, 1905, 1906, 1907, 1925, 1927; Hornbostel y Sachs, 1924; Stumpf y Hornbostel, 1922; Sachs, 1924). De ellos daremos buena cuenta en el capítulo siguiente.

También Wertheimer alternó sus experimentos sobre percepción musical con numerosas visitas al Archivo Fonográfico dirigido por Stumpf y Hornbostel, convirtiéndose en un gran entendido en músicas primitivas. Sin embargo, no comulgaba con los métodos de éstos, a los que consideraba inapropiados para la investigación psicológica. Fue durante su estancia en Würzburgo, con el equipo de Külpe, cuando se reconcilió con un cierto experimentalismo que intentaba evitar el reduccionismo mecanicista y, por otro lado, secundaba una propuesta más holística para el análisis de la experiencia estética (King y Wertheimer, 2005: 53-55).

Otros discípulos de Brentano que posteriormente compondrían el grupo gestáltico estaban notablemente influidos por aquél en cuanto a sus pesquisas sobre estética musical: Anton Marty (1847-1914); Christian von Ehrenfels (1859-1932); Edmund Husserl (1859-1938); Oswald Külpe (1862-1915); Kasimir Twardowski (1866-1938); Stephan Witasek (1870-1915); Géza Révész (1878-1955); Henry J. Watt (1879-1925); Max Wertheimer (1880-1943); Erich Jaensch (1883-1940); Wolfgang Köhler (1887-1967) –todos ellos citados por Boring (1929), Smith (1996a) y Müllberger (2009)–. Entre ellos se cuenta con algunos que, además de teóricos de la psicología de la música, eran también consumados intérpretes. Ehrenfels, por ejemplo, recibió lecciones del mismísimo Anton Bruckner y hasta se ofreció como libretista a Wagner, recibiendo una negativa por parte del compositor alemán (Smith, 1996b). Además, a menudo se reunía con Kafka en tertulias sobre arte y música con sumo conocimiento sobre el tema (Insua, 1999: 44). Wertheimer, de amplia formación estética, era un notable violinista e incluso había compuesto alguna obra sinfónica y de cámara (según King y Wertheimer, 2005). Y Köhler, a quien Carroll Pratt (1969) dedica muy elogiosas palabras<sup>2</sup>, presumía de una formación reglada en materia de música, además de realizar notorios estudios sobre percepción de la tonalidad y el significado empático de la música.

---

**2.** Declara Pratt (1969/1972: 42) sobre Köhler que su gran amor “fue la Música, aunque cualquier forma de arte era más que probable que captase su interés. Para él la Música era una fuente de solaz y de placer. (...) La Música, más que ninguna otra cosa, era capaz de devolverle la sonrisa y su expresión jovial”. También destaca del psicólogo alemán su calidad como pianista y la belleza de su voz, a la que describe como armoniosa, bien modulada, y dotado de un gran sentido del ritmo.

La formación de Külpe también osciló entre la psicología, la música, la estética y la historia del arte, temáticas que abordó con métodos experimentales en buena parte de su obra. Sus *Fundamentos de la estética* presentan un tratamiento marcadamente formalista de la música, estudiando el ritmo, las secuencias armónicas o la tonalidad desde planteamientos experimentales (Külpe, 1921: 132-150), mientras que retoma el concepto de la empatía o *Einfühlung* de Lipps (1903) en un extenso capítulo (Külpe, 1921: 94-110). Asimismo, dedica sendas páginas a la Estética Psicológica en su *Introducción a la Filosofía* (Külpe, 1898: 84-93).

Witasek (1904) tampoco es ajeno al problema estético de la empatía en música, dudando –como Hanslick (1854)– que la música absoluta tenga significado propio. Por el contrario, aduce Witasek, la música tan sólo intensifica o cristaliza los sentimientos o las ideas que ya preexistían en el sujeto oyente, pero carece de un contenido expresivo. De hecho, tendiendo puentes hacia las teorías mediacionales de Hennion (2002) y algunos psicólogos culturales de la actualidad –Wertsch (1993), Boesch (1997), Cole (2003), Middleton y Brown (2005), Blanco (2006), Valsiner y Rosa (2007)–, Witasek (1904) propone que en la emoción estética de la música intervienen elementos esenciales como el contexto, la memoria, la forma, etc., y que se construye por la acumulación de experiencias anteriores que el sujeto haya vivido frente a ese objeto musical.

Por su lado, aunque Watt (1913, 1914, 1917) presenta un análisis formalista de las cualidades del sonido –las relaciones entre tonos, la distinción con respecto al ruido, la construcción de escalas, el seguimiento de melodías, etc.– apoyándose en una teoría psicofisiológica de la naturaleza de la música y en experimentos sobre la escucha binaural o estereofónica, abre puertas en su estudio a otros campos como la historia o la etnomusicología, como admite en el prefacio de *Psychology of Sound* (Watt, 1917). No obstante, su concepción gestáltica no le exime de afirmar que las emociones estéticas se adaptan a formas concretas para poder ser vividas por el sujeto oyente (Watt, 1913).

De las filas de la psicología del acto que promoviera Brentano y de las que surgió la simiente de la futura escuela gestáltica de las cualidades de la forma, no nos queda duda de que en parte se inspiraran en una reformulación fenomenológica del formalismo de Eduard Hanslick (1854). Autores como Ehrenfels (1890), Witasek (1908), Révész (1912), Watt (1913) o Twardowski (1914) dan buena cuenta de las teorías formalistas para fundamentar sus explicaciones sobre la *Gestalt* musical. Pero donde desarrollarían una mayor aplicación de sus enseñanzas teóricas fue en trabajos sobre empatía estética, como se ha visto ya en algunos casos –como los de Külpe (1893), Lipps (1903) o Witasek (1904), por citar algunos–.

De entre todos los discípulos de Lipps cabe destacar a Edmund Husserl (1859-1938) y Moritz Geiger (1880-1937). El primero concibe a la música una especial importancia en su obra filosófica, negando el concepto de música como objeto *real* y defendiendo en cambio su significancia mental y no *física*, como es del interés de la Estética Experimental. La diferencia que asume Husserl entre la música como objeto acústico y la obra musical como experiencia es la misma que distingue la escucha *acústica* de la escucha propiamente *fenomenológica* (Mazzoni, 2010). De hecho, una de las principales preocupaciones psicológicas en relación con el arte deriva de la

problemática de la representación y la abstracción de algunas formas estéticas. Sin levantar el estribo de una cierta Estética Metafísica, Husserl (1901: 165-182) pone en tela de juicio los planteamientos idealistas kantianos, pero sobre todo discutiendo las bases empíricas de Locke y Berkeley a lo largo de todo un capítulo. Geiger, autor de un importante tratado de estética cuya última parte compone un alegato a favor de la corriente fenomenológica de la psicología (Geiger, 1928), dispone también de algún trabajo sobre la concentración de tareas y el uso de músicas para reforzar la atención, según apunta Mazzoni (2010).

De éstos derivarán algunos de los psicólogos del arte que se interesaron particularmente por los asuntos de la estética estética, ya sea retomando la teoría del “*Einführung*” o de la empatía de Lipps, como ya hemos señalado. Entre los que nombran Meumann (1908), Boring (1921), Geiger (1928), Viqueira (1930) y Mazzoni (2010), podemos destacar por sus acercamientos a la Estética Psicológica a: Johannes Volkelt (1848-1930), Konrad Lange (1855-1921), Karl Groos (1861-1946), Alexander Pfänder (1870-1945), Alfred Brunswig (1877-1929), Max Ettliger (1877-1925), Aloys Fischer (1880-1937), Ernst von Aster (1880-1948), Nicolai Hartmann (1882-1950), Alfred Reinach (1883-1917), Hedwig Conrad-Martius (1888-1966), pero también por adoptar el camino de la introspección como método de investigación en la estética psicológica, como Waldemar Conrad (1878-1915), Otto Selz (1881-1943), Eduard Spranger (1882-1963), Roman Ingarden (1893-1969), o Alfred Schütz (1899-1959).

Por lo que respecta a los psicólogos formados con las enseñanzas de Wilhelm Dilthey y cuyos estudios se interesaron en mayor o menor medida por la estética, conviene señalar –apoyándonos en los autores que aparecen en Viqueira (1930), Lafuente (1983, 2009), Mazzoni (2010) y San Martín (2010)– los nombres de Hermann Cohen (1842-1917), Paul Natorp (1854-1924), Heinrich Rickert (1863-1936) –quien considera el modelo diltheyano como un proyecto de psicología cultural (Viqueira, 1930/1958: 85)– y otros que, a su vez, serían pupilos de éstos, como por ejemplo José Ortega y Gasset (1883-1955) y Mary Whiton Calkins (1863-1930). Todos ellos adoptaron la perspectiva fenomenológica de Dilthey para reformular una Estética Psicológica del arte y la música.

Spranger y Calkins, por ejemplo, partían de una concepción del yo como entidad compleja, no analizable por sus componentes separados, y rechazaban una psicología explicativa por basarse ésta en leyes generales para fenómenos sencillos, quedando incapacitadas para las cuestiones más complejas de la psique. Para reafirmar su opinión, Calkins (1892, 1915, 1930) realizó sendos trabajos experimentales sobre asociación musical con colores, localización de sonidos y otras reacciones de discriminación auditiva y evaluación de la conciencia cinestética que tomaban muy en cuenta las características personales de cada individuo y sus relaciones anteriores con la experiencia estética de la recepción de dichas obras.

En el ámbito estético, el problema de la subjetividad se hace mucho más evidente desde los planteamientos fenomenológicos. Sin ir más lejos, para el citado Spranger (1935), como para Calkins, la experiencia estética define una forma de vida, un modo de entender el mundo, y por lo tanto un análisis de los procesos psicológicos al margen de otros factores personales o vivenciales deja incompleto el estudio. Por su parte,

Ortega, aunque estudió con Natorp –a su vez discípulo de Husserl–, se sentía más cerca de la Estética Experimental de Wundt y de la Fenomenológica de Brentano y Dilthey (Lafuente, 1983, 2009). Sin embargo, no fue muy prolífico en cuanto a obra escrita alrededor de las problemáticas psicológicas de la música: apenas unos apuntes en su célebre *La deshumanización del arte* (1925) y el breve artículo titulado *Musicalia* (1918) –además de una sustanciosa literatura ensayística basada en estos textos y otros afines, como aparece en algunos trabajos de Larrambebere (1987), García Alonso (2001), Notario (2001), Sesma (2001), Múgica (2008), Cantillo (2011) o Ferrari (2011), entre muchos otros–.

Sobre el problema de la empatía estética en música, Ortega considera a ésta el arte por antonomasia para la expresión de sentimientos personales. Toda música, según asegura el autor, aloja una gran proporción de emoción autobiográfica. La música es, por tanto, un “arte confesión” (1925/2005: 178), y su única vía de goce estética es mediante la contaminación del estado de ánimo. Pero niega que ese contagio sea de orden psíquico o espiritual, sino “repercusión mecánica” y “efecto automático” (op. cit.: 178). Al contrario de lo que propone un fenomenólogo como Lipps (1903) con su teoría del *Einfühlung*, la buena obra no es aquella que “se mide por su capacidad de arrebatarse, de penetrar violentamente en los sujetos” (Ortega, 1918/1964: 95). El arte debe ser un acto inteligente y el placer es, en cambio, un fenómeno inconsciente, y en el caso de la música,

“en vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido sólo la causa (...). Y eso acontecerá siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas. Éstas, sin remedio, nos sobrecogen, suscitan en nosotros una participación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva” (Ortega, 1925/2005: 179).

Dos aspectos son los que quisiéramos resaltar en estas palabras del filósofo español. Uno es que considera la música como un dispositivo activo, algo que despierta el goce, pero que no lo contiene en el objeto en sí. El otro es que rechaza la idea de un análisis objetivo del arte desde fundamentos formalistas. Tanto es así que, más adelante, critica las pretensiones de la Estética Psicológica que quiere encontrar en las cualidades del objeto la esencia de la experiencia estética:

“¿Pues qué quieren? ¿Qué el poeta sea un pájaro, un ictiosaurio, un dodecaedro?” (op. cit.: 181).

Asimismo, tampoco el valor del arte musical puede medirse desde el efecto ciego que provoca en el oyente, al margen de las cualidades particulares del objeto, del contexto o del sentido dado. Al respecto, Ortega (1918/1964: 93) distingue dos actitudes antagónicas a las que el sujeto recurre inconscientemente durante la contemplación estética, también evidentes en la escucha musical: una es la *concentración hacia dentro*; la otra, la *contemplación hacia fuera*. La primera no se dirige hacia el objeto, sino que se desprende de nosotros mismos, de un goce propio experimentado por la presencia

del estímulo artístico, sobre nuestro ánimo; la segunda implica un esfuerzo cognitivo, además de pasional, en el espectador, pendiente éste de la obra y su desarrollo como algo externo al propio sujeto. En uno y otro caso, la concepción orteguiana del arte y la música responde al mismo criterio: el arte como dispositivo psicológico del que se sirve el hombre para trascender “más allá de su elementalidad biológica” (citado por Larrambeberé, 1987: 179), lo que liga con la otra gran propuesta del mismo autor, la del *arte como técnica* (Ortega, 1939) y con las de la mediación musical de Hennion (2002). El arte, por ende, sirve como dispositivo psicológico porque:

“se trata siempre de escamotear la realidad que de sobra fatiga, atormenta y aburre al hombre, y transmutarla en otra cosa. Arte es prestidigitación sublime y genial transformación: es esencialmente desrealización” (citado por Larrambeberé, 1987: 177).

Paralelamente, la escuela francesa de la Estética Fenomenológica, de la mano de Bergson, también dejó una estela importante en el estudio de la música. Inspirados por los sensualistas de la Ilustración como Condillac, Rousseau, Jouffroy, Royer-Collard o Main de Biran, los integrantes de esta corriente bebían también de las fuentes germánicas de la filosofía romántica, como Schelling o Schopenhauer, además de adoptar las teorías evolucionistas y las maneras del pragmatismo: desde una perspectiva darwinista, la inteligencia estética surge para el servicio de la vida, no para un conocimiento idealista en el vacío; en cuanto a la visión pragmática de sus teorías estéticas, se nota la influencia de James cuando definen los fenómenos estéticos como un *fluir* constante de pensamiento, como sospecha Viqueira (1930/1958: 113). Aunque los fenomenólogos franceses afirmaran, como James (1890), que todo acto de pensamiento sirve a la acción y está orientado a la intervención en las cosas, aceptaban la introspección en un sentido literal.

No es casualidad que uno de los máximos introductores de la psicología jamesiana en Francia sea precisamente Émile Boutroux (1912), uno de los maestros de Bergson. De hecho, la Estética Fenomenológica francesa asienta sus bases en buena parte sobre las teorías de Bergson (1908, 1911), además de las del citado Émile Boutroux (1845-1921), quienes se opondrían al materialismo experimentalista en el estudio de la estética y cuyo pensamiento parece seguir una línea de continuidad de la obra de Lucien Arréat (1841-1922) y Victor Egger (1848-1909), secundados posteriormente por Gabriel Séailles (1852-1922), Alexandre Denéréaz (1875-1947) y, sobre todo, Jean-Marie Guyau (1854-1888) y Henri Delacroix (1873-1937) –todos ellos citados por Viqueira (1930) y Challaye (1934)–.

De obra dispersa, Arréat (1877, 1884, 1895, 1901) fue sin embargo uno de los autores que más páginas dedicaron a la música, la poesía, la pintura y otras artes en sus ensayos de finales del siglo XIX, desde una perspectiva con visos científicos que se enraíza en la Estética Psicológica fenomenológica: en *Memoire et imagination*, Arréat (1895: 43-66) centra un capítulo en la inteligencia musical o “memoria auditiva”, como él la denomina; en *Une éducation intellectuelle* reparte en varias páginas sus cuestiones sobre el proceso estético (Arréat, 1877: 73-108, 177-104); en *Dix Années*

de *Philosophie*, un capítulo presenta íntegramente un somero resumen de su teoría estética (Arréat, 1901: 74-116).

Egger (1881), que, como Arréat, parece seguir la misma tradición introspectiva de la estética, asoma entre las páginas del excelente tratado de Bourguès y Denéréaz (1921), en el que ofrecen un análisis comparativo de la sensibilidad musical desde la Antigüedad hasta el romanticismo. Si bien Egger estudió el grado de excitabilidad de niños de seis meses frente a estímulos sonoros como el canto de *La Marsellesa*, según recuerda Marion (1891: 756), Bourguès y Denéréaz (1921) hacen lo propio con la subjetividad emocional, la apercepción cenestésica, los efectos kinestésicos de la música a través del ritmo, y otros preliminares fonoestéticos como los acordes complejos, las fusiones entre notas o las características tímbricas de la música oriental. Sin embargo, donde se desplazan con más detallismo es en la obra de diversos compositores capitales de la historia europea: Rameau, Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt, Weber, Schubert, Berlioz, Chopin, Brahms, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Grieg, Moussorgsky, Tchaikovsky, Debussy y Strauss, entre tantos otros.

Mención aparte merecen los trabajos de Guyau (1884, 1902), Séailles (1911) y Delacroix (1927). El primero se inscribe en una tendencia más sociológica del arte, analizando los contextos y la formación de la sensibilidad estética a partir de elementos del marco social. Séailles se introduce en la naturaleza de la genialidad artística desde una perspectiva fenomenológica que, no obstante, replica a las teorías degeneracionistas de finales del siglo XIX. En cuanto a Delacroix (1927), cierra una tradición, la de la Estética Fenomenológica francesa, con el notable legado de su fundamental *Psicología del arte*, con profusas páginas enfocadas exclusivamente a las problemáticas psicológicas de la música.

Como se puede constatar, la Estética Fenomenológica no contradecía radicalmente las posturas experimentalistas que vimos en los capítulos anteriores, ni tampoco rehúye del todo los fundamentos formalistas iniciados por Eduard Hanslick (1854). Por el contrario, en el seno de esta orientación de la Estética Psicológica convivían muchas perspectivas que, no obstante, parecen tener más en cuenta los aspectos subjetivos que los del propio objeto estético en sí. Para ello, en muchas ocasiones los estudios fenomenológicos no sólo se van a apoyar preferentemente en el método introspectivo, sino también en análisis comparativos a lo largo del tiempo de unas mismas formas estéticas, para dilucidar los cambios acaecidos en la sensibilidad y en la valoración artística de los objetos. Pero, sobre todo, lo que une todas estas voces tan dispares es la concepción del arte no como objeto cerrado, sino como experiencia psicológica que tan sólo tiene sentido en la mente del sujeto receptor o creador.

#### **4. ÁREAS TEMÁTICAS DE LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA EN LA PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA**

Como se ha visto hasta ahora, la perspectiva fenomenológica de la Estética Psicológica circunscribe todas sus preocupaciones alrededor del arte como *experiencia*. Para la psicología fenomenológica, toda vivencia estética debe ser entendida como un proceso

mental inmerso en una fluencia constante o temporalidad continua. Además considera que, detrás de cada fenómeno estético hay una estructura intencional y/o define un modo de relacionarse el sujeto con el objeto, según admite Husserl (citado por Carpintero, 1996: 272). La Estética Fenomenológica, por tanto, tendrá como tarea investigar al detalle estos tipos de experiencia intencional.

Esto lleva al psicólogo fenomenológico a interesarse por todo lo que acontece en la conciencia durante la experiencia estética. No se pregunta únicamente por los mecanismos psicofisiológicos que intervienen en ello, porque la conciencia sólo surge a partir del momento en que el individuo se da cuenta de algo *propio* en presencia del objeto estético. En cualquier caso, y de una manera análoga a cómo Vygotsky (1925) plantea su idea de la catarsis estética, la toma de conciencia y la intencionalidad predeterminan el modo como se percibirá el objeto. Por el contrario, la Estética Experimental mantiene que la misma presencia *material* del objeto originará un tipo de reacción en el sujeto, por razones de carácter formal.

En consecuencia, la experiencia estética, interpretada desde la psicología fenomenológica como un acto mental, derivará sus ocupaciones hacia aspectos relacionados con la cognición, la personalidad, el aprendizaje y la motivación. La cognición aparece cuando el individuo toma conciencia de algo dado por un objeto, esto es, sirviendo éste como dispositivo para incidir una reacción mental. Por ende, la cognición estética tiene un vínculo muy estrecho con el acto de dar sentido o significación al objeto en sí. Para la Estética Fenomenológica, la variedad y multiplicidad de percepciones de un mismo objeto irá “pulándose” gracias a un progresivo ejercicio de intencionalidad reorientada, algo que tiene que ver con la capacidad de aprendizaje del individuo. El aprendizaje artístico no se reduce aquí a un aumento *pasivo* del conocimiento del sujeto a lo largo de sus diversas experiencias estéticas, pues implica incorporarlas significativamente en su propia identidad y devenir psicológico. La personalidad, por tanto, adquiere un valor determinante para conferir a la experiencia estética una dinámica psicosocial, pues gracias al arte como dispositivo de acción psicológica, el yo opera con el mundo.

Este aprendizaje, no obstante, va estructurándose por un sistema de hábitos que también depende en buena medida de las particularidades psicofisiológicas de cada persona, así como de la habilidad de cada cual para representar o significar cognitivamente dichos actos estéticos (ya sea a nivel ideológico, afectivo, valorativo, sentimental, moral, religioso, etc.). En el fondo, todas estas áreas de interés, tan íntimamente interrelacionadas, apuntan a la substitución de la idea de “esencia” (como algo universal, eterno, fijo y objetivo) por la noción de “valor” (como algo particular, circunstancial, cambiante y subjetivo), por lo que se tendrán muy en cuenta las preferencias y vivencias personales en materia de estética.

A grandes rasgos, los temas que más centran la atención de la Estética Fenomenológica pueden reducirse a cinco niveles, que pueden solaparse entre sí: la concepción de la música como método introspectivo de la conciencia; el valor que el contexto y la evolución tienen en el desarrollo de la sensibilidad estética de la música; la noción de la música como simulacro psicológico o de ilusión alternativa sobre la realidad; la creación de significados expresivos o representativos de la música; o la atribución de sentimiento a la experiencia estética de ésta.

1. Sobre la música como vía introspectiva de la conciencia.

El problema metodológico de la Estética Psicológica de corte experimental es, desde Fechner, partir *desde arriba* –esto es, desde un solo principio supremo, una ley universal que sirva para todos los casos particulares– para explicar lo estético. Pero en este análisis que se hace de las estructuras del objeto se mantiene al sujeto al margen de la experiencia estética que los une. La Estética Fenomenológica propone un procedimiento *desde abajo*, por inducción (Geiger, 1928/1951: 146-147; Viqueira, 1930/1958: 70).

Aproximándose a lo que apunta William James en sus célebres “Principios de psicología” (1890), otros fenomenólogos de la Estética Psicológica como Alfred Schütz (citado por Mazzoni, 2010) afirman que la música no sigue una única línea de conciencia, sino que se constituye en un flujo de pensamiento que no puede ser retenido para su análisis: experiencia estética y flujo de conciencia son uno. Por eso, la disposición del oyente puede variar la experiencia estética y su significación, siguiendo la premisa de la intencionalidad que profesaba Brentano (1874). Por ejemplo, y según cuenta Mazzoni (2010), el mismo Schütz (1899-1959) intentó demostrar que la relación entre intérprete y oyente provocaba cambios considerables en la experiencia estética de la música, variando según factores como el conocimiento previo sobre el intérprete, la presencia *in situ* del oyente en un recital o su grado de amistad (en caso de haberla) con aquél.

Pero, como bien apunta Geiger (1928), a diferencia de los planteamientos de la Estética Experimental, la Fenomenológica se apoyaba sobre todo en la intuición, que es instintiva. O lo que es lo mismo, en palabras de Bergson (recogidas por Viqueira, 1930/1958: 114):

“se llama intuición a esta especie de simpatía intelectual mediante la que nos transportamos al interior de un objeto para coincidir en lo que tiene de único y, en consecuencia, de inexpresable”.

La inteligencia reflexiva que defiende la Estética Experimental, en cambio, puede alterar y deformar los estados de conciencia al intentar formalizar y racionalizar el flujo de pensamiento del que hablan Brentano, Bergson y James. Dado que la inteligencia es un instrumento de acción, debe ser igualmente abordada por la psicología *en acción, en situación*, durante la propia experiencia (en este caso, estética), y no al margen de ésta o fijándose en una relación causal y unidireccional entre objeto y sujeto.

A tal efecto, la Estética Fenomenológica no renuncia anárquicamente a ningún sistema, pero no es su principal objetivo imponer uno propio. Se limita a estudiar lo particular de la experiencia estética, estableciendo un pequeño número de principios que pueden servir de manera puntual para un determinado momento y

lugar concretos, dentro de unos márgenes delimitados, y que pueden realizarse de modo distinto en otras índoles, según la estructura o naturaleza del objeto artístico o la disposición psicológica del sujeto. Generalmente se suele rechazar el método fenomenológico por tratar de resolver los problemas estéticos partiendo de la experiencia subjetiva. Sin embargo, negar la solvencia de este método alegando la problemática subjetiva implica centrar la atención exclusivamente sobre el objeto, pero no sobre su efecto psíquico.

Al respecto, para las indagaciones psicológicas de la Estética Fenomenológica tiene un gran valor la memoria, ya que permite considerar el pasado anímico introspectivamente y establecer una valoración subjetiva por contraste, menos indefinida que sin un referente. Similar al método introspectivo por recuerdo es el que propone Paul Natorp (citado por Viqueira, 1930/1958: 115), esto es, el método re-constructivo: se rehace la experiencia estética en la conciencia, en ausencia del objeto estético. Cabe señalar que, por “conciencia”, el autor entiende el conjunto de todos los fenómenos conscientes (pero sin embargo no aclara qué significa “consciente”).

Roman Ingarden (1893-1970), también citado por Mazzoni (2010) entre otros muchos fenomenólogos, no veía con buenos ojos la música vanguardista de su época –de hecho, en su obra apenas pasa de Stravinsky y Szymanowsky como autores excepcionales más allá de Bach, Beethoven, Chopin o Wagner, según confiesa Steszewski (2004)–. No obstante, incluimos su nombre aquí por seguir los postulados introspectivos de la Estética Fenomenológica al considerar toda obra musical como experiencia subjetiva y no como objeto real o como producto de procesos físico-acústicos, ni tampoco como objeto ideal platónico y, por ende, universal y eterno.

En realidad, no fueron pocos los experimentalistas que se pasarían al lado de la Estética Fenomenológica al constatar la ineficacia de los métodos de laboratorio para el tratamiento psicológico de la música. Waldemar Conrad (1878-1915), por ejemplo, pese a enfocar sus estudios hacia el análisis de las cualidades de sonido (timbre, altura, duración, etc.), aceptó finalmente la misma tesis de Ingarden, tal y como apunta Mazzoni (2010). Para Conrad, la Estética Psicológica podía abordarse tanto desde una vía descriptiva –tomando a la música como objeto acústico y natural (estudiando por ejemplo una melodía desde sus unidades métricas de ritmo)– como desde una aproximación fenomenológica –que abordara la música como acto intencional (por ejemplo, analizando la música por unidades de significado)–. Conrad, a diferencia de Ingarden, además de afirmar que la música es ante todo un objeto ideal y no real, toleraba que la Estética Psicológica de la música pudiera articularse desde las dos vías e incluso complementarse la una con la otra.

Incluso un experimentalista convencido como Joseph Fröbes (1866-1947) parece dudar al tratar la fantasía creadora, advirtiendo el problema irresoluble que supo-

ne frente a las teorías taxativas sobre la representación del objeto estético:

“Es evidente la contradicción que hay entre considerar la fantasía como una actividad representativa, (...), y decir a las pocas líneas que es obra de la fantasía un sistema de ideas metafísicas” (Fröbes, 1917/1954: 249).

Ello lo atribuye Fröbes a la formación aún presumiblemente romántica de muchos psicólogos contemporáneos. Pero él mismo cita las teorías de Stumpf y Brentano a la hora de hablar de los elementos compositivos del sonido, contrariando las opiniones deterministas de Helmholtz en materia de valoración cualitativa de la música (op. cit.: 46-47).

## 2. Sobre la evolución y el contexto de la sensibilidad estética.

Continuando con nuestra clasificación de grandes temáticas de la Estética Fenomenológica de la música, los estudios para la medición o sistematización de los cambios en la sensibilidad estética fueron muy usuales en el período comprendido entre 1854 y 1938. Por supuesto, la introspección no fue el único método del que se sirvieron los psicólogos fenomenólogos preocupados por las cuestiones de la música. Siguiendo con su querencia por los procedimientos inductivos *–de abajo a arriba: de lo particular a lo general–*, sus conclusiones no aseguraban verdades únicas, sino singulares. Así, por ejemplo, si se deseaba establecer la esencia general de lo trágico se rastreaba dicha categoría en diversos autores *–desde Sófocles a Schiller, pasando por Racine, Shakespeare, etc., en la literatura clásica; o, en el caso de la ópera lírica, comparando obras de diferentes compositores de distintas épocas–*.

No obstante, cuando este tipo de metodología intentaba aplicarse a la construcción de teorías generales no podía garantizar la universalidad de su propuesta. Como admite Geiger (1928/1951: 155), G. E. Lessing fue uno de los primeros que usaron este método de rastreo histórico para disponer una distinción entre el arte poético y el arte plástico durante el siglo XVIII, pero no salió bien parado al pretender señalar analogías entre colores y signos de los objetos, cayendo en un psicologismo objetivista sin más apoyo que la elucubración metafísica (Lessing, 1766).

Las críticas a la introspección no acaban aquí, pues no bastaba para establecer los límites en la definición de esa categoría que se trataba de explorar a lo largo de su evolución estética, como le pasó a Lessing. En el ejemplo anterior, hacía falta delimitar qué es lo trágico para saberlo identificar por ejemplo en el *Hamlet* de Shakespeare y no hallarlo en cambio en su *Sueño de una noche verano* (Shakespeare, 1596, 1606). Para ello, era preciso distinguir la categoría en la obra individual.

Por tal razón, la Estética Fenomenológica se apoyaba a menudo en los métodos de la corriente histórico-cultural, como pone de manifiesto el modelo diltheyano de Estética Psicológica. La historia ayudaba considerablemente en los estudios

de la psicología para concretar esas esencias de lo estético, ya fuera rastreando comparativamente el fenómeno o bien estratificando una única época. La Estética Fenomenológica –como también pretendía la Experimental, en un nivel diferente– delimitaba cómo la esencia estética prevalecía en el tiempo –lo que no es sino una concepción platónica de lo estético– aunque cambiasen los modelos explicativos, las nociones históricas o incluso los términos idiomáticos.

En modo alguno se trataba de dibujar una evolución histórica determinada –de eso ya se encargaba la Estética Histórico-Cultural–, ni tampoco fijar un concepto estático de la esencia –de eso ya se encargaba la Estética Experimental–, sino de entender un fenómeno estético como concepto dinámico, como experiencia cambiante que, pese a las circunstancias, mantenía una esencia pese a que variase su estructura. El método fenomenológico no extraía normas o leyes universales, ni tampoco compilaba una mera acumulación de casos individuales, sino que buscaba aprehender la esencia general en el caso particular.

Conviene por tanto diferenciar lo que era esencial *en ese momento* y lo que era *condicionalidad accidental*, según explica Geiger (1928). Por eso, en los análisis psicológicos del fenómeno estético desde la corriente fenomenológica se situaba al objeto y al sujeto en las mismas condiciones en que éste participaba de la experiencia estética. No se planteaba el abordaje del objeto como un todo, ni del sujeto al margen de éste, sino la relación que se desarrollara entre ambos.

Sin embargo, este tipo de estudios contiene un sesgo metodológico a considerar: necesita de una preparación previa del sujeto investigador y del sujeto experimental –tal y como se criticó de la introspección wundtiana, como repetidas veces adujera Brentano (1874)–, ya que para valorar *la propia actividad*, el sujeto experimental ha de aprender a hacer un autoanálisis del “sí mismo” inmerso en la experiencia estética, la cual depende de una guía externa. Una alternativa posible era basarse en la hermenéutica, tal y como definen los métodos de Martin Heidegger (1889-1976), Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y Paul Ricoeur (1913-2005), los cuales trabajaban a partir de primeras fuentes que, por antigüedad, conservaran presuntamente una mayor aproximación a la esencia estética de los fenómenos que se describen. Pero por proximidad a la época y al área que circunscribe esta tesis, quien más se implicara en el estudio psicológico de la música sirviéndose de este método fue sin duda Wilhelm Dilthey (1833-1911), al que se le rendirá una mayor atención al hablar de la Estética Histórico-Cultural.

No obstante, el método historicista y el hermenéutico evitaban la introspección sin fundamento amparándose en el empirismo y no en la mera elucubración metafísica. Por ende, mantenían un respeto con la subjetividad que, en el caso de la Estética Experimental, había quedado apartado de los análisis de la experiencia musical. Tan sólo permitían establecer criterios para la educación de la actitud y la sensibilidad artística del sujeto estético, pero no podía explicar la causa de estos

procesos mentales que desencadenaban el gusto estético por la música.

### 3. Sobre la música como simulacro o dispositivo psicológico.

Otro de los temas que más dedicación obtuvo de los psicólogos de la Estética Fenomenológica es la concepción del arte como un dispositivo artificial del hombre, creado por y para su disfrute particular. No obstante, estos estudios no se apoyan tanto en la premisa de que el instinto artístico surge en el hombre con una función lúdica, sino por la necesidad psicológica del engaño voluntario y la ficción consciente. Las teorías que explicarían la experiencia estética de la música como simulacro, en el período comprendido entre 1854 y 1938, apuntan que, para el arte, no hay más fin que el del placer por la situación de una vivencia emocional cuyo control puede asumir el sujeto e interrumpirlo cuando lo crea conveniente. Esta es, al menos, la opinión que manifiesta Meumann (1908/1946: 73) como ejemplo de la postura fenomenológica respecto al arte musical. La proyección de los sentimientos estéticos, por tanto, se entiende aquí como un artificio psicológico que responde también a una necesidad básica del desarrollo humano, y que serán retomadas al hablar del *Einfühlung* o empatía estética.

Estas teorías estéticas del engaño consciente tuvieron una gran difusión entre finales del siglo XIX y principios del XX, pero recibieron muchas críticas por su falta de sistematicidad y por no aportar pruebas objetivas que aseguraran la existencia de tal necesidad innata de ilusión en el hombre. Sólo se probó en análisis de casos aislados de sujetos dotados de gran fantasía sin conclusiones claras. Por lo que respecta a la estética musical, estas teorías se vinculan con algunos estudios sobre la escucha de músicas descriptivas, por ser más abiertas a la significación metafórica. En cambio, poco o nada puede decir sobre la incapacidad musical (la amusia innata) de algunas personas ni los fenómenos de pérdida de control consciente durante la experiencia estética –como ejemplifican los casos ficticios del Quijote o de Madame Bovary, personajes “presos” de una ficción mental a raíz de una intensa experiencia estética, en su caso literaria–, pero que interesaron tanto a psicólogos del ámbito clínico como Kraepelin (1905, 1921) e incluso a otros que, no siendo del área citada, también incurrieron en explicaciones sobre la afectación psicológica del artificio estético, como Nietzsche (1889) o Nordau (1893).

De entre todas las teorías que componen este grupo merece la pena destacar la atención sobre la teoría del goce estético de Konrad Lange (1855-1921). Este historiador y psicólogo del arte alemán consideraba el goce estético como un engaño consciente controlado experimentalmente por el propio sujeto (Meumann, 1908/1946: 74-75). No se trata de una ilusión general, sino de un autoengaño intencionado, donde el sujeto “juega” a tomar la obra estética como plano simbólico de una realidad experimentable puntualmente, decidiendo parar el engaño cuando lo crea conveniente (Lange, 1907). Por ejemplo, la posesión de una entrada del teatro o de un concierto cerciora al sujeto de su ficción, como el marco del cuadro

señala el artificio de la imagen (ejemplos de Meumann, 1908/1946: 74). Aunque Lange (1907) no cita ninguna obra ni compositores en concreto, no son pocas las referencias que propone en su libro sobre la ópera y los dramas líricos como dispositivos estéticos que crean una ilusión en el espectador sirviéndose de narración, actuación, música, decoración y demás elementos para su puesta en escena.

La teoría de la ilusión estética de Lange pretende explicar cómo determinados sujetos se sumergen por completo –en un plano psicológico– en el goce estético hasta el punto de que, si no se mantiene un equilibrio sano con respecto a la realidad, se llega a desconectar la conciencia de ésta. Según Lange, durante la concentración estética en la obra, pueden darse casos en que el curso de la propia experiencia, si ésta es muy intensa, llegue a romper con ese vínculo entre la realidad y la ficción, algo que advierte también Meumann (1908/1946: 75). Esta explicación tendría un claro interés en el ámbito clínico, sobre todo por lo que se refiere a casos de psicosis provocados por dicha experiencia estética de gran intensidad emocional.

Lange (1907) avisa de la necesidad de mantener el control consciente sobre los mecanismos psíquicos que dinamizan los planos objetivo y subjetivo del conocimiento. Para ello, por un lado, debe oponerse un temple receptivo que controle el proceso de orientación estética y ponga freno cuando sea conveniente, en una experiencia estética medida y que contenga un grado no muy excesivo de exigencia receptiva para favorecer así su interrupción consciente. Por otra parte, ha de accederse a la experiencia estética con una actitud ya preparada. En ambos casos, el sujeto asume un control consciente de la experiencia estética y sabe que la aprehensión de esa “realidad ficticia” se le presenta artística y artificioosamente, la cual cesará cuando acabe la experiencia estética.

La visión teórica de Lange no disimula un modelo científico de censura estética que controle y legitime ese “arte con medida” al cual se refiere con suma ambigüedad, ni determina cuándo cesa una experiencia estética, ya que ese límite lo establece el sujeto según su propia apercepción del goce y según el contexto en el que se encuentra. Tiene también problemas para delimitar el foco desde el que se dirige el estado consciente de la concentración estética, aunque parece entreverse que Lange achaca un mayor peso a las cualidades formales de la obra que al rol activo del sujeto. Apenas da importancia a los mecanismos de resistencia de un individuo para “abandonarse en el gozo” frente al objeto artístico, por lo que su teoría queda en cierto descrédito al considerar el arte como un artificio cuyo proceso controla activamente el propio sujeto.

No obstante, la teoría de Lange (1907), como representativa de otras del mismo tipo, no basta para tratar cuestiones más complejas de la música, por cuanto resulta muy confuso hablar en términos objetivos de un placer que se origina en la oscilación entre planos de representación que se excluyen mutuamente, como son la ilusión y la realidad. Tampoco puede tomarse éste como un goce “real”, dado

que el sujeto es consciente en todo momento de que la representación de una naturaleza formal “no es natural”. Por tanto, ese goce también es una ficción y no debería afectar en la medida tan profunda que profesa la teoría langeana. Al respecto, la crítica que le dedica Meumann (1908/1946: 77) es feroz, pero también muy injusta:

“La teoría entera de Lange no puede tomarse en serio; yo no vacilo en calificarla de la peor teoría del agrado estético que ha surgido en la actualidad”.

#### 4. Sobre el significado representacional de la música.

Es éste un tema destacado para la Estética Fenomenológica, aparte de los mecanismos implicados en la concepción de una obra de arte como tal –¿qué es lo que legitima para el sujeto oyente lo que distingue un patrón sonoro como *música*?, ¿qué inspira en el sujeto una determinada obra?, ¿qué mecanismos despierta en la mente del receptor para proferir a su agrado?–: los procesos mentales que dan significado a la música –imaginación, inspiración, etc., tanto en el artista como en el oyente, y en cuanto a su contenido y su continente– y las diferencias individuales en la contemplación de la obra. Pese al interés inicial, sin embargo, estos estudios no sobrepasarían a la agenda de la psicología de la música en el siglo XX, la cual evitaba en la medida de lo posible toda tentativa subjetivista de valoración de la música, según denuncia Geiger (1928).

No en vano, los dilemas sobre el significado y el posible origen de la música como objeto estético diferenciado del mero sonido sin valor humano siempre oscilaron entre la Estética Metafísica y la Fenomenológica. Para la Experimental, en cambio, la determinación de leyes naturales tendría más peso empírico porque presupone la existencia de una realidad externa. Al respecto, en realidad las presunciones de la Estética Experimental y la Fenomenológica no se diferenciaban salvo en el método de abordaje, pues también la segunda podía concebir una realidad estética tanto de forma realista como idealista, como centrarse en la apariencia fenoménica de una cosa en sí o como construcción en base a unas percepciones fijas, estableciendo una síntesis de los hechos o de las configuraciones de regularidades externas.

Por el contrario, y a diferencia de la Estética Metafísica, la Fenomenológica apuesta por el valor estético de la música como materia de reflexión científica, pero no lo presupone como algo natural, ni concibe su existencia *a priori*, sino que se construye *en y con* el individuo en situación (Geiger, 1928). A partir de esta premisa, la Estética Fenomenológica derivó durante el período que comprende esta tesis hacia estudios muy dispares sobre el significado atribuido a la música: tanto desde el análisis psicobiográfico de músicos históricos –como plantean Louis (1898), Moos (1906), Dilthey (1914, 1924, 1927, 1933), Kreschmer (1923), Kris y Kurz (1934) o Scott (1934)– hasta orientaciones más sociológicas como las de Guyau (1884, 1902) o Schütz (1932).

Para este último, el estudio psicológico de la estética musical define un modelo social. Los procesos musicales implicarían necesariamente una interacción social, del mismo modo que el significado está estrechamente en relación con el significante. Según argumenta Schütz (1932), en la filosofía griega, el ritmo era el elemento que marcaba las pautas sociales de los participantes de la experiencia musical porque articula la sincronía de los movimientos y los afectos. Este tipo de estudios tendrá una continuidad evidente en muchos trabajos de euritmia y cinestesia que ya en las primeras décadas del siglo XX comenzaban a hacer furor en el mundo entero: Jacques-Dalcroze (1906, 1916, 1917, 1919, 1920), Bücher (1914), Mauss (1934), etc.

Pero, en concreto, Schütz (1932) se interesó por la vinculación existente en los dramas de Mozart entre música y texto, y en cómo ambos estaban definidos además por su escenificación, lo que equivale a valorar la obra mozartiana como un complejo de múltiples factores contextuales, además de formales y lingüísticos. También en términos similares, aunque más enfocados hacia la conexión entre texto y música, analizó la controversia entre Nietzsche y Wagner y los mecanismos de identificación del auditorio con la música que escucha. Huelga decir que la relación con las teorías mediacionales de Hennion (2002) es más que evidente, y nos permite sostener que en la Estética Fenomenológica de la psicología de la música ya pueden rastrearse genealógicamente muchas de las pistas que van a sostener el pensamiento de este sociólogo francés.

##### 5. Sobre las emociones sentidas durante la experiencia estética de la música.

Retomando el cabo suelto que quedaba en los estudios comentados antes, fueron muchos los trabajos que, desde la Estética Fenomenológica, se preocupaban ante todo por las apreciaciones estéticas recogidas por el propio sujeto durante la experiencia de la escucha musical. El tema del *Einfühlung*, que en inglés se ha visto traducido en numerosas ocasiones como *in-feeling* o *feeling-into* (por ejemplo en Lee, 1913) y en castellano como *empatía*, *endopatía*, *simpatía* e *intropatía* (como por ejemplo en Mirabent, 1936), durante los años que comprende esta tesis originó en la Estética Psicológica una prolífica literatura. *Grosso modo* puede definirse el *Einfühlung* como la vinculación directa entre el objeto y el sujeto estéticos, basada en la percepción subjetiva del yo y según la experiencia personal pasada que el sujeto tiene en relación con dicho objeto –una “proyección del ego”, como apunta Lee (1913: 66-67)–.

A riesgo de dejarnos a muchos por citar, los autores que, dentro de la historia de la psicología, recurrieron al estudio de la empatía estética con suma atención se circunscriben sobre todo al primer lustro del siglo XX, aunque sería Robert Vischer (1847-1933) el primero que acuñó el término a finales del XIX. No obstante, valiéndose de otro concepto como *humour*, Burke (1757) habla de una esencial espiritual en el hombre que le afecta ante determinados objetos estéticos. Esta estela sería similar a las lecturas que hacen muchos representantes de la Estética Me-

tafísica hasta llegar a mediados del siglo XIX, cuando el citado Vischer (1873) se sirve por primera vez de la palabra alemana *Einfühlung* para referirse a un artificio psicológico para sentirse afectado como uno espera que ese objeto le afecte. Desde entonces, y manteniéndonos dentro de los márgenes de la Estética Psicológica, autores como los siguientes han dedicado más o menos interés por el tema –desde un capítulo exclusivo hasta un tratado entero–: Höffding (1891), Bosanquet (1892), Sergi (1894), Croce (1901), Groos (1902), Lipps (1903), Ribot (1904), Volkelt (1905), Dessoir (1906), Worringer (1908), Lee (1913, 1933), Senet (1914), Külpe (1921), Vygotsky (1925), Delacroix (1927), Mirabent (1936), etc.

En general, todos ellos coinciden en la afirmación de que lo que hace del *Einfühlung* un disfrute estético no son las meras sensaciones perceptivas, sino los estados afectivos que éstas provocan. Por ello, no debe entonces buscarse el principio de Belleza en las impresiones orgánicas sobre el sujeto o en las cualidades formales del objeto, ya que, aunque éstas condicionen y acompañen el resultado del placer estético, no lo causa directamente, ni explica el vínculo personal que el sujeto establece con la obra en cuestión. Por otra parte, buena parte de las explicaciones sobre el *Einfühlung* que refiere Lipps (1903) tiene que ver con una fusión entre sujeto y objeto en una misma experiencia mental. La desaparición de la frontera entre ambos a través de la intervención de un artefacto mediador nos trae a la memoria la idea romántica de lo sublime y a la religiosa de lo místico, así como a la concepción biorrítmica de la música en algunos planteamientos clásicos –como los citados de Jaques-Dalcroze (1906, 1916, 1917, 1919, 1920), Bücher (1914), Schütz (1932) o Mauss (1934)– o más recientes como los de sintonización –a los que alude Español (2005), por ejemplo–.

No obstante, no siempre estuvieron de acuerdo en cuanto a los límites científicos de su trabajo respecto al *Einfühlung*. Algunos se bastaban con aplicar métodos formalistas, acusando el error epistemológico de considerar un cierto antropomorfismo u otra clase de isomorfismo con el objeto estético. Tampoco el *Einfühlung* dependía exclusivamente de causas deterministas u orgánicas fijas, como por ejemplo el instinto sexual (justificando así que aquello que produce placer es lo que atrae los sentidos y despierta el gusto preferencial por unas determinadas obras, en detrimento de otras). En definitiva, según las teorías del *Einfühlung* encabezadas por Lipps (1903), lo sensible en arte adquiere un valor simbólico y no responde tanto a una geometría formal, sino a unos mecanismos de acción mediada entre el hombre y la obra de arte –lo cual nos permite ponerlas en relación con Hennion (2002) por razones evidentes sobre el desarrollo de una sensibilidad musical a través del uso mediacional de las nuevas tecnologías de reproducción y la incorporación de la música como un dispositivo fenomenológico de placer autogestionado–.

Sería por tanto una equivocación entender la *Einfühlung* únicamente como comprensión estética a través de las vías afectivas, sino que, por el contrario, comparte también un cierto grado de elaboración cognitiva, que según cada autor será más

o menos marcado o matizado. En cualquier caso, el conjunto de teorías sobre la empatía estética en la música se apoya en un subjetivismo que no siempre casó eficazmente con los métodos experimentales. Dichas teorías implican el estudio de las maneras de sentir algo y sentirse durante *ese* algo. Al respecto, estas teorías quedaron pronto ancladas en una tierra de nadie entre el empirismo y el idealismo metafísico, y no fueron pocas las voces que, desde el propio seno de los teóricos del *Einfühlung*, criticaron el curso de los estudios.

Tampoco en la definición exacta del concepto había un consenso claro. Llamar al *Einfühlung* una “imitación idealizadora” hubiera sido del gusto de dos escépticos de la psicología del arte como Bosanquet (1892) y Croce (1901), siendo el segundo muy contrario a dichas teorías por haberse reducido a una simple explicación hedonística del arte. Los dardos de Croce también apuntaban hacia el exceso de la estética científica por parapetarse tras una psicología asociacionista para evitar así tropezarse con los escollos de la metafísica. Pero no obstante, Croce no admitiría aceptar una concepción del sentimiento estético como algo artificial y creado exclusivamente por y para el hombre. Por su parte, para Vernon Lee (1933: 206), el *Einfühlung* era el resultado de “reminiscencias pasadas” de una experiencia estética concreta, un sentimiento residual y no inmediato y, por tal razón, muy escurridizo para su estudio experimental.

Mientras que Lipps (1903) hablaba del *Einfühlung* en términos de vivencia del yo (*Ich-Erlebnis*), Volkelt (1905) se refiere a un simbolismo evocativo, como la capacidad de disponer de un objeto estético para evocar en nosotros imágenes, impresiones o sensaciones de un orden diferente al original. Pero en cambio Groos (1902) sostiene que no se trata de una mera proyección de sentimientos del hombre sobre un objeto contemplado –y que, en realidad, éste no contiene de modo *natural*–, sino que implica “imitación interior”, esto es, permite al hombre revivir de nuevo frente al objeto la experiencia ocurrida en su primera vez. En el fondo, muchas de estas teorías adolecían todavía de una fuerte influencia formalista, inaugurada por Hanslick (1854) en materia de música.

Por otra parte, era evidente que el sentimiento estético no sólo estaba intrínsecamente ligado a la producción artística, pues también surge ante la contemplación de un paisaje, de una escena cotidiana, o incluso de un recuerdo del pasado, por poner tres ejemplos. No se agotaba, pues, entre los márgenes de la estética, sino que podía abordarse desde otros ámbitos. La prueba está en la rapidez con que la psicología clínica adoptó el término para acometer la habilidad del terapeuta para aprehender los sentimientos del paciente: Kraepelin (1905) o Binswanger (1922) son dos muestras representativas; incluso el positivista Ingenieros (1907) propuso el uso de la empatía musical para establecer una comunicación terapéutica con las pacientes histéricas, como también exploraron antes Charcot y Richer (1887) en el caso del tarantelismo medieval.

Ahora bien, era fácil caer en la tentación de hacer lecturas moralistas del *Einführung* del arte, ya fuera apoyándose en explicaciones biofisiológicas como remarcando el carácter artificial de los sentimientos estéticos al aceptar las teorías empáticas. Pero es precisamente esta perspectiva “artificialista” la que nos interesa recuperar en el siguiente capítulo, a partir de las reflexiones críticas que suscitaran las teorías del *Einführung* en música desde la Estética Psicológica. A ello dedicaremos íntegramente el siguiente capítulo de esta tesis.

Concluyendo, entre los grandes temas que ocupan el interés de la tendencia fenomenológica de la Estética Psicológica de la música, entre 1854 y 1938 se haya el estudio de la música como vía introspectiva para el análisis de la conciencia, así como la evolución de la sensibilidad estética, considerando también la importancia del contexto y la subjetividad. Asimismo, las otras tres grandes áreas de estudio también tienen una relación directa con las teorías mediacionales de Antoine Hennion (2002), partiendo de la concepción de la música como simulacro psicológico o dispositivo artificial para un goce mental, exclusivo del hombre. Además, tiene una especial cabida el tema del significado y la representación de la música, ligado también a otro gran aporte de la Estética Fenomenológica como es la noción del *Einführung* o empatía estética.

A lo largo de esta presentación de temas, se han ido viendo algunos nombres de autores que no obstante provienen de las otras dos tendencias de la Estética Psicológica, como son la Experimental y la Histórico-Cultural. Este solapamiento responde al eclecticismo tanto teórico como metodológico que ofrece el programa Fenomenológico de la Estética Psicológica. De hecho, una de las críticas más fuertes que a menudo se le reprochó a esta tendencia fue la falta de sistematicidad y la duda constante con la que se mantenían sus autores en un cierto escepticismo frente al determinismo de nuestra disciplina, frente a un objeto de estudio tan complejo como la música, sin olvidar en ningún momento la importancia de la subjetividad en todo proceso estético.

Al respecto, nos parece relevante remarcar que, entre los temas analizados dentro del seno fenomenológico, todos encajan en la perspectiva mediacional que propone Hennion (2002) y que retomaremos al final de la tesis. Por otra parte, conviene hacer un alto más detallado en los métodos de los que se bastó la Estética Fenomenológica para tratar el estudio de la mente musical. A tal fin, a continuación dedicaremos el siguiente apartado a la catalogación y el análisis crítico de los diferentes modelos de abordaje de los que se sirvió dicha tendencia de la psicología.

## **5. MÉTODOS DE LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA APLICADA A LA PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA**

A diferencia de la Estética Experimental, que se preocupa por la estructura de los objetos artísticos y los valores que los determinan como tales, la Fenomenológica se coloca en el plano de la experiencia estética y en el problema de resolver el objeto en representaciones. Pero así como aquélla parte de los principios supremos, alcanzando sus resultados desde arriba, también desdeña la obra de arte como producto particular:

“(…) no le interesa la obra de arte individual, el cuadro de Botticelli, la balada de Bürger, la sinfonía de Bruckner, sino la esencia de la balada en general, de la sinfonía en general, la esencia de los diversos tipos de dibujo, la esencia de la danza, etc. Le interesan las estructuras generales de los valores estéticos, la manera como, en principio, hallan su fundamento en los objetos estéticos” (Geiger, 1928/1951: 146).

El método experimental consistía en entender los casos particulares a partir de leyes universales. Por ejemplo: el arte como imitación, como unidad en la multiplicidad, etc. Pero la Estética Fenomenológica promueve a aproximarse al problema psicológico del arte desde la experiencia particular. La obra “se transforma en mero símbolo de la esencia (…) que en ella captamos y comprendemos” (op. cit.: 148). No extrae sus normas desde un principio supremo, ni por acumulación de casos individuales, sino aprehendiendo en el caso individual su esencia general. Geiger (op. cit.: 148) destaca tres características del método fenomenológico:

- a. Se detiene en los fenómenos, esto es, entiende el arte como experiencia y no como objeto.
- b. No aspira a aprehender los fenómenos estéticos por su condición accidental, sino dando suma importancia tanto a su marco como a sus circunstancias, además de considerar las cualidades del sujeto estético partícipe en la experiencia.
- c. Renuncia a toda explicación de carácter inductivo o deductivo, en beneficio de la intuición.

Si bien el primer y segundo puntos entroncan directamente con las bases epistemológicas de la teoría mediacional de Hennion (2002), el tercero es el que más abiertamente se opone a los pilares de la Estética Experimental. En efecto, Geiger rechaza la investigación, las pruebas empíricas o la acumulación de conocimientos como únicas vías de exploración psicológica del fenómeno estético. Dado que aborda la obra de arte como un todo, el método fenomenológico no implica tan sólo una percepción formal de objetos complejos, sino que, para hacer más efectivo su análisis, obliga a recurrir a variaciones en ese acontecer estético. Por ejemplo, estudiando una forma musical en diferentes épocas y culturas, a fin de percibir su verdadera naturaleza. El riesgo de enfocar todo el estudio en una sola obra, artista o período histórico es tomar por cosa esencial y de validez general algo accidental y condicionado por un momento puntual.

Para evitar la ambigüedad y asegurar su calidad científica, Geiger (1928) sugiere relacionar método fenomenológico y análisis socio-histórico, tendiendo puentes hacia la Estética Histórico-Cultural. El autor remarca que lo esencial mismo de la estética:

“debe verse como susceptible de modificación, de transformación interior, de evolución (...); sólo entonces el concepto de esencia llega a ser recurso de consideración científica” (Geiger, 1928/1951: 152).

Por ello, reclama para la Estética Psicológica que no sea tan rígida en sus principios estéticos, y que adopte una cierta “dosis de espíritu hegeliano” (op. cit.: 153). Pero lo que más nos llama la atención es el apunte sobre el análisis de los elementos mediacionales que sostienen *esa* experiencia estética y el aprendizaje que lo fundamenta como tal. No puede éstos apropiarse por meros conocimientos teóricos o principios categóricos y/o universales, sino mediante el análisis de la propia *actividad* estética. Geiger admite su interés por la distinción entre la actitud de los sujetos, la preparación estética previa, la accesibilidad a la obra, los argumentos vivenciales que dan sentido a ésta como producto estético, y en consecuencia incluye al valor estético como categoría psicológica al uso, construida por el hombre para interpretar la realidad. Hace hincapié en la observación minuciosa, en la descripción del proceso de construcción de las categorías estéticas, restando así la efectividad a la observación aislada y ocasional de un objeto estético fuera de su marco original, como se plantea desde la Estética Experimental. Si el “arte es producción”, como subraya el propio Geiger (op. cit.: 157), no pueden tomarse por exclusivos los principios de configuración estética.

En definitiva, el sistema fenomenológico investiga sobre lo particular, situando la experiencia estética en cada momento axiológico y sin separarse de sus formas esenciales, que sólo *en situación* pueden ser observadas. Por ende, no hace distinciones entre los objetos artísticos como algo natural sino que, por el contrario, atiende al problema del significado psicológico del arte como resultado de *una experiencia*. La Estética Fenomenológica no concibe una realidad externa, de carácter *realista* o *idealista*, de sus categorías estéticas, ni tampoco como el fruto pasivo de unas reglas naturales de percepción psicofisiológica, sino que entiende el valor estético como materia de reflexión, no presupuesta, sino construida a través del propio acto estético. La obra de arte, entonces, debe ser revisada como un dispositivo de acción, como el principio de la experiencia psicológica, y no como el producto final de la misma:

“El mundo estético, los objetos estéticos y los valores estéticos se dan como fenómeno; y sólo como tales los considera la estética en cuanto ciencia particular. Pero puede reflexionarse que, en cuanto fenómenos son, precisamente, fenómenos para un yo; que es un yo el que en el lienzo se enfrena con el paisaje; que es un yo el que extrae de sí lo trágico y lo introduce en el acontecer dramático. Y puede reflexionarse entonces sobre los actos en que el yo lleva a cabo esa construcción del mundo fenoménico. (...) Pero también cabe reflexionar sobre el fenómeno en su dependencia del yo, y que es un yo el que confiere a la palabra su significado, y crea sólo así esa interpretación que llamamos relación entre palabra y significado. Ahora bien, también es posible interesarse en los actos en que a través del yo se crea esta relación –en el ejemplo citado, los actos que confieren significado– y continuar con ellos el análisis” (Geiger, 1928/1951: 159).

Son los problemas de constitución de los valores estéticos lo que, en definitiva, se resuelven mejor por la investigación de corte fenomenológico, sin tomar la esencia como algo universal. Ateniéndonos a lo que afirma Boring (1929/1978: 631) sobre la

Gestalt<sup>3</sup>, por ejemplo, dicha escuela mantiene su área de interés entre la propia descripción de fenómenos (*Beschreibung*) y la configuración interpretativa que hacen los sujetos (*Kundgabe*). Dado que su principal unidad de análisis (la experiencia) no puede descomponerse en elementos aislados –“el todo es más que la suma de sus partes”–, su primer acto de subversión contra la Estética Experimental fue librarse del análisis convencional de la experiencia estética por sensaciones u otros elementos sensoriales. Por ello, el *fenómeno psicológico* no puede ser algo exclusivo del objeto o del significado, como no puede tampoco conducirse una descripción sin una perspectiva de análisis, ni los datos pueden limitarse de manera inmediata a determinar una experiencia.

Lo segundo que hicieron los fenomenólogos, y no por ello menos importante, fue negar que fueran los estímulos externos los responsables de nuestras percepciones y sensaciones, sino una actividad organizada en la mente. En tercer lugar, remarcaban que las partes componentes de un todo no son neutrales ni inertes, sino que están estructuralmente relacionadas entre sí. Como denunciaba Lotze en 1852 (citado por Boring, op. cit.: 615), no es lo mismo hablar del conocimiento *per se* (*cognitio rei*) que del conocimiento *sobre algo* (*cognitio circa rem*). El primer caso sería el asumido por la Estética Experimental; el segundo, por la Fenomenológica: si lo uno reporta lo que infiere a partir de una información inmediata, lo otro no ofrece “lo que la cosa es”, sino lo que ésta *significa* para el sujeto.

No obstante, no fueron escasas las voces que ponían en entredicho la solvencia metodológica de la fenomenología, más decantada por la descripción y el análisis de los modos de aprendizaje de la percepción –pese a que muchos autores partieran de un nativismo orgánico, esto es, que consideraran que toda percepción dependiera en primera instancia de propiedades heredadas, aunque mejorables–. Sin ir más lejos, James (según Boring, op. cit.: 374) caricaturizaba a la psicología fenomenológica por contraste con la experimental, calificando a ésta de “mentalidad estricta” y a aquélla de “mentalidad permisiva”. Pero se trataba de críticas injustas, ya que la fenomenología no traicionaba el método empírico tradicional de la experiencia, aunque desconfiara de las pretensiones de inferir unas causas únicas para los fenómenos psicológicos. Por el contrario, sus planteamientos se oponían a los análisis reduccionistas de elementos aislados y subrayaban las experiencias tal y como las percibe el individuo.

*Grosso modo*, la Estética Fenomenológica se caracteriza por una actitud ecléctica que, sin rechazar el experimentalismo, cuestionaba las garantías indiscutibles de los trabajos de laboratorio por extraer la experiencia estética de su verdadero marco de significación y por recrear artificiosamente una situación elemental del fenómeno estético. En general, pueden identificarse cuatro grandes categorías metodológicas asociadas a la investigación en la Estética Fenomenológica:

---

3. Aunque la palabra *Gestaltpsychologie* se ha traducido como “psicología de la buena forma”, Boring (1929/1978: 610) enumera otras versiones como las de *Strukturpsychologie*, *whole psychology*, *holism* o *configurationism*, que sin embargo pueden llevar a confusión e inexactitud.

## 1. Método descriptivo.

Contrario al análisis de elementos compositivos, la fenomenología halló en Brentano, Dilthey, Bergson y Husserl sus máximos valedores para una ciencia de la conciencia. Sin embargo, no fue hasta la consolidación de la escuela gestáltica cuando el método cualitativo obtuvo un mayor reconocimiento científico en psicología como alternativa al método experimental. Los fenomenólogos reformulaban la psicología como reconocimiento de patrones de organización perceptual contruidos por el sujeto y en relación con su acción con un objeto determinado, aunque localizando la actividad inherente de la experiencia psicológica en la mente del sujeto, y no en la propia configuración objetual. Por ello, la Gestalt incluía en su investigación tanto a los objetos como, sobre todo, su significación, valorando más los pensamientos mediados percibidos que los hechos sensibles en sí. El método descriptivo permitía entender cómo se relaciona el individuo de forma activa con el entorno, en un campo dinámico o en un sistema de interacciones que muchas veces viene adquirido por todo un bagaje histórico-cultural previo.

En este caso, lo vivencial no se contradice con lo empírico, pero se evita caer en la tentación de admitir una realidad *anterior al hombre*. No obstante, el método descriptivo surge como contraposición al análisis de elementos por separado que propone la Estética Experimental. Sin embargo, ello no necesariamente se opone al formalismo hantslickiano; de hecho, la Estética Fenomenológica estudia con recurrencia la emergencia de las formas estéticas, en contra de explicaciones que, como en el caso de la Estética Experimental, tiende a entender los productos artísticos como cúmulos asociativos. Por el contrario, el método descriptivo apunta a presentar las formas artísticas como una construcción que se da a lo largo del tiempo (y con implicaciones también a nivel psicofisiológico).

Como fenómeno espontáneo frente a la determinación de ciertas cualidades objetuales, la Estética Fenomenológica no descarta tampoco que la propia configuración de los sentidos condiciona la percepción y aprehensión de los objetos. El método descriptivo, por tanto, puede distinguir esos rasgos formales en relación con las características individuales de cada sujeto. Pero eso no obsta para que se apruebe que exista una educación distinta de la sensibilidad artística, aunque el punto de partida sea de orden naturalista.

Asimismo, el método descriptivo también responde a un análisis cualitativo de la experiencia. Rechaza por tanto el trabajo con conceptos universales, y se basa en la descripción libre de la experiencia inmediata. En tal caso, la orientación por hipótesis concretas *viene después*, pues determina que lo primero en la ciencia es la observación y la descripción de elementos, que la libertad del investigador depende de sus limitaciones en un marco observacional específico, además de unos criterios particulares de selección de la información a analizar. La descripción, por ende, nunca será asumidamente “ingenua”, sino sugerida por unos valores estéticos ya

previamente definidos, pero atribuidos a unos condicionantes circunstanciales y *enmarcados*.

## 2. Análisis hermenéuticos.

Este tipo de trabajos, de orden comparativo, supone hacer una reinterpretación de las diferentes formas artísticas de una misma obra. En materia musical, se suelen contrastar distintas manifestaciones antiguas de un género, o de una pieza a lo largo del tiempo, o desde varias *performances* interpretativas, por ejemplo. Sin embargo, también son habituales los estudios realizados desde la propia crítica musical, exponiendo la diversidad de lecturas que dan significado a una obra. Los análisis hermenéuticos, que no ocultan sus pretensiones de explicar un punto de vista particular, otorgan su máxima importancia a la ejecución y la transmisión de significado (emocional, representacional, moral, etc.), sin descuidar el tratamiento formal, además del idiosincrático de cada cultura, el peso del *zeitgeist*, la personalidad del músico o la predisposición del público.

Autores como Dahlhaus (2003), Kivy (2005), Lawson y Stowell (2005), López de la Llave y Pérez-LLantada (2005), Casini (2006), Rink (2006) o Alcázar y Pérez Carreño (2010) parecen dar buena cuenta de estos métodos en la actualidad en sus tratados sobre la interpretación y la ejecución de la música. Pero la tradición hermenéutico-fenomenológica ya tuvo puntuales seguidores a mediados del siglo pasado, como atestiguan las obras de Buck (1944), Langer (1953), Dart (1954) o Meyer (1956). Estos análisis hermenéuticos son retomados en parte en el sistema mediacional que sugieren Hennion (2002, 2005a) y Fauquet y Hennion (2004), trabajos en los que se plasma un análisis comparativo de determinadas formas musicales en varios contextos y épocas.

## 3. Trabajos de campo.

En dichos estudios se trata de establecer las relaciones y las dinámicas entre elementos que promueven y mantienen una determinada experiencia estética. Una realidad subjetiva podía gobernar unas pautas de conducta, y viceversa. El espacio o marco de desarrollo de dicha experiencia, así como los comportamientos de sus actores, la disciplina de sus actos o ejecuciones, la disposición de los elementos en ese marco, sus usos y significados adscritos, etc., son el objeto de estudio en este tipo de métodos.

Trabajos observacionales actuales como los de Hermans (2001), Hennion (2002), Gilbert y Pearson (2003), Fraser (2005), Kassabian (2008), Martí (2008), Cárdenas y Montes (2009), Haynes (2010), Henriques (2010), Pérez López (2010), Ranera y García Prieto (2010), Sanmartín (2010), Tironi (2010), Ayats (2011), Burgos (2011), Ruiz Morales (2011) presentan sendos estudios *situacionales* describiendo patrones de comportamiento o procesos de significación, atendiendo siempre a los

contextos: desde una sala de conciertos hasta una *rave* o una fiesta popular; desde un *tablaó* flamenco a una discoteca de pop; desde una tienda de discos hasta un restaurante especializado o un *happening* vanguardista; desde un huerto de cultivo hasta un festival de música étnica; etc. En todos ellos, lo fenomenológico no puede desligarse de lo mediacional que lo fundamenta y le da sentido.

#### 4. Método introspectivo.

Por este método no nos referimos a la introspección formulada al estilo wundtiano, controlada en laboratorio experimental y con sujetos especialmente entrenados. Tampoco hacemos alusión a una descomposición analítica y artificial del fenómeno estético, sino *interesada*, esto es, partiendo de categorías que sean *significativas* para el sujeto estético y no tomando por base un sistema predeterminado. La mayoría de trabajos de carácter fenomenológico se apoyan en el estudio introspectivo del propio fenómeno estético, centrándose en el punto de vista del sujeto y no tanto en las características formales del objeto. A diferencia de la Estética Experimental, la Fenomenológica otorga al sujeto un mayor papel activo en el proceso estético.

No hay duda de que el enfoque mediacional de Hennion *et al.* (2000) y Hennion (2001, 2002, 2004) aplicado a los estudios de público recoge en sus entrevistas muchas respuestas que han sido elaboradas tras un esfuerzo introspectivo sobre los gustos musicales del público.

Éstos son, en general, los grandes tipos de métodos que se usan regularmente en la Estética Fenomenológica que, como se ha visto, no sólo conciernen el período de 1854-1938, sino que trascienden más allá, en influencias actuales que hemos tratado de presentar brevemente. A continuación, no obstante, intentaremos exponer algunos de los inconvenientes y ciertas críticas que hacen de la Estética Fenomenológica una vía incompleta sin el apoyo de las otras dos corrientes en boga durante el citado período de la historia de nuestra disciplina: la Estética Experimental y la Estética Histórico-Cultural.

## 6. INFLUENCIA Y CRÍTICA DE LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA DE LA MÚSICA

Como se ha ido viendo a lo largo de estas páginas, la Estética Psicológica, cuando se convirtió en ciencia autónoma de la mano de la psicología del arte desde finales del siglo XIX, trataría exclusivamente sobre la estructura de los objetos estéticos y de los valores que los determinan como tales. Pero dicha estrategia tan sólo conducía al análisis de los objetos mismos, con un exceso de *objetivismo*. Partiendo del objeto, la estética se encontraba “cómoda” con las ciencias del arte. Éstas se preocuparon poco por colocar en primer plano la experiencia estética como fenómeno o resolver el problema de su representación mental. Así, la labor de la psicología de la música se

acercaba más a la de un diseñador de sonidos experimentales que a un historiador del arte o un musicólogo, por ejemplo. En vez de analizar la interpretación, la expresión y la emoción que percibe un espectador de un músico en escena, el psicólogo de la música se interesaba por la arquitectura de la sonata que aquél interpretara.

La Estética Fenomenológica, como se desprende de las críticas que hacen Meumann (1908, 1914), Geiger (1928) y Viqueira (1930), entre otros, acusaba a la Experimental de partir de leyes demasiado generalistas que subvirtieran toda experiencia estética a las mismas reglas de producción y representación, útiles para las artes figurativas, pero no tanto para las artes musicales o la literatura. El afán de sistematización, el deseo de lograr con la mayor rapidez un sistema cerrado de estética, le impedía a la Estética Psicológica ver la multiplicidad de momentos fenomenológicos y de configuraciones estéticas de cada experiencia musical. Así, el objeto de estudio de la Estética Experimental había quedado constreñido, supeditado y anquilosado por el propio método científico, a tenor de la mayor parte de críticas. De hecho, la Estética Experimental trató muchas veces de resolver en su propio terreno cuestiones que no le pertenecían a su naturaleza positivista, por lo que se ignoraron por considerarlas triviales –pero, en cierto modo, esenciales para la psicología– o pidió “préstamos” a la Estética Metafísica, pues le eran irresolubles sin el aporte de otras cuñas.

Pero también la Estética Fenomenológica fue víctima de un feroz desprestigio por parte de los experimentalistas, que veían en el poso fenomenológico un lastre idealista que se arrastraba desde el romanticismo. También recibió las críticas de muchos filósofos y teólogos que, como René Berthelot (1913), consideraban la Estética Fenomenológica más próxima a la filosofía que a la psicología científica. El citado Viqueira (1930: 130), por ejemplo, recuerda que Benjamin Jacob acusaba a la corriente fenomenológica de caer en un misticismo sin fundamentos. Pero, por otra parte, las miras de Jacob apuntaba sobre todo contra Bergson, quien en los últimos años cayó en una profunda religiosidad positivista, asegurando la existencia de una divinidad suprema, como atestiguan varias cartas a amigos teólogos como Joseph de Tonquédec, Charles Péguy y Antonin-Dalmace Sertillanges (los mismos nombres son corroborados por Heidsieck, 1988/1997: 355). El siempre combativo Julien Benda se opuso radicalmente a las premisas bergsonianas, a las que acusaba de ser vagas e imprecisas, eco que se hace notar en las duras palabras de otro látigo de Bergson, las que le dedicara José Cuervo en su personal cruzada intelectual entre 1915 y 1918. Del fenomenólogo francés denuncia entre otras cosas:

“petulancia de sus pretensiones, insuficiencia de su método, esterilidad de sus resultados, contradicciones y ambigüedad de sus teorías y la debilidad de sus refutaciones (...) del conocimiento conceptual. (...) Para M. J. Benda la filosofía de Bergson ni es filosofía ni nada; lo que tiene de propio y original es un espantoso contraste entre la ambición de sus pretensiones y la inanidad de su método y sus resultados” (citado por Lacau, 2010: 123; la traducción es nuestra).

Sin duda, Benda remarcaba la falta de consenso y de línea común en todas las teorías fenomenológicas, mientras que, desde la psicología misma, Wundt (citado por Geiger, 1928/1951: 140 y Viqueira, 1930/1958: 130) achacaba el fracaso de la perspectiva fenomenológica a un grave problema de sistematización y de poca originalidad. Su carencia de métodos “duros” o la disposición de uno –como era la introspección– sin demasiada consistencia experimental (apoyándose en el pensamiento intuitivo, sin aportar pruebas empíricas y desde un posicionamiento colindante con la Estética Metafísica) hizo que la corriente fenomenológica perdiera a principios del siglo XX su preeminencia crítica frente a la Estética Experimental. En todo caso, nos referimos al ámbito de la psicología, donde la fenomenología acabaría siendo completamente borrada del mapa académico. En cambio, en filosofía sí siguió su propio curso paralelo con éxito, en dura batalla con la hermenéutica (Husserl *vs.* Heidegger, preferentemente). En el transcurso de lo estético, sin embargo, aún sobreviviría en trabajos posteriores como los de Delacroix (1927), Malraux (1937), Brelet (1940, 1949) y Langer (1953, 1954, 1957), por ejemplo.

Aun así, el análisis de toda experiencia estética, por su relación con un objeto, ha de pasar forzosamente por un *momento fenomenológico*. Inevitablemente, la Estética Experimental también se acercó al significado de la música desde la propia subjetividad del individuo, aunque planteándolo como una correlación con las formas musicales. No hay más que echar un vistazo a los estudios de Pratt para constatar que, desde la Experimental, el método introspectivo no recibía tan mala prensa sino que, al contrario, podía contribuir a la recogida de datos cualitativos para poder trabajar con ellos en un segundo plano de análisis psicológico (Pratt, 1924, 1931, 1934, 1952). Cabe insistir, sin embargo, que el método experimental por excelencia, hasta la llegada del conductismo, fue la introspección controlada, y en el caso de los estudios sobre percepción estética proliferaron ampliamente.

Al preguntarse la Estética Psicológica por cuestiones sobre el efecto psicológico de la tragedia en la ópera, por ejemplo, podía recurrir a una objetividad de cariz aristotélico argumentando que lo trágico produce temor y compasión y que, por medio de estos sentimientos, provoca una catarsis emocional en el oyente. Pero aunque la respuesta se decantara por derroteros psicofisiológicos, no evitaba contestar desde una postura subjetivista y, por descontado, abriendo las puertas a las teorías empáticas de Lipps (1903), por citar uno de los autores referidos aquí. El dilema de la Estética Experimental era mantener este tipo de respuestas en un plano mecanicista y meramente asociativo, sin factores internos que se implicaran *desde la mentalidad del sujeto*. Eso, no obstante, quedaba ya en el margen de la Estética Fenomenológica.

Sin embargo, el objetivo de la Estética Psicológica era responder a cómo actúa psicológicamente la vinculación entre el sujeto y el objeto artístico, pero no qué es la cosa estética. Y los objetos no tienen más psicología que la que un sujeto proyecta en ellos, como dirían Lipps (1903) o Delacroix (1927). En el fondo, lo que toda Estética Psicológica demanda es una fenomenología de la experiencia estética, esto es, de la acción que se establece entre el objeto y el sujeto implicados en dicha experiencia. En el caso del arte musical, esa exigencia fenomenológica es aún más evidente por cuanto que no puede detenerse el proceso estético para analizarlo descomponiéndolo en sus partes integrantes.

La Estética Fenomenológica nunca trató de apartarse del resto de corrientes de la Estética Psicológica, sino que surge al socorro de las limitaciones de aquéllas, asumiendo también las propias. Más que un método definitivo –la introspección y el análisis hermenéutico–, aportaba conceptos y teorías más cercanas al punto de inflexión entre las ciencias y la metafísica que es, para los fenomenólogos, el lugar más apropiado para la psicología del arte y de la música. La corriente fenomenológica abría un espacio en el que la Estética Psicológica podía dar cabida a modos empíricos sin por ello ignorar problemáticas ligadas a la subjetividad. No pretendía elaborar una doctrina que justificara una teoría universal sobre el gusto musical o la experiencia estética, ni tampoco imponer un conjunto de leyes rígidas.

Por el contrario, recuperaba vías que, en el caso de la Estética Experimental, habían quedado muertas. De entre las más relevantes, la que queremos destacar es sobre todo las que conciernen a la concepción del arte como *técnica*, estableciendo una intrínseca relación entre objeto, sujeto, marco, uso, contexto y significado, en equivalencia con los términos de función, artefacto y agencia de la actual psicología cultural (Wertsch, 1993; Rosa, 2000, 2007a, 2007b; Latour, 2001; Cole, 2003; Middleton y Brown, 2005, 2007; Pelinsky, 2005; Suchman, 2007; Castro, 2008; Despret, 2008, 2011; Ingold, 2008; Pazos, 2008; Sánchez-Criado, 2008; Sánchez-Moreno, 2008; Tirado y Domènech, 2008; Travieso y Fernández, 2008; Vega, 2008; Castro y Fernández, 2009; Rosa *et al.*, 2009; Sánchez, 2009) y el de mediación en las teorías de Hennion (1986, 1988, 1989, 1993, 1997, 2000, 2002, 2003, 2003c, 2004, 2005, 2005c, 2005d, 2005e, 2008, 2009) y sus colaboradores (Hennion y Méadel, 1986, 1989, 1993, 1997; Hennion y Latour, 1993, 1996; Gomart y Hennion, 1999; Hennion *et al.*, 2000, 2006; Hennion y Teil, 2003; Fauquet y Hennion, 2004; Mondada *et al.*, 2004; Teil y Hennion, 2004; Maisonneuve, 2009).

Asimismo, las bases fenomenológicas de la Estética Psicológica de la música marcaron de manera indeleble en el pensamiento de simbolistas como Brelet (1940, 1949) y Langer (1953, 1954, 1957), a psicólogos culturalistas como Bruner (1990), Engeström (1996) o Nardi (1996) o cognitivistas como Meyer (1956, 1998), Clarke (1989, 2005, 2006) o Juslin y Sloboda (2001). Asimismo, las teorías de la Estética Fenomenológica apuntan muchas de las problemáticas que señala Hennion (2002) desde su perspectiva mediacional. Para empezar, la Estética Fenomenológica permite profundizar en los aspectos más subjetivistas que parecen escabullirse de las teorías del sociólogo francés. Pero mantiene además un principal interés en los procesos de construcción de la significación estética desde un plano introspectivo, remarcando los aspectos relacionados con la actitud, la disposición y la acción del sujeto durante la experiencia estética y la incorporación de un gusto musical en su propio desarrollo psicológico.

## 7. CONCLUSIONES

La Estética Fenomenológica recibió muchas e injustas críticas durante el período que comprende esta tesis (1854-1938). Desconsiderada frente a los embates de la Estética

Experimental, la Fenomenológica no atiende a leyes fijas, se plantea contraria a todo tipo de determinismos, y entiende la mente estética como algo cambiante y no regularizado por reglas universales, ni que se pueda abordar analizando sus componentes aisladamente. Al respecto, remarca el valor del objeto artístico como dispositivo artificial para provocar una experiencia psicológica particular. Pero, a diferencia de la Estética Experimental, da mayor importancia al vínculo personal con el objeto durante la experiencia estética, el cual no tiene por qué estar presente para que surja el placer estético en cuestión.

Así, la Estética Fenomenológica se centra sobre todo en el plano subjetivo de la experiencia estética, y niega que exista una única realidad, sea ésta material o físico-fisiológica. Por el contrario, se preocupa de asuntos como el sentido y el significado, la vivencia del sujeto frente a dicho objeto, o admite que la sensibilidad estética es algo que se aprende y se construye, aunque se parta de una base innata. Para ello, la Estética Fenomenológica se sirve de métodos como la introspección, la descripción, los estudios observacionales en trabajos de campo, o los comparativos entre casos particulares de una misma experiencia estética. En todos ellos, el marco cobra especial relevancia, además de las características psicológicas del sujeto partícipe.

Donde destacaron sobremanera los estudios de la Estética Fenomenológica fue sin duda en el campo del *Einfühlung* o empatía estética. Estos modelos teóricos perduraron hasta bien entrado el siglo XX, con un mayor número de publicaciones durante la primera década, llegando a influir de forma recurrente en los actuales estudios de la psicología de la música, de corte cognitivista. De la corriente fenomenológica sobresale la idea de experiencia subjetiva, aunque no significa por ello que dicha orientación niegue la existencia de valores universales del arte y de la música. De hecho, la fenomenología deriva también de un programa generalista, considerando que, aunque los procesos sean igualmente subjetivos no implica que por extensión sean incommensurables, idiosincrásicos o de naturaleza singular en cada sujeto. Los procesos de la reducción fenomenológica son en tal caso previsibles y determinables, aunque produzcan experiencias diversas y privadas en cada sujeto. Al respecto, la Estética Histórico-Cultural parece algo más abierta al relativismo que reivindican los planteamientos mediacionales que tratamos de exponer a lo largo de esta tesis.

A su favor, debe recordarse que la Estética Fenomenológica bebe de fuentes tan dispares como la obra de Brentano y de Bergson, de la hermenéutica y la historiología. Con ello procuraba evitar y resolver los problemas epistemológicos que obstaculizaban el paso a la Estética Metafísica frente a la conciencia del arte. Así, buena parte de los fundamentos gestálticos asienta sus bases en el intento por sistematizar empíricamente muchas de las inquietudes de esta Estética Psicológica, pero también hallamos correspondencias en el simbolismo estético de mediados del siglo XX y algunos autores de la reciente psicología cognitiva y cultural. Esto se evidencia sobre todo en la concepción del arte como *técnica*, estableciendo una intrínseca relación entre objeto, sujeto, marco, uso y significado, en equivalencia con los términos de función, artefacto y agencia de la actual psicología cultural y el de mediación en las teorías de Hennion (2002) y Hennion *et al.* (2000, 2006).



## **CAPÍTULO 6.**

# **PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA EN LA ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL**

**6.1. Presentación del capítulo**

**6.2. Definición de la Estética Histórico-Cultural en psicología de la música**

**6.3. Perspectivas y orientaciones de la Estética Histórico-Cultural en psicología de la música**

**6.4. Métodos de la Estética Histórico-Cultural aplicados a la psicología de la música**

**6.5. Influencia y áreas temáticas de la Estética Histórico-Cultural de la música**

**6.6. Consolidación y crítica de la Estética Histórico-Cultural de la música**

**6.7. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

Siguiendo con la división que hemos adoptado estratégicamente para la Estética Psicológica que se desarrolló entre mediados del siglo XIX y principios del XX –tomando concretamente las fechas de 1854 y 1938 como márgenes–, dedicaremos el siguiente capítulo a la tendencia histórico-cultural. No obstante, conviene recordar que dichas corrientes –la Estética Experimental, la Estética Fenomenológica, y la Estética Histórico-Cultural, que ocupará nuestra atención en las páginas siguientes– han sido tomadas como un artefacto historiográfico, a partir de la clasificación que hacen Meumann (1908, 1914), Geiger (1928) y Challaye (1935), entre otros. Debe tenerse en cuenta que los límites entre estas áreas (que integran escuelas, teorías, métodos, temáticas de estudio, etc.) no son siempre precisos y excluyentes. Esta división nos permite organizar ideas, conceptos, argumentos, etc., relacionados con el tratamiento psicológico de la música. No se trata de hacer una mera identificación por escuelas y autores de una misma época, sino que recurrimos a este replanteamiento histórico-genealógico para estructurar una sensibilidad concreta de la investigación en psicología.

Así, llegamos a la definición de la Estética Histórico-Cultural de la música, tarea que por otra parte no va a ser fácil. Esto se debe, en parte, a que esta tendencia de la Estética Psicológica retoma entre sus muchas fuentes de influencia algunas externas a la psicología, como la antropología, la sociología, la etnología, la filosofía, la semiótica, etc., sin olvidar otras disciplinas relacionadas con el campo del arte y la música, como la estética, la historia del arte, la musicología, la etnomusicología, la organología, la hermenéutica o los estudios sobre el folklore y la simbología de cada cultura. La Estética Histórico-Cultural va a extender sus intereses a otras ramas de la

psicología como la psicología del arte, la psicología de la música, la psicología social, la psicología cultural, la escuela gestáltica y la psicología de los pueblos, además de la investigación en áreas de la psicofísica y la acústica.

En el presente capítulo trataremos de exponer algunas de las cuestiones e ideas que se agruparían bajo esta etiqueta de la Estética Psicológica de la música, destacando algunos de los temas que preocuparon a sus autores más representativos: ¿cómo determinar la frontera entre lo cultural y lo natural en la experiencia estética de la música?, ¿tiene lo social un mayor peso que lo individual, en el fenómeno estético de la música?, ¿sirve la música como un elemento de cohesión grupal?, ¿tiene la música un origen común con el lenguaje y la formación de la comunidad?, ¿legitiman las formas musicales unos modos de pensar la psicología a lo largo del tiempo y de las culturas?, etc.

Las diferentes aproximaciones que aglutina la Estética Histórico-Cultural permiten desplegar un amplio panorama de análisis sobre la música y sus problemáticas psicológicas. Al respecto, puede abordarse la experiencia estética de la música desde una mirada sociológica, culturalista, historicista, evolucionista o etnopsicológica, según la clasificación que nos aportan los citados Meumann (1908, 1914), Geiger (1928) y Challaye (1935). Sin embargo, tomadas por separado, estas perspectivas de estudio resultan insatisfactorias para definir y tratar nuestro objeto de reflexión. Como ya ha quedado dicho, se trata de una clasificación *a posteriori*, basada en dichos autores. Son corrientes que, en su momento, no se entendieron a sí mismas como tales, pero que hoy podemos dividir en las tres áreas de la Estética Psicológica ya mentadas.

Cuestiones fundamentales como la importancia del contexto cultural, la función social de la música, los patrones de conducta de los participantes del ritual estético, la evolución histórica y cultural de esa experiencia estética, los usos y las costumbres que dan sentido estético a la música, los cambios acaecidos en el estilo formal de la música, etc., van a centrar la atención de la mayor parte de los trabajos que analizaremos a continuación. El aspecto más relevante que va a aparecer en la mayor parte de estos trabajos es el *zeitgeist* y el acento en lo ambiental y en el nicho ecológico sobre el que se sustenta socio-históricamente dicha experiencia estética. Asimismo, daremos un repaso a la pluralidad de su metodología y a las diversas perspectivas que derivaron de esta orientación de la Estética Psicológica.

## **2. DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL EN PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA**

La Estética Histórico-Cultural surgiría a mediados del siglo XIX como ruptura contra esa tendencia normativa que, desde los estudios más rigoristas de la Estética Metafísica, imponía métodos explicativos, los cuales no alcanzaban los principios rectores únicos. El resultado de este endurecimiento de las condiciones positivistas de la Estética Psicológica se evidenció sobre todo en la Estética Experimental, como ya vimos en capítulos precedentes. Por su parte, la Estética Histórico-Cultural se basaba en un modelo meramente descriptivo que sin embargo se escudaba en un pretendido empi-

rismo, ya fuera analizando los cambios psicosociales a lo largo de la historia o desde la observación sociológica de las conductas psicológicas alrededor de un fenómeno cultural.

En consecuencia, la Estética Histórico-Cultural no se limita a un análisis formal del objeto artístico. Dicha orientación de la Estética Psicológica sitúa la obra en el continuo del artista; el estilo y la biografía del artista con respecto a la escuela de su tiempo; y entiende dicha escuela como producto de una sociedad determinada (Challaye, 1934). Para un análisis estético completo, la perspectiva histórico-cultural atiende a factores como las costumbres de la época y del lugar, ubica el momento creativo en un contexto socio-histórico concreto, y va más allá de los aspectos formales de la obra de arte. No nos pasa por alto la deuda contraída aquí con la psicología de los pueblos de Wundt (1900, 1908, 1912), pero también con el pensamiento de Taine (1865, 1867), entre otros autores contemporáneos al del padre fundador de la psicología científica. Por tal razón, el método más recurrente en este tipo de estudios es histórico-comparativo o genético-evolutivo, atendiendo tanto a los procesos psicológicos implicados en la transformación de la experiencia estética como a las leyes psicológicas generales que condicionan esos procesos de estatización en el individuo.

Otro de los aspectos que caracteriza la Estética Histórico-Cultural es que no pretende alcanzar criterios estéticos absolutos, sino una sistematización de los juicios empíricos en el estudio de la estética. Éstos se derivarán tanto de la evolución de las formas del arte y de los adornos a lo largo de la historia evolutiva del hombre, como también por las propiedades de los materiales, las técnicas para su elaboración o el uso al cual se destina el objeto artístico. Inspirado sin duda por la *Historia del arte de la Antigüedad* de Winckelmann (1764) –un claro precursor de este tipo de análisis que se planteaba desde la Estética Psicológica–, el célebre arquitecto Gottfried Semper (1879) concluía que el juicio y el valor estético de las formas del arte son inseparables del conocimiento de su técnica y de la adecuación a sus fines funcionales.

La referencia a Semper no es nada gratuita. Amigo íntimo de Richard Wagner (suyos son los proyectos originales del Teatro de la Ópera de Dresde y del Festspielhaus de Bayreuth, donde se estrenaron las cuatro partes de la saga sobre *El anillo de los Nibelungos*), Semper fue, junto a Hyppolite Taine (1865, 1867), uno de los principales introductores del dogma positivista en la estética. Defensor de un racionalismo pragmático, Semper confirió a la estética un modelo basado en las ciencias naturales, aplicando el concepto de evolución darwinista a la idea de que, en arte, se puede rastrear una organización natural de las formas desde leyes objetivas, predecibles y medibles. Para ello, el arquitecto se basaba tanto en lo formal –en cuanto a simetría, dirección, proporción, equilibrio, etc.– como en lo técnico, primando en este caso las razones ecológicas de las construcciones arquitectónicas, que fueran útiles al hombre y que estuvieran al servicio de los materiales al uso. Semper, fuertemente influido por los cambios estéticos acaecidos a raíz de la revolución industrial del siglo XIX, daba una especial importancia a la praxis del arte para determinar esa evolución artística. Al respecto, entendía que el nacimiento de los estilos estéticos no nace del azar, sino como consecuencia de unos principios observables histórico-culturalmente y que, además, responden a un influjo local de la mentalidad idiosincrásica y a la propia

personalidad artística de cada región y época. No en vano, muchos autores representantes de la Estética Psicológica nombran a Semper entre sus principales referencias: Meumann (1908/1946: 115-119), Worringer (1908/2008: 196), Geiger (1928/1951: 65-66), por citar unos cuantos.

La Estética Histórico-Cultural también echaría mano de estudios arquitectónicos como los de Wölfflin (1886) o Hildebrand (1893), secundados por las ideas formalistas de Hanslick (1854) y ciertos preceptos teóricos sobre la empatía y la atracción estética de algunos edificios históricos, como apuntaba Vischer (1873). La Estética Histórico-Cultural, por ende, *comprende* una relación compleja entre la obra, la función, el creador, el usuario y el contexto, de tal modo que la obra y la experiencia estética definen a la persona que la creó y al individuo que la experiencia, así como a la sociedad que es reflejo en el objeto, en la técnica de realización y en el estilo de la experiencia estética. Todos estos fenómenos, que se construyen a la par, habrían ido evolucionando a lo largo de la historia y de las culturas. Así, el estudio comparativo de épocas y pueblos permitiría delimitar unas reglas particulares y no universalistas sobre dichos fenómenos psicológicos. Sirvan de ejemplo dos extractos de Hildebrand y Wölfflin, respectivamente:

“Los problemas de la forma que surgen en la estructuración arquitectónica de una obra de arte, no son problemas que se sobreentienden, planteados inmediatamente por la naturaleza. (...) La creación plástica de apodera del objeto como de algo que recibe su sentido sólo de ella, no como de una cosa que tenga en sí significación o efecto poético” (citado por Worringer, 1908/2008: 78).

“Naturalmente, estoy lejos de negar un origen técnico de las diferentes formas. Nunca dejarán de ejercer influencia la naturaleza del material, el modo en que éste está labrado, la construcción. Pero lo que sostengo es que la técnica no crea jamás un estilo sino que donde se trate de arte, lo primario es, siempre, un determinado sentimiento de forma. Las formas producidas mediante la técnica no deben ser incompatibles con este sentimiento de forma; sólo pueden perdurar si se sujetan al gusto formal ya existente” (citado por Worringer, 1908/2008: 85).

En ambos casos, se pone el acento en el carácter artificial de las formas del arte, a las que se dotaría de significación estética *a posteriori*. No obstante, ambos disienten del hecho de que sea la técnica la que obra un cambio significativo sobre los materiales de la naturaleza para dar al objeto artístico un determinado sentimiento estético –el *Ein-  
fühlung* al que se referían Lipps (1903) y Worringer (1908), que ya vimos en el capítulo anterior–. Pero donde parecen coincidir sin reservas es en la idea de que tanto las formas como dicho sentimiento estético se construyen sobre los cimientos del pasado.

Desde esta perspectiva histórico-cultural, por tanto, la obra de arte debe ser considerada como producto de un medio social y de la evolución de una historia cultural, factores ambos que responderían a la variación de las formas estéticas, a los tipos de

Belleza, a la diversidad y calidad en la técnica, etc., en relación con el desarrollo psicológico de una población. Así, se puede afirmar que la Estética Histórico-Cultural retoma tanto de los estudios que atienden a los rasgos generales de una sociedad como de aquellos otros que miran hacia los sucesos particulares del pasado y los comparaban con los actuales.

Pero, aunque entre mediados y finales del siglo XIX esta corriente de la Estética Psicológica disfrutara de una gran divulgación editorial y una nómina importante de autores reconocidos de la psicología finisecular preocupada por las cuestiones del arte, no gozó de grandes privilegios dentro de la psicología, con excepción de los esfuerzos de Wundt por dar proyección a su *Völkerpsychologie* (1900, 1908, 1912). Entre los muchos autores de la Estética Psicológica que se pueden incluir en esta tendencia, podemos nombrar por muy diversas razones a: Rudolph Hermann Lotze (1817-1881), Heymann Steinthal (1823-1899), Moritz Lazarus (1824-1903), Jean-Martin Charcot (1825-1893), Hippolyte Taine (1828-1893), Wilhelm Wundt (1832-1920), Karl Bücher (1847-1930), Carl Stumpf (1848-1936), Max Nordau (1849-1923), Jean-Marie Guyau (1854-1888), Georg Simmel (1858-1918), Otto Böckel (1859-1923), Richard Wallaschek (1860-1917), Max Verworn (1863-1921), Heinrich Wölfflin (1864-1945), Irijö Hirn (1870-1952), Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), Maurice Halbwachs (1877-1945), Karl Bühler (1879-1963), etc., además de otros autores “periféricos” que, si bien no son psicólogos, trataron el tema de la estética desde perspectivas afines, empezando por el citado Gottfried Semper (1803-1879), Max Schasler (1819-1903), Robert von Zimmermann (1824-1898), Alfred Fouillée (1838-1912), Gustave Le Bon (1841-1931), Bernard Bosanquet (1848-1923), August Schmarsow (1853-1936), Karl Lamprecht (1856-1915), Heinrich von Stein (1857-1887), Lucien Levy-Bruhl (1857-1939), Alois Riegl (1858-1905), Franz Boas (1858-1942), Jules Combarieu (1859-1916), Ernst Grosse (1862-1927), Carl Velten (1862-1935), Victor Basch (1863-1944), John Meier (1864-1953), Max Weber (1864-1920), Karl Weule (1864-1926), Benedetto Croce (1866-1952), Richard Hamann (1879-1961), Oswald Spengler (1880-1936), Ernst Bergmann (1881-1945), Curt Sachs (1881-1959) –citados por Meumann (1908), Geiger (1928), Challaye (1935), Aguirre (2000), Castro y Sánchez (2010)–.

De todos ellos, Lazarus y Steinthal (1860) están fuera de toda duda para ser incluidos aquí, por haber fundado la Revista de Psicología Social (*Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*) que tanto influyó en el proyecto de la psicología de los pueblos wundtiana. Pero cabe también destacar algunos textos que fueron fundamentales para sentar las bases de la Estética Histórico-Cultural del período que comprende nuestra tesis (1854-1938). Señalemos entre otros las obras de Lotze (1864), Taine (1865, 1867), Semper (1879), Guyau (1884, 1902), Wölfflin (1886, 1920), Charcot y Richer (1887), Bosanquet (1892), Grosse (1894), y ya entrados en el siglo XX, las de Croce (1901, 1913), Verworn (1908), Vygotsky (1925, 1930) y Boas (1927), las cuales abordan de manera general las materias del arte desde la perspectiva Histórico-Cultural. Sin embargo, otros libros y artículos se centran por entero en el área musical, como son los de Simmel (1882), Stumpf (1886, 1887, 1892, 1901, 1911), Wallaschek (1891), Hornbostel (1905, 1906, 1907), Combarieu (1909),

Hornbostel y Sachs (1914), Weber (1921) y Sachs (1924, 1935). Además de éstos, se pueden añadir otros trabajos que incluyen algún capítulo íntegro o un espacio extenso dedicado a las problemáticas estéticas de la música: Lotze (1886), Nordau (1892, 1893), Wundt (1900, 1908, 1912), Bücher (1914), Spengler (1918).

Aunque se constatan algunos solapamientos con respecto a otras tendencias de la Estética Psicológica, lo cierto es que no hay un consenso claro en la inclusión de autores y teorías que puedan añadirse a esta categoría. Al respecto, las fronteras parecen muy delgadas entre las de la Estética Experimental (sobre todo en el caso de los estudios comparativos) y la Estética Fenomenológica (en los trabajos sobre la construcción histórico-cultural de algunos fenómenos estéticos, como el *Einführung*). Pese a la aparente dispersión de voces, pensamientos y líneas de investigación, un punto en común los une: el paralelismo que formulan entre la lectura de la historia y de sus cambios culturales como reflejo de una evolución psicológica.

### **3. PERSPECTIVAS Y ORIENTACIONES DE LA ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL EN PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA**

Dado el eclecticismo de su propuesta, en cuanto a métodos y temáticas, la Estética Histórico-Cultural extiende su interés hacia muy diversas áreas de estudio sobre las problemáticas psicológicas de la experiencia estética de la música. En líneas generales –y basándonos en las clasificaciones que ofrecen Meumann (1908, 1914), Geiger (1928) y Challaye (1935)–, las cinco grandes áreas de trabajo pueden englobarse desde aproximaciones de corte sociológico, culturalista, historicista, evolucionista y etnopsicológico, que analizaremos a continuación.

La primera de ellas supone un acercamiento sociológico a las problemáticas psicológicas de la música. Esta orientación de la Estética Histórico-Cultural introduce factores ambientales que la Estética Experimental y la Fenomenológica no contemplaban necesarios para su estudio. Al contrario, desde esta tendencia se asume que no hay realización artística predeterminada excepto por su función. Esta perspectiva sociológica dirige sus atenciones hacia lo teleológico del arte, aplicado a una función social. Sin embargo, una de las principales críticas a esta corriente la acusaba de entender todo arte únicamente como fenómeno social, en detrimento de lo formal o incluso lo psicológico. De hecho, los factores psicológicos parecen quedar en un segundo plano o reducidos a una consecuencia de lo social en muchos de los trabajos publicados entre 1854 y 1938.

Este tipo de teorías ambientales tuvieron su máximo impacto sobre todo en las dos últimas décadas del siglo XIX en Alemania, tratando de buscar un naturalismo tradicionalista en el arte. Pero pronto pasaron a declinar frente al auge de las tendencias experimentalistas de la Estética Psicológica. Entre sus autores más representativos, Meumann (1908), Geiger (1928) y Challaye (1935) citan a Taine, Guyau, Wallaschek, Bücher, Verworn y Bühler, entre otros. Hippolyte Taine (1865, 1867), por ejemplo, apuesta por una teoría que aborde la música desde la influencia de lo circundante. Según el autor, el origen del arte musical puede explicarse analizando el medio en el que

se produce. Así, no es la forma o las cualidades compositivas de la obra lo que debe interesar a la Estética Psicológica, sino los procesos creativos empleados por el artista; las características definitorias de la escuela artística a la que pertenece; el ambiente social en el que se expone y se hace uso de esa obra musical; variables como el clima, la raza y el estado cultural del pueblo en cuestión, etc. Sin embargo, en la obra de Taine se echa en falta una mejor explicación sobre el modo como lo estético-musical amplía la contribución a la inteligencia humana, pues apenas analiza las relaciones del arte musical en las esferas de la vida social, según apunta Meumann (1908/1942: 132).

Las críticas también afloraron por el flanco del reduccionismo sociológico y por pretender atribuir la exclusiva del estudio estético a las ciencias de las relaciones sociales. Por otra parte, las teorías de la corriente sociológica no servían para explicar los factores irracionales que intervenían en los procesos psicológicos del arte, como en el caso de las alucinaciones musicales y los arrebatos creativos del genio en éxtasis. En tales casos, las teorías sociológicas de la Estética Histórico-Cultural no negaban que cada sociedad presumiera de unos individuos extraordinarios que hubieran desarrollado una mayor capacidad para el arte que el resto. Pero según su parecer, se daría más peso a la influencia del ambiente que a presunciones biológicas o innatas. En consecuencia, las variables sociales podían incidir sobre el estado espiritual del individuo y en sus costumbres, así como factores como la raza, el clima y la evolución histórica contenida en los productos culturales heredados por la tradición, tal y como afirmaba Taine (1865, 1867).

Este movimiento aglutinador dentro de la Estética Psicológica pretendía hacerse valer de métodos positivistas para alejarse de la Estética Metafísica, y para ello hizo acopio de los estudios comparativos con pueblos primitivos o de la antigüedad, tratando de estabilizar teorías sobre el origen y la función del arte. Para la música, serían muchos los autores que defenderían la significación mágica y su vinculación con la religiosidad, como dispositivo de cohesión grupal durante el proceso de su experiencia estética. Combarieu (1909) o Hirn (citado por Meumann, 1908/1946: 43) indagaron en posibles funciones místicas para la música, como por ejemplo su implicación mecánica y reguladora del ritmo en un trabajo físico, la adoctrinación intelectual a través de salmodias e himnos cantados, la incitación bélica y el reclamo sexual.

El segundo gran grupo de trabajos en el seno de la Estética Histórico-Cultural parte de una orientación culturalista, radicalmente opuesta a la tendencia anterior por su pretendido materialismo y por verter una mirada excesivamente socio-tecnológica sobre los elementos que componen la experiencia estética. En cambio, esta perspectiva más culturalista no concibe el arte como resultado de unas condiciones externas, sino como expresión de la contextura espiritual del hombre y el sentimiento vital de la época, esto es, da un mayor peso a la influencia del *zeitgeist* cultural.

Ésta va a ser la postura que compartan autores como Wölfflin, Schmarsow, Worringer, Spengler y Vygotsky, entre otros. Según Geiger (1928/1951: 68-69), los dos primeros entienden toda obra de arte como manifestación del *zeitgeist* de la época, por lo que suponen que la Estética Psicológica puede y debe contribuir al estudio de la manera que tiene el artista de comprender e interpretar la realidad. Worringer (1908) y Spengler (1918) también ven en los productos de cada cultura (no sólo en el arte,

sino también en la política, la ciencia, la religión, etc.) un símbolo del estilo del alma de esa cultura, pues éste se proyecta en sus obras. De hecho, Worringer matiza que la Estética Psicológica permite analizar la voluntad que subyace en las distintas variaciones que sobre una misma obra pueden derivarse.

Éste va a ser, junto a Wölfflin, el autor más representativo de la postura culturalista, aunque entre existen entre ambos algunas diferencias que conviene matizar. Si bien Worringer (1908) se centra sobre todo en el arte abstracto, como una superación de las ataduras de una realidad material, Wölfflin (1920) asume el arte no sólo como expresión del pensamiento de toda una generación y una sociedad, como espejo del carácter y del sentir del pueblo, sino también del propio individuo. No obstante, no acepta la idea de que las formas de representación estén ya definidas por esos factores sociales, sino que es en la evolución del arte donde hay que bucear para hallar la explicación a esa psicología. Así, Wölfflin exige para la Estética Psicológica una visión general sobre la historia del arte alrededor de ese objeto a analizar, su dominio técnico, sus materiales, etc., dado que la propia evolución del objeto artístico está estrechamente ligada a los procesos psicológicos y las experiencias vitales de sus creadores y usuarios. En ese sentido, la teoría de Wölfflin no dista mucho de lo que propone Wundt (1912) desde su *Psicología de los pueblos*.

Riegl (1903) no es del mismo parecer. Para este historiador austríaco, la historia *canonizada* del arte es tan sólo un pálido reflejo de la historia evolutiva del conocimiento. Riegl defiende la recuperación de las obras y los artistas “olvidados” o despreciados por la crítica, pues valora en la marginalidad del arte las manifestaciones de una crisis en el orden establecido, los productos de la decadencia. En contrapartida, la historia del arte no puede explicar fenómenos como el énfasis en imitar o copiar la naturaleza, por ejemplo, y tan sólo permite describir esos cambios, pero no basarlos en leyes deterministas. En cambio, la voluntad psicológica de los artistas y del público es lo que define la decisión de forzar y dirigir ese nuevo orden del arte, como ocurrió al rebasar la querencia por la fidelidad a la copia y romper las orientaciones estéticas hacia la abstracción. Con esta premisa, la propuesta riegliana se emplaza con la defensa de la abstracción que hace Worringer (1908). No obstante, y al no apoyarse empíricamente en las primeras fuentes que hablen *directamente* de los procesos creativos, la teoría culturalista de Riegl (1903) parece caer en la zona de la elucubración. Esto se pone sobre todo de manifiesto cuando el autor trata de formas artísticas del pasado más antiguo, siendo aún más difícil evitar el sesgo interpretativo en el caso de músicas que no han quedado grabadas ni registradas gráficamente.

Otro tema habitual entre los estudios de la música de corte culturalista tiene que ver con el desarrollo de la sensibilidad artística y la educación musical en el niño. En dichos trabajos sobre Estética Psicológica, la música sirve al niño como dispositivo de socialización y enculturación, así como de refuerzo intelectual y emocional. Piénsese en Braunschvig (1907) y Verworn (1908), por ejemplo, quienes plantean una comparación entre el arte plástico de niños y salvajes, llegando a la conclusión de que su evolución estética se produce por acumulación cognitiva. Así, la perfección de su representación figurativa ya no se basa en una mera copia del modelo original, sino en la aproximación a una idea, como paralelamente desarrollará Worringer (1908)

desde otros fundamentos más fenomenológicos. A este efecto de desarrollo cognitivo, Bühler (1918) lo ha denominado “arte psicoplástico”, en contraposición con el “arte fisioplástico” más dependientemente figurativo, típico de las pinturas rupestres del paleolítico, cuyas representaciones expresan un recuerdo no alterado, una forma realista.

No obstante, estas teorías no contribuyen al ámbito musical, adscribiéndose tan sólo a las artes figurativas. En general, las teorías sobre la estética musical desde la perspectiva culturalista suelen apoyarse más en la complementariedad de otras actividades como las descritas más arriba o bien se fijan en las formas representacionales de exhibición pública, como la danza o la prosodia de los textos cantados. Consecuentemente, son numerosos los estudios que se decantan por un estudio comparativo de la sonoridad, la técnica y la morfología de los instrumentos y su evolución: Ellis (1885), Land (1886), Stumpf (1886, 1887, 1890, 1892, 1901, 1911), Hornbostel (1906, 1907), Lavoix (1909), Hornbostel y Sachs (1914), Stumpf y Hornbostel (1922), Sachs (1924, 1935). Estos estudios, centrados en los cambios psicológicos acaecidos en la escucha musical como resultado de transformaciones culturales, parecen subyacer en otros trabajos futuros de Hennion (1986, 1988, 1993, 2002, 2004b, 2005e), Gomart y Hennion (1994) y Hennion *et al.* (2000), así como en otros puntuales de DeNora (2000), Gilbert y Pearson (2003), Katz (2005), Clarke (2005), Sánchez-Moreno (2005, 2008, 2010), Sánchez-Moreno y Ramos (2009), Castro y Sánchez-Moreno (2010), Henriques (2010) y Márquez (2011).

Un tercer bloque de estudios enmarca los de tendencia historicista. Se reúnen bajo esta etiqueta a muchos autores que consideran que el análisis de la historia del arte y de la música es también un seguimiento de la evolución psicológica y del desarrollo de la humanidad a lo largo de las épocas, culturas y civilizaciones. Meumann (1908/1946: 18, 85) enumera una serie de referencias de autores que plantaron los cimientos sobre los que se erige esta perspectiva: Robert Zimmermann (1858), Hermann Lotze (1868), Max Schasler (1872, 1886), Heinrich von Stein (1886, 1897), Bernard Bosanquet (1892), Julius Walter (1893), Benedetto Croce (1901), quienes ofrecieron sendos ensayos sobre estética que contienen breves incursiones en la psicología del arte. Sin embargo, y pese a las intenciones de partida, sus aproximaciones a la Estética Psicológica quedaron demasiado pendientes de lecturas ancladas en las leyes que rige la tradición (también por lo que respecta al arte musical).

La cuarta gran categoría de temáticas de estudio puede englobarse dentro de un marco biológico-evolucionista. Esta orientación dentro de la Estética Histórico-Cultural parte de la tendencia anterior, pero, sirviéndose sobre todo del método comparativo, centran sus análisis en los cambios fisiológicos que se vinculan con la experiencia estética, atendiendo al desarrollo de las técnicas y de los organismos a lo largo de la historia. Un ejemplo de estos estudios en el campo de la psicología de la música podría ser el análisis del desarrollo pianístico en relación con la extensión de los dedos, la inervación nerviosa de la mano y la musculación digital que presenta Jaëll (1897, 1901). Es ésta la línea que más ha prosperado en la actualidad por su interés para las neurociencias aplicadas al estudio de la música, junto a los estudios sobre técnicas de rehabilitación (como el método Tomatis o la técnica Alexander).

En este encuadre, Meumann (1908) incluye a Grant Allen y Herbert Spencer como máximos representantes. Sin embargo, revisando sus obras respectivas, son muy pocos los comentarios que se recogen sobre la experiencia musical, a excepción de algunos pasajes en Allen (1877) y los artículos de Spencer (1890, 1891) en la revista *Mind*, además del ejemplar trabajo de Simmel (1882). Al margen de esto, resulta paradigmático que entre las principales áreas de interés de la Estética Histórico-Cultural esté la preocupación por las condiciones esenciales en el origen del arte y el posterior desarrollo psicológico de los usuarios en lo estético. La influencia de Darwin (1871) se hace evidente en los estudios que rastrean un posible origen de la experiencia estética, incluso estableciendo comparaciones con el reino animal. Para muchos autores, inspirados por fuentes darwinistas, la música tendría una importancia capital en el desarrollo psicológico del hombre porque inicialmente sirvió como reclamo sexual. Los ejemplos derivados de la ornitología son los más usuales:

“(…) por lo que la experiencia nos demuestra, el gusto de lo bello se halla reducido en la gran mayoría de los animales a los atractivos propios del sexo opuesto, y como después tendremos ocasión de probar, los dulces trinos exhalados por muchos pájaros machos durante la estación de los celos son ciertamente admirados por las hembras” (Darwin, 1871/1966: 90-91).

“El origen de la experiencia estética, tan libre de todo contacto con lo terrenal, radica en motivos perfectamente materiales: en la importancia que lo estético tiene, entre los animales, para la selección sexual. Los animales de plumaje más bello, de más bellas formas, de canto o grito más penetrante, son los preferidos por los del sexo opuesto” (Geiger, 1928/1951: 61).

“El canto de los pájaros (...) sirve sobre todo al objetivo de la seducción, expresa el apetito sexual y encanta a las hembras. Con el mismo fin el hombre debió haber utilizado primero su voz –no como lenguaje de palabras, ya que ése sería uno de los productos tardíos del desarrollo humano. Pero a los fines de la seducción de las mujeres –o incluso, al revés, de los hombres–, los tonos musicales se encuentran ya en algunos animales poco desarrollados. (...) Éste es el sonido sensible para la excitación sexual, el tono del deseo” (Simmel, 1882/2003: 19-20).

Como queda de manifiesto, preferentemente los estudios estéticos de corriente histórico-cultural buscan explicar el origen y la concepción de lo bello desde el desarrollo de un instinto estético. Por ello, los análisis comparativos no se van a reducir tan sólo a la etnología cultural, sino también a la observación conductual de algunas especies de animales donde la música tiene una especial relevancia. Sin duda, Darwin y Spencer pusieron la simiente: el primero por concebir la música como el arte más primitivo y cuyo origen derivaría del discurso oral y la necesidad de una expresividad apasionada, concluyendo que la función de la música no es la comunicación entre individuos, sino un dispositivo evolutivo para el cortejo sexual.

No obstante, la tesis psicolingüística y psicoafectiva del origen de la música tiene un precedente más antiguo en Zarlino (citado por Fubini, 1995/2004: 97), luego reformulado por Rousseau (Meumann, 1908/1946: 131). Autores como Stumpf (1885, 1911) la rechazarán de plano por carecer de fundamentos para justificar la base emocional de los sonidos no sólo en el caso animal sino también en el humano –la visión de Stumpf, al respecto, es más formalista que “animista”, coincidiendo con la opinión de Stravinsky (1939)–, mientras que otros –como Karl Gross (1899) y Konrad Lange (1907), por citar dos ejemplos– se decantarán por teorías de corte más spenceriano en relación con la importancia de las artes para el desarrollo de la inteligencia, hasta el punto de no separar las habilidades artísticas de las científicas en su evaluación psicológica, como sostiene Meumann (1908/1946: 131).

En quinto y último lugar, cabe destacar el grupo de los trabajos de Estética Histórico-Cultural de corte etnopsicológico. También basados en el método comparativo, estos estudios indagan sobre todo las respuestas a las cuestiones psicológicas sobre la experiencia artística estableciendo analogías entre los productos de diferentes culturas. El objetivo es determinar leyes en lo referente a la creación de formas de arte y de consumo social de esos objetos artísticos. No se limitan tan sólo a los pueblos primitivos, sino también a “pueblos cultos” tanto del pasado como del presente.

Cercana a la postura historicista de la Estética Histórico-Cultural, la cual reivindica la importancia del arte para el desarrollo psicológico de la humanidad, la corriente etnopsicológica considera la estética como una ciencia independiente de la cultura, aunque se deje influir por otras disciplinas como la historia, la paleontología, la antropología y las teorías evolucionistas. Entre los autores más representativos que señala Meumann (1908) se encuentran Grosse, Hirn, Wundt, Guyau, Stumpf y Hornbostel. De hecho, Wundt (1912) dará buena cuenta del método comparativo para cimentar su psicología de los pueblos. El método empleado para su *Völkerpsychologie* se centraba en el estudio comparado de estilos y formas de los productos culturales de todas las épocas y civilizaciones, para establecer un posible origen común y mecanismos afines entre la diversidad cultural humana, como dos siglos atrás hicieran Winckelmann (1764) y Herder (1773).

Este tipo de análisis comparativo no siempre fue bien aceptado por su falta de consenso, llegando a contraponer culturas de la prehistoria con las actuales o productos de la cultura humana y la animal para determinar una evaluación de la inteligencia (con el sesgo que ello supone para la mitad “en desventaja” comparativa) o una separación artificiosa entre la naturaleza innata o instintiva en el desarrollo de la sensibilidad estética y la influencia social (donde la naturaleza está más cerca del primitivismo y la cultura más cerca del progreso tecnológico). Dentro de la Estética Histórico-Cultural de tendencia etnopsicológica, las investigaciones sobre el posible origen del arte apuntan tanto a un nivel colectivo (a través del desarrollo cultural de una población o incluso de una especie, dado que también plantean trabajos comparativos con animales) como a un nivel individual, analizando las actividades y los rituales en relación con la experiencia estética particular.

En contrapartida, este método también recibirá muchas críticas por tomar como referente ideal los modelos de la cultura occidental, contraponiéndola a otros de

los pueblos primitivos o antiguos. Consecuentemente, los resultados van a ser desfavorecedores para cualquier muestra artística disimilar a las de la cultura occidental y se valorará despectivamente o, en el peor de los casos, estableciendo lecturas inferioristas sobre la inteligencia humana. Meumann (1908/1946: 43-44), por ejemplo, va a referirse a los pueblos primitivos caracterizándolos por sus “débiles elementos de cultura estética”, mientras que un título como *La cultura de los bárbaros* de Karl Weule (1923) no deja lugar a dudas respecto a su postura peyorativa frente a las culturas foráneas y no europeas, a las que considera ancladas en un estado psicológico inferior.

Otro ejemplo lo encontramos en el tratamiento que dedica la Estética Histórico-Cultural a los ornamentos decorativos en culturas foráneas. En la mayoría de casos, se parte de la idea de que dichos ornamentos no son meros productos secundarios de la técnica, sino aquello sobre lo que se sustenta la obra, como demuestra el *horror vacui* de las celosías árabes, creadas expresamente para sugerir aquello que se oculta, más que para ocultar aquello que no se ve. Sin embargo, para muchos psicólogos del arte, el ornato del cuerpo humano está íntimamente ligado con el nivel cultural de su portador. Lombroso (1864) ya hizo hincapié en el uso de los tatuajes entre las gentes de la marginalidad, como forma de exhibición de un estilo de vida “degenerado”. Wundt es del mismo parecer cuando apela a ciertas costumbres ornamentales de *vagos y maleantes*:

“El hecho de que en nuestro tiempo practiquen el tatuaje casi exclusivamente criminales, prostitutas y no en tan gran escala los marineros, tendría su explicación, como el caso algo semejante de su primitivo esplendor, en una prolongada interrupción del trabajo profesional, sin otra ocupación sucedánea” (Wundt, 1912/1926: 232).

Por su parte, Meumann (1908/1946: 157) argumenta que, cuanto más baja sea la élite a la cual pertenece, más tiempo dedica el individuo a la ornamentación de su apariencia física, y más significativamente en el acto de “colgarse perlas, pendientes y brazaletes”. En la opinión del autor asoma un evidente prejuicio racista y sexista al equiparar el gusto por el exceso recargado de joyas de la mujer burguesa y “las negras e indias en el exagerado afán de adornarse” (op. cit.: 157). El autor aporta como prueba de su teoría la constatación empírica de que con el progreso de la cultura va disminuyendo el adorno, fenómeno que se observa generalmente más en el caso del hombre que en la mujer, situando así a la mujer en una escala inferior a la del hombre (cuyo modelo ideal de perfección psicológica, para más enjundia, está representado por un burgués de raza blanca y, a poder ser, bien educado).

En resumen, las cinco grandes áreas de interés de la Estética Histórico-Cultural no sólo ponen de manifiesto el eclecticismo de esta tendencia, sino también una confluencia de perspectivas teóricas de diverso género (antropológico, psicológico, sociológico, biológico, etc.) que tienen en su punto de mira la importancia de la evolución del arte y de la música para el desarrollo psicológico del hombre. La aproximación sociológica se centra sobre todo en el peso del ambiente y la función social que lo estético suple en el presente. La línea culturalista se preocupa más por la influencia

del *zeigeist*, al margen de localismos y visiones deterministas. La tradición historicista pone su atención en la evolución psicológica que provocaron los cambios históricos acaecidos en el terreno estético y musical. La perspectiva evolucionista, similar a la anterior, se concentra ante todo en las transformaciones a nivel orgánico, psicofisiológico y/o neuropsicológico que produjo el arte en el desarrollo del hombre. Por último, la corriente etnopsicológica opera en las divergencias entre culturas y razas respecto a la experiencia estética.

#### **4. MÉTODOS DE LA ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL APLICADOS A LA PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA**

La Estética Histórico-Cultural se vincula preferentemente con el método histórico y el método comparativo, así como los estudios de casos. Aunque no siempre pueda aplicarse el método experimental a sus áreas de interés, la Estética Histórico-Cultural se complementaba a menudo con el método estadístico, esto es, midiendo matemáticamente los fenómenos estudiados. Pero en tal caso surgían dilemas en la manera de atribuir un significado “natural” a los datos recogidos para su sistematización y síntesis, cuando las variables a tratar eran de carácter cualitativo. En los estudios de caso, en cambio, se toma una situación, una comunidad, un grupo o una institución como marco de trabajo, basándose en una descripción de sus elementos. Dicho análisis debe partir siempre de una definición previa de sus variables e indicadores. El principal inconveniente de estos trabajos, sin embargo, es la parcialidad de sus hipótesis de partida, cuya precisión depende en muchas ocasiones del tipo de delimitación que se haya hecho sobre una realidad particular. Supone un problema sobre todo al hacer representativa una generalización a partir de casos muy sesgados.

Otro de los métodos típicos de la Estética Histórico-Cultural es el método histórico. En tales casos, se estudian eventos, procesos e instituciones de las civilizaciones, partiendo de la observación de sus costumbres y sus formas de vida social para ver hasta dónde se extienden sus raíces en el pasado. Este tipo de estudios se solapaba muchas veces con los que se rigen por el método comparativo, el cual se entiende como el procedimiento de búsqueda sistemática de similitudes entre muestras poblacionales con el objeto de estudiar una línea de evolución histórica y/o cultural en el desarrollo de un determinado fenómeno mental, y cuyo fin consista en la reconstrucción de un modelo psicológico que explique el origen o el efecto de dicha evolución. Este método se basa en una posible relación genética, aunque sea más bien propio de las ciencias sociales. De hecho, se aplica cuando existe el impedimento de resolver experimentalmente los problemas planteados en un área de conocimiento que tenga por marco de interés las actividades del hombre y sus productos culturales. En todo caso, conviene apoyarse también en otros recursos metodológicos como la estadística para asegurar su precisión científica.

Desde una perspectiva positivista, se considera que el objetivo de todo análisis comparativo es la producción de generalizaciones de orden causal entre las variables observadas en el seno de una investigación. Esta característica también ha reportado

sus principales críticas, por la tendencia a diseñar las comparaciones a fin de evaluar *interesadamente* la veracidad de tales relaciones causales. Para evitarlo, es adecuado refutarlas o comprobarlas temporalmente manteniendo constantes tanto la definición del problema como también de las variables.

Dos puntos de convergencia respecto a estos estudios es que no son individuales y abordan el desarrollo psicológico como un producto cultural más. El creador artístico, por ejemplo, pese a ser un personaje superdotado comparativamente al resto de la población, es el resultado de un *zeitgeist* y debe ser analizado como tal. Asimismo, el sujeto receptor de la obra debe ser también tratado en términos de usuario y consumidor del arte, mientras que el objeto artístico no surge espontáneamente de la naturaleza, sino de una co-relación dinámica entre diversos factores que vienen dados por tradición. Ninguno de estos tres vértices es abordado aisladamente, como pretende la Estética Experimental, pero tampoco se delimita una frontera clara entre lo cultural y lo natural –aunque en ocasiones se parta de una visión más bio-evolucionista de los cambios psicológicos– con respecto a la experiencia estética.

Asimismo, los estudios sobre el medio contextual enfocan su mirada sobre el conjunto de circunstancias físico-sociales que condicionan un tipo de experiencia estética de la música: desde factores climáticos, alimenticios y geológicos que pueden variar los estilos de esa experiencia estética (tanto a nivel preformativo del intérprete como en la cualidad de la escucha, así como en la forma de la obra), hasta las condiciones morales, políticas o religiosas que dirigen el sentimiento de las obras a un público conformado con una técnica que procede de una educación anterior, o bien una sensibilidad y unos estilos interpretativos que se ven constreñidos por la tecnología y los materiales de cada época. Un ejemplo del primer tipo es el análisis que hace Simmel (1882) sobre el uso del eco en el canto tirolés para comunicarse a través de largas distancias; en la actualidad, podría citarse el trabajo de Castillo Zapata (1990) sobre la construcción fenomenológica del sentimiento amoroso a través del bolero. Un ejemplo del segundo tipo es el análisis que plantea Jaëll (1897) sobre la evolución de la técnica interpretativa del piano, que encuentra su réplica en los recientes estudios de Rattalino (1997), Rosen (2002), Sipemann (2003) y Blank y Davidson (2007), además de los de Boesch (1997) y Rodríguez Ayuso (2011) para el caso del violín.

Por el contrario, las críticas contra este tipo de análisis denunciaban que, para valorar una obra, se ponderaran las circunstancias exteriores al individuo (como por ejemplo el conocimiento sobre el pasado histórico). Este tipo de quejas contradecían las teorías que, desde la perspectiva histórico-cultural, también trataban de dar explicación a la aparición social del genio musical, definiéndole como un individuo más capacitado que sus congéneres para la música y más avanzado intelectualmente que el resto de la sociedad de su época. Este tipo de explicaciones parangonaban los procesos creativos del ser genial como una reacción contra el conformismo artístico del momento, y no como un caso biológicamente extraordinario, como apunta Challaye (1935).

El método histórico-comparativo también se aplicó entre el siglo XIX y principios del XX con el objetivo de hallar un origen de la música en los pueblos primitivos. Con este término, de connotaciones despectivas o, como mínimo, fundamentadas sobre

pilares de superacionismo antropocéntrico, fue disimulado con el eufemismo de “pueblos en estado de naturaleza”, tal y como aparece citado en Geiger (1928/1951: 64). Pero otros autores como Meumann (1908/1946: 142) no evitaban el trato vejatorio, caracterizándolos como “pueblos de más ínfima cultura”, mientras que Weule (1923) los define como una “cultura de incultos”. Wundt tampoco se queda corto, aunque para él el uso del diminutivo “negrito” pretenda resultar amable, sobre todo cuando refiere pasajes como éstos:

“(…) sabemos que la carne de negrito es considerada como sabroso manjar por los antropófagos mombuttus” (Wundt, 1912/1920: 104-105).

De los bosquimanos comenta que son “los más afamados ladrones del África del Sur (…). El bosquimán es taimado, malicioso, y roba siempre que puede” (op. cit.). Para justificar sus palabras, Wundt se excusa advirtiendo que:

“el hombre primitivo, en nada constreñido por influencias externas, ningún motivo tiene para reprimirse; por lo tanto, no son mérito alguno su honestidad y su ingenuidad. Y, en cuanto al robo, ¿cómo imaginarlo donde apenas existe la propiedad? (...) Así, pues, lo que más bien se advierte en el primitivo es una moralidad negativa, por virtud de la carencia de necesidades, por la falta de estímulos para las acciones que designamos como inmorales” (op. cit.).

Estos estudios comparativos con los mal llamados “pueblos primitivos” irían perdiendo presencia cada vez más en la Estética Psicológica por su carácter especulativo. Sin embargo, es muy vasto el legado que quedó de esas investigaciones, sobre todo por lo que se refiere al posible origen de la música como fenómeno comunicativo o antecedente/consecuente del lenguaje hablado. A título de ejemplo, Spencer (1855, 1890, 1891) afirmaba que la música nace con el lenguaje, el cual se hace expresivamente melódico gracias al control consciente de la pasión; sin embargo, no aclara que entre los pueblos primitivos canto y habla no son lo mismo. En cambio, Wallaschek (1891) sitúa el origen de la música no en la melodía, sino en el compás; así, la música nace con la función de ordenar el ritmo y, con él, el tiempo en la actividad física que acompaña la música. Bücher (1914), por su parte, retoma la tesis anterior y especifica que el ritmo *determinado* es el del trabajo corporal (al levantar la carga, al trillar, al pulir y moler, al repujar, etc.), donde la música sirve como dispositivo de ánimo y mecanización, ya que acentúa el ritmo natural de los movimientos requeridos por el trabajo. Esas mismas series rítmicas de notas que acompañan las labores se irían independizando con el tiempo, hasta desproveerse de su utilidad funcional y convertirse en objetos de gozo estético *per se*. Por el contrario, Stumpf (1911) elucubra que el posible origen de la música se encuentra en el rescoldo que ha quedado en la división por intervalos de una primigenia comunicación a distancia con gritos melódicos, lo que llevará progresivamente a sensibilizar y educar el oído humano para distinguir las notas (y con ellas los tonos expresivos), mientras que para los acordes serían necesarias las intervenciones simultáneas de voces de distinto timbre, generalmente de niños y hombres, o de hombres y mujeres cantando al unísono.

Como puede apreciarse, las teorías sobre el posible origen de la música se apoyan en análisis empíricos de la historia antigua y de los modos y las formas de los cantos en las culturas primitivas, así como en los usos regulados en la domesticidad o la cotidianidad de los pueblos. Estos trabajos comparativos trataban de evitar la mera especulación sobre el origen de la música atendiendo a la importancia social y funcional del arte en el desarrollo de la civilización. A tal fin, analizaban el diseño y la técnica de los instrumentos musicales, y teorizaban sobre los rituales que acompañan al fenómeno musical. Por eso, la mayor parte de estos estudios parte de una preconcepción de la música como algo construido por el hombre, y que no surge de manera natural en el origen de los tiempos. Asimismo, tampoco parecen muy conformes con las analogías entre música y lenguaje.

Éste es el caso de Grosse (1894) y Stumpf (1911), por citar dos autores a caballo entre los dos siglos, quienes ven claras diferencias entre la música y el habla. Ninguno de los dos admite las teorías que tratan de analizar un posible origen derivado de la función comunicativa. Coincidiendo con la opinión de Wundt (1912), Meumann (1908/1946: 131) reconoce que:

“el lenguaje por sí mismo jamás habría llegado a fijar grados determinados, separación de octavas, quintas, etc., como puntos característicos de la serie continuada de sonidos”.

Por su parte, Grant Allen (1877) no acepta la hipótesis de que el agrado estético de la música tenga algo de útil y práctico para el desarrollo de los organismos, ya que, según el autor, de ser así el instinto musical y los sentimientos estéticos adscritos a ello se constatarían tanto en humanos como en animales. Para Grant Allen, todos los sentimientos guardan relación con la conservación de la vida, sean estéticos o no, y responden a intereses prácticos que poco o nada tienen que ver con lo estético. El autor admite que, si ha habido una evolución psicológica respecto a la música, es porque se han independizado esos sentimientos y se ha conseguido controlar conscientemente y reproducir artificialmente *con la música*, la cual carece originariamente de ninguna funcionalidad adscrita salvo la de servir como dispositivo al uso; esto es, a un uso carente de más finalidad que la de su mero disfrute estético. Allen aclara que sólo desde su praxis se puede admitir y evaluar la cualidad estética de la música, por lo que no sólo contradice las posturas formalistas de su época basadas en los preceptos de Hanslick (1854), sino que también aboga por un acercamiento mediacional de la experiencia estética.

Como ya apunta la intención epistémico-metodológica de Allen (1877), estos estudios comparativos de la Estética Histórico-Cultural no sólo se orientaron hacia la naturaleza social de la música, sino que también se preocuparon por sus patrones rituales, por los condicionantes ambientales y contextuales, y por su función en la comunidad: como elemento de juego, como mediador de un modelo de identidad de género, como instrumento de atracción sexual (a través del canto y del baile, por ejemplo), como dispositivo mágico, etc.

Todo cuanto señalamos no deja ninguna duda de que la influencia del método comparativo fue muy importante en lo que respecta a los estudios sobre Estética Psicológica de la música, como ejemplifican Böckel (1885, 1906, 1917), Velten (1898) o Meier (1906). Pero, en contrapartida, no resulta nada casual que dichos estudios de tipo folklórico-musicológico tuviesen por aquella época un marcado acento nacionalista, entendiendo los relatos orales y las canciones como mediadores de valores idiosincrásicos. No en vano, algunos de estos autores acabarían granjeándose las simpatías del partido nacionalsocialista, como es el caso de Meier o Böckel, este último por sus encendidas soflamas antisemitas. Ligado a ello, los niveles de análisis en los que se desenvuelve esta dimensión analógica de la Estética Histórico-Cultural de la época también se mueve por motivos comparativos entre razas.

En muchas ocasiones, con este método comparativo se plantea una descripción del estado evolutivo en que se encuentra la sociedad en el momento histórico en que se desarrolla la experiencia estética. Teóricos de la degeneración psicológica como Gobineau (1854), Lombroso (1864) o Nordau (1893) explicaban esas diferencias estéticas en términos psicopatológicos, o bien recurrían a estudios comparativos entre razas para buscar en una posible combinación de disposiciones genéticas una justificación para la disparidad de sensibilidades estéticas, estructuras corporales que pudieran demostrar la variedad en las habilidades técnicas de la música, o unas supuestas características de personalidad y temperamento.

Pero el método comparativo también sirvió para poner a prueba la estética musical con los animales, una aplicación que recibió las peores críticas al establecer analogías desde el punto de vista psicológico humano. Por citar dos ejemplos, asegurar que las hienas ríen porque están contentas o que los insectos son atraídos por el color de las flores sin asegurar apenas la proporción de especies que tienen desarrollado un sistema óptico cromático era un error típico por la imprudencia de este tipo de comparaciones, como denuncia Challaye (1935). Las críticas al reduccionismo comparativo también afectarían a las explicaciones sobre el origen de la música en el desarrollo psicológico de los humanos, ya que los casos animales no aclaraban los usos y las funciones de la música para el ser humano, como apuntaban los trabajos que sugerían la atracción sexual en el origen de la música.

Por último cabe señalar que el método comparativo fue el más recurrido en los análisis de los instrumentos y las cualidades perceptivas y estéticas de cada cultura musical. Stumpf (1892, 1901), Abraham y Hornbostel (1903, 1904a, 1904b, 1906a, 1906b), Hornbostel (1906, 1907), Lavoix (1909), Stumpf y Hornbostel (1922), Sachs (1924), Abraham y Sachs (1927), entre otros, se sirvieron sustancialmente de este método para elaborar sus estudios sobre las músicas antiguas y no occidentales. Sachs y Hornbostel, por ejemplo, sistematizaron una canónica clasificación de los instrumentos a partir de las impresiones fonográficas de la música y los cantos registrados entre algunas culturas indígenas. El recurso de los archivos fonográficos –como el que surtían Stumpf y Hornbostel en Berlín (*Berliner Phonogramm-Archiv*) o el de Kodály y Bartók en Hungría– fue muy habitual en este tipo de estudios de la Estética Histórico-Cultural, remarcándose la importancia que las tecnologías de reproducción musical tuvieron en aquella época para la investigación en la psicología de la música.

Pero eso no privó a los críticos de menospreciar los métodos fonográficos por basar los estudios en materiales descontextualizados de su medio social original, para centrarse exclusivamente en los contenidos formales de la música sin el apoyo de los rituales escénicos que sostuvieran la experiencia estética *real*. Trabajos posteriores como los de Merriam (1964) y Blacking (1967, 1973) han reformulado los intereses organológicos de estos estudios sobre los instrumentos musicales, situándolos en su marco primigenio y analizando las conductas y los patrones de actuación de los participantes durante la experiencia estética de la música. Referencias actuales como las de Boesch (1997), Rattalino (1997), Hennion *et al.* (2000), Hennion (2002), Pinch y Trocco (2002), Gilbert y Pearson (2003), Siepmann (2003) y Tompkins (2011) se salen del encasillamiento etnológico, planteando propuestas metodológicas similares y dando una especial relevancia a los aspectos organológicos de los instrumentos en relación con las aptitudes psicológicas de los usuarios.

No obstante, cabe recordar que el método comparativo no fue el único del que se sirviera la Estética Histórico-Cultural. Hemos visto también otros trabajos de carácter histórico, estadístico o estudios de caso, pero generalmente los de tipo comparativo fueron los más prolíficos. Además, permitían trazar líneas de contacto con otras disciplinas afines a la psicología del arte y de la música como la antropología, la sociología, la estética, la historia del arte, la musicología, la etnología, etc. Este amplio abanico de perspectivas va a ser fundamental para la consolidación de esta corriente de la Estética Psicológica de la música.

## **5. INFLUENCIA Y ÁREAS TEMÁTICAS DE LA ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL DE LA MÚSICA**

La Estética Histórico-Cultural no sólo integró una amplia gama de fuentes de la psicología durante el período comprendido en esta tesis (1854-1938), sino que extendió su influencia hasta otras disciplinas afines de las ciencias sociales: sociología, antropología, etnología, filosofía, filología, historia, historia del arte, semiótica y ciencias políticas, entre otras. Pero las principales contribuciones de la producción ensayística de la Estética Histórico-Cultural se hacen notar especialmente en el terreno de la investigación musical: en psicología de la música, musicología, etnomusicología, organología y en estudios sobre el diseño y la evolución de los instrumentos, el folklore musical y la psicoacústica. No pueden tampoco pasarse por alto las aportaciones de la Estética Histórico-Cultural en áreas de la psicología como la etnopsicología, la psicología de los pueblos, la psicología social, la psicología cultural y la psicología del arte.

Autores representativos como Stumpf, Hornbostel, Sachs, Guyau, Grosse, Simmel y Wundt firmaron algunos de los trabajos más relevantes en esta corriente de la Estética Psicológica. Basados sobre todo en el método comparativo, estos estudios conciben el arte no como producto natural o casual del hombre, sino creado por toda la colectividad como un proceso genealógico. Ligado así a cuestiones psicológicas de orden superior y a una puesta en común, el arte no puede ser por tanto explicado solamente desde la conciencia individual, ya que surge de una influencia recíproca y mediada

por todo el colectivo humano. Por lo que respecta a la música, ésta no se entiende como un objeto, sino como un fenómeno psicológico, cuyo abordaje debe tratarse de manera holística y procurando evitar la mirada reduccionista o estructural que proponía paralelamente la Estética Experimental, o excesivamente abstracta como la que sugería la Estética Fenomenológica. En contrapartida, la música debía ser analizada no como una obra cerrada y determinada, sino como acto, experiencia o ejecución performativa, socio-histórica y culturalmente construida por el hombre.

En esencia, para los autores citados todo arte es un fenómeno social, antes que individual. En los pueblos primitivos ya se observa que la música goza de una gran importancia en el seno de la comunidad, lo que se demuestra sobre todo en los complementos que secundan la puesta en escena de la música y que trascienden más allá de lo estético: las ropas, la danza, los instrumentos, el lenguaje empleado, la sintaxis formal que aglutina canto y música, etc. Para Grosse (1894), quien clasifica las artes según su relevancia para el desarrollo evolutivo y cognitivo del hombre, la música estaría asociada a las artes del movimiento, en contraposición a las “artes de reposo” como la pintura y la escultura. Siendo éstas formas de arte más primitivas, las de la música, la danza y la poesía implican, por el contrario, un nivel superior de inteligencia –ya sea por coordinación psicomotora como por su complejidad de abstracción–. Pero en lo que coinciden todos los autores citados es en la idea de que la música responde fundamentalmente a la función de fomentar la actividad social.

Otro aspecto que les hermana es la consideración de que el sentimiento estético de la música es también un fenómeno psicológico de orden superior que se construye socialmente. Esta premisa –que ya asoma en los textos seminales de Taine (1865, 1867)– explica que la transmisión y mediación de los sentimientos (sean estéticos, morales, religiosos, etc.) depende más de la vida particular en la comunidad, compartiendo los mismos valores culturales, que de leyes universales como las que apuntaban la mayoría de teóricos de la Estética Metafísica. Desde la Estética Histórico-Cultural se defiende una noción de la música como fenómeno *artificial* que no puede existir al margen de la naturaleza emocional del hombre. Volviendo a las declaraciones de Grosse (1894), se niega que las obras de arte sirvan a otro fin distinto al de provocar un efecto sentimental inmediato durante la experiencia de su recepción o expresión estética. Mientras que autores como John Ruskin (1819-1900) y Sully Prudhomme (1839-1907) aún se oponían a aceptar un arte *impuro* frente a la reformulación estética que sugerían los cambios de la industrialización para el “arte en serie”, otros como Guyau (1902), Benjamin (1936) o Adorno (1938) proponen que el arte sea útil al hombre en la medida en que sirvan fenomenológicamente para activar el ánimo u ofrecer un estímulo cognitivo.

Lejos de caer en un idealismo ingenuo, más propio de las propuestas kantianas del arte, la Estética Histórico-Cultural también confiere a la forma una importancia nada menospreciable en sus fundamentos teóricos, dado que ésta ha evolucionado en el tiempo y en función de los usos que socialmente se le han legitimado. En tal caso, y tal y como expone Grosse (1894), el placer estético de la música no se limita tan sólo a un “don especial” del artista, transmitido directamente en el proceso mismo de la creación compositiva, sino que comparte con el oyente unas condiciones dadas para

que la obra *cobre sentido estético*. Así, aunque el objeto estético “cosifique” la experiencia, la obra proviene de un curso socio-histórico y de un marco cultural al margen de los cuales no podría servir como dispositivo de ninguna experiencia. Al respecto, Guyau (1884) duda de que los valores estéticos no respondan más que a unas necesidades prácticas que sean un fin en sí mismo, así como Grosse (1894) advierte que incluso sobre el desarrollo de esas habilidades estéticas pueden influir factores como el clima de una región, ya que los condicionantes ecológicos también predeterminan modos de vida y afectan a la cualidad perceptiva de los productos artísticos. Ejemplos explicativos como el de Grosse parecen inspirar estas palabras de Hennion, escritas un siglo más tarde:

“No existe oyente ni música más que en situación, dependiendo de los lugares, los momentos y los objetos que los presentan, sostenidos por los dispositivos y los mediadores que los producen, apoyados en la presencia de los otros, en la formación de los participantes, en la instrucción de los cuerpos, en el uso de los objetos” (Hennion, 2002: 366).

La Estética Histórico-Cultural se opone así a los criterios fijos y deterministas de los valores artísticos, defendiendo una concepción de éstos que sea a la par objetiva y subjetiva. Para tal fin, son más apropiados los estudios comparativos e historicistas, pero sus intereses parecen converger en una clara vía de síntesis: la psicología cultural. Un claro antecedente lo siembra Wundt con su psicología de los pueblos, con la que analiza el paulatino progreso y la consolidación de los motivos subjetivos a lo largo del desarrollo cultural de la humanidad. En concreto, Wundt (1912/1920: 223) halla en la música una prueba ideal de cómo la propia experiencia estética nutre la concepción psicológica de la intimidad personal y de la necesidad social de compartirla con la comunidad. Por su parte, Guyau (1902) sostiene que el arte y la música sirven al hombre como herramienta de autoconocimiento, pero también como campo de cultivo para la construcción de sentimientos complejos de la conciencia humana. En ese sentido, el autor advierte que el sentimiento estético no surge espontáneamente de la naturaleza ni de las cosas mismas *por sí solas*, sino que es la mirada del hombre la que las transforma fenomenológicamente con su sentir:

“La emoción estética es la más inmaterial y la más intelectual de las emociones humanas” (Guyau, 1902/1931: 145).

Pudiera parecer que Guyau se basa en las teorías de Theodor Lipps (1903) sobre la empatía estética o *Einfühlung*. Sin embargo, Guyau (1902) remarca ante todo el carácter social y no hace demasiadas concesiones a lo psicológico en su teoría. Pese a ello, se descubren en su obra algunos pasajes que ponen en duda tal aseveración:

“Es preciso ser ya poeta de sí mismo para amar la naturaleza: las lágrimas de las cosas, las *lacrymae rerum*, son nuestras propias lágrimas” (Guyau, 1902/1931: 59).

“Una obra de arte es siempre, bajo algún concepto, un retrato, y en ese retrato, mirándole bien, reconocemos algo de nosotros mismos” (op. cit.: 62).

De todas las artes, la música va a ser la más favorecida por esa progresiva subjetivación, y viceversa, por cuanto el sujeto estético se irá volviendo más consciente del efecto que la música provoque en sí mismo de una manera íntima. Para los autores incluido en la Estética Histórico-Cultural, tal proceso de asimilación fenomenológica sólo puede llevarse a cabo en sociedad. No en vano, Wundt (1912) enlaza la construcción colectiva del ideal estético de la música análogamente al culto de tipo totémico, “cosificándose” objetivamente a través de otros complementos materiales una mediación de dichos valores estéticos. El padre de la psicología científica observa en tales ornamentos (la ropa, la decoración de los propios ornamentos, los adornos que confieren de volumen sonoro a la música con el movimiento de la danza, la escenificación, los patrones rítmicos de la coreografía, etc.) una “exteriorización de lo subjetivo”, una expresividad formalizada a través de productos culturales que sirven como medios auxiliares de un goce estético. Estos mediadores –que Wundt (1912) observa en las tribus *semang* (Malasia), *wedda* (Ceilán), *hopi* (Arizona), *zuñi* (Nuevo México), *inuit* (Canadá), *maorí* (Nueva Zelanda) y *bosquimana* (Sudáfrica), entre otras– acentuarían los afectos producidos por la compleja y dinámica integridad de la experiencia estética. Esta sugerencia de análisis estético se acerca tanto a la postura fenomenológica de la psicología del arte como a los estudios formalistas de la música, pero sobre todo concibe el cultivo de la sensibilidad musical desde un enfoque constructivista de la praxis estética (Wundt, 1912/1920: 238-241).

En sus *Elementos de psicología de los pueblos*, por ejemplo, la danza va a tener más presencia que las artes musicales en sí, a las que Wundt atribuye en su origen un apoyo secundario del culto mágico. Esto lo justifica en parte con una argumentación formalista: el carácter repetitivo y ritualizado de los movimientos de la danza se toma por juego compartido por toda la comunidad, siendo el propio compás y el ritmo los que definen el sentimiento estético de una obra al pautar su expresividad a través del cuerpo. Unos años antes, Simmel (1882) también propuso que la música surgió como efecto expresivo de los propios sentimientos. A diferencia de Wundt, Simmel subrayaba que sin la presencia previa de sentimientos no habría la posibilidad de expresarlos externamente. El desarrollo de una musicalidad se produciría a través del progresivo control consciente de la propia modulación de la voz al hablar, o del movimiento rítmico al son de una melodía, pero siempre juzgando la música al servicio de una idea expresiva. La música, por tanto, brotaría de la elevación cognitiva de los afectos y de la capacidad del hombre para manifestarlos socialmente.

En su tesis, Simmel (1882) considera que todo el mundo es potencialmente un ser musical, porque estamos dotados de sentimientos por naturaleza. El sentimiento, por ende, es un elemento imprescindible para la experiencia estética de la música. Pero el sentimiento estético, en particular, es algo exclusivamente humano, construido a lo largo de toda la historia evolutiva de la relación que conecta al individuo con ese objeto estético determinado. Esta dinámica se define en la teoría simmeliana como un fenómeno de doble dirección, puesto que aunque el origen del sentimiento parta del

interior espiritual del sujeto, es estimulado por un objeto externo. En conclusión, si la música es importante para el hombre es porque une a un colectivo a través de la socialización de una experiencia estética común. Por eso, Guyau (1902/1931: 5) dice de la música que es:

“una realización de armonías sensibles entre los individuos, un medio de hacer vibrar simpáticamente los corazones como vibran los instrumentos á las voces. Así, pues, todo arte es un medio de concordia social”.

Parece suponer Guyau que una experiencia estética “buena” será tan sólo aquella que no se da exclusivamente en soledad, ya que equivale la idea de Belleza a una comunión de acciones y conciencias. Pero a continuación contraargumenta que cada grupo social suele escoger como arte favorito aquellas obras opuesta en tono a la disposición de que hacen uso sus miembros en su vida diaria. Guyau (op. cit.: 94) pone el ejemplo del obrero que elige un *adagio* suntuoso para refugiarse en su experiencia estética de las tensiones que le genera el ruido constante de las máquinas en la fábrica. Cabría preguntarle entonces a Guyau si, por esa misma regla, un grupo de iconoclastas hace “arte bello” cuando entre todos sus miembros deciden destruir obras de arte para romper así la rutina.

Críticas aparte, tal concepción de la música sirve también para, en el caso de Wundt (1912/1920: 88), justificar que las canciones son otra forma de mediatizar el lenguaje y los discursos sociales entre la comunidad, ya que generalmente cuentan hechos de la vida cotidiana o enaltecen los mitos del pasado sobre los que se sustenta la psicología popular. A ello, Wundt (op. cit.: 95) añade el efecto de la repetición ritual como mediador del placer que define una experiencia estética (en el ritmo de la canción, en el estribillo, en las armonías coreográficas, etc.). Estas observaciones entroncan con otras constataciones de Stumpf y Hornbostel (1922) desde el campo de la etnomusicología ligadas a la asociación entre lenguaje y música en la transmisión comunitaria de sentimientos estéticos. Amparándose en estudios comparativos, los citados autores establecen no sólo diferencias en las formas musicales y los ornatos que las secundan, sino también en elementos acústicos como el tono y la clave de afinación en cada cultura, advirtiendo que cada cual dispone de sus propias reglas sonoras. A Simmel (1882), esta particularidad idiosincrásica de cada realidad musical le permite afirmar una Estética Psicológica de cariz nacionalista, mientras que, en contrapartida, a contemporáneos como Nordau (1892) le inspiren lecturas de carácter genético-racial.

En definitiva, se han visto a lo largo de este apartado numerosos ejemplos de estudios de la Estética Histórico-Cultural que evidencian sendos paralelismos con las teorías mediacionales de Hennion *et al.* (2000) y Hennion (2002). Asimismo, hemos intentando poner de manifiesto algunas de las principales razones que fundamentaron las bases de la futura psicología cultural de Wertsch (1993), Boesch (1997), Blanco (2002, 2006), Cole (2003), Middleton y Brown (2005) y Valsiner y Rosa (2007), entre otros, dentro de los márgenes del estudio psicológico del arte y de la música. Eso no es óbice para no considerar la gran parte de razón que tienen muchas de las críticas que la Estética Histórico-Cultural recibió entre finales del siglo XIX y principios del

XX y que apuntan sobre todo a una desafortunada atención a lo cultural y lo social, en detrimento de lo psicológico individual, hasta el punto de valorar al sujeto estético como un agente involuntario y pasivo frente a los cambios históricos y tecnológicos de las propias prácticas de la música. Sobre estas críticas tratará el siguiente apartado.

## 6. CONSOLIDACIÓN Y CRÍTICA DE LA ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL DE LA MÚSICA

Un autor como Félicien Challaye (1935), quien se opone inicialmente a la postura fechneriana para el estudio de Estética Psicológica, no desdeña los datos fisiológicos y la relevancia del método experimental, pero advierte que no deben ignorarse los procesos superiores de la mente derivados de una evolución biológica y cultural en el individuo. En la recomendación de Challaye se condensa buena parte de la esencia epistemológica de la Estética Histórico-Cultural, sobre todo al remarcar que los estudios de arte deben analizarse considerando su marco social y los antecedentes que suscribe su propia historia, tanto la funcional como la configurativa del objeto estético.

La Estética Histórico-Cultural gozó de un gran auge entre finales del siglo XIX y principios del XX, en parte gracias a la diversidad de sus propuestas. *Grosso modo*, esta vertiente de la Estética Psicológica antepone razones histórico-culturales, sociales y funcionales para fundamentar la importancia del arte y de la música como fenómeno psicológico. En realidad, no se alejaba demasiado de las previsiones de la Estética Fenomenológica como la que representa Geiger (1928), en tanto que dictaba modelos explicativos sobre la experiencia estética desde la perspectiva del sujeto. Pero, a diferencia de ésta, la Estética Histórico-Cultural no obraría tanto en la propia subjetividad del individuo, sino en su praxis con el objeto estético en cuestión. Por ende, no se ata a un reduccionismo objetivo, ni cree en elucubraciones mentalistas, sino que se apoya en referentes culturales empíricamente observables en el ritual escénico.

A partir de lo que vierte Meumann (1908/1942: 45), se puede afirmar que los principales objetivos de esta orientación de la Estética Psicológica de la música fueron: 1) abordar científicamente las características, los medios, las técnicas, los usos y dominios de los objetos e instrumentos en relación con la experiencia estética de la música; 2) descubrir el origen de la música en la historia evolutiva del hombre; y 3) determinar tipologías diferenciales entre sujetos y culturas y, en la medida de lo posible, dictaminar modelos psicológicos para la estética musical. Sin embargo, estos planteamientos parecen incidir en que la cultura es la que dirige los actos y la voluntad estética y condiciona la praxis de la música.

Sería una tarea muy ardua tratar de recoger todas las críticas que recibió la Estética Histórico-Cultural durante el período que integra esta tesis, pero también cabe recordar que esta orientación de la Estética Psicológica fue la que trascendió más allá del corsé de la psicología “oficial”, aliándose con otras disciplinas afines. No es nuestra intención cantar las excelencias de esta tendencia, en detrimento de la Estética Experimental y la Estética Fenomenológica, sino, por el contrario, reconsiderar sus posibilidades como alternativa y/o como complemento a aquéllas.

Pero eso no nos hace pasar por alto que la vaguedad y la laxitud de su propuesta, así como el discutido eclecticismo de su metodología, causó mucha incertidumbre en el seno de la academia psicológica. En efecto, la variedad de sus fuentes –sociología, antropología, etnología, musicología, historia, historia del arte, etc.– despertó muchas dudas acerca de su inclusión entre los márgenes de la psicología científica. Por ello, la mayoría de críticas atacaron los tres principales puntos débiles de la propuesta histórico-cultural de la Estética Psicológica: su sobredimensionada mirada sociológica, la falta de límites claros de la etnopsicología y, sobre todo, la viabilidad científica del ambicioso proyecto wundtiano de la psicología de los pueblos. La discusión se agravaba aún más cuando el objeto de estudio era algo tan epistemológica y empíricamente conflictivo como la música.

Si atendemos a algunas de las críticas vertidas por la perspectiva sociológica de la Estética Histórico-Cultural de la música, podríamos decir que la propia definición de su estudio ya resulta problemática. Si se considera que es el de comprender las formas musicales de una determinada época, esta definición deja fuera las prácticas sociales de la música. Si las integramos en la definición, ésta podría afirmar que la Estética Histórico-Cultural de acento sociológico intenta comprender la producción musical en relación con los procesos históricos del desarrollo social de la humanidad. Pero esta proposición sigue minimizando u obviando el peso específico del hombre en la concepción de la música. Una posible reformulación podría quedar así: la Estética Histórico-Cultural de la música comprende unos presupuestos de una estructura social y cultural determinadas a partir de la reconstrucción de la significación funcional de la música.

La fragilidad del modelo sociológico de la Estética Histórico-Cultural misma se deriva de la falta de una definición que vaya más allá de una confusa mezcla entre filosofía del arte, ciencias sociales y pretensiones positivistas, frente a una tendencia más dura de teóricos como Weber (1921), Adorno (1932, 1938) o Benjamin (1936) que se fijan más en la interpretación de los procesos que en los contenidos intangibles y fenomenológicos de la música, cimentados sobre una aparente evolución psicobiológica y cultural. Entremedias de ambos polos quedan algunos pioneros de la psicología de la música que se preocuparon por las cuestiones de la música como hecho social y su implicación en el desarrollo histórico y cultural del hombre: Georg Simmel (1882), Herbert Spencer (1890, 1891), Jules Combarieu (1909), Wilhelm Wundt (1912), Karl Bücher (1914), Wilhelm Dilthey (1914, 1924, 1927), Curt Sachs (1924). En su abordaje de la música advierten que ésta sólo puede ser aprehendida en el momento de contacto entre el objeto y el sujeto, y sólo en ese instante es cuando la obra *se hace realidad*, la música *se exteoriza* o *se hace presente*. Si la música es interesante para el campo de la psicología es, preferentemente, porque contribuye a una experiencia cuyo resultado es crear nuevos valores en la mente. Pero esta experiencia de la que hablan parece muy borrosa en los márgenes que dibuje un plano exclusivamente sociológico de la Estética Psicológica.

No es éste un asunto fácil de resolver. El mismo Eduard Hanslick (1854) se dio cuenta de las limitaciones de este estudio cuando exigía para la música un abordaje objetivo y fundamentado en una actitud analítica. Aun a pesar de preconizar que la

música tan sólo podía estudiarse como fenómeno indivisible, se equivocaba al pensar que negando todo contenido emotivo y poder de representación o relación con los estados psíquicos obtendría una visión más fiel de la música. En esa especificidad formalista de la música, Hanslick obviaba la importancia del marco social y cultural de la experiencia estética.

Por el contrario, la disparidad de definiciones sociológicas de la Estética Histórico-Cultural ha dado lugar a tres maneras distintas de tratar su objeto de estudio, especulando con que: a) la música está condicionada por la sociedad; b) la música es expresión de la sociedad; c) la música refleja las condiciones sociales en que se creó. Cada uno de estos enfoques plantea una postura epistemológica distinta, y por tanto hace difícilmente reconciliables todas las perspectivas estéticas posibles cuando el tratamiento sociológico de la música se enfrenta a otras disciplinas como la etnopsicología, la musicología y la historia del arte.

En el caso de la primera, a menudo se la ha acusado de inmiscuirse en un terreno que no le pertenece. En efecto, asuntos como los usos prácticos y la función social de la música en los pueblos del mundo pudieran parecer tarea de la sociología. Pero a la vista está que no quedan claros los límites de sus respectivos objetos de estudio en materia de música, si separan a ésta de su marco y de su historia. Además, y pese a los matices diferenciales, ambas tendencias siguen marginando el valor fenomenológico en su definición de la experiencia estética de la música, pues un contexto determinado puede no presentar rasgos significativamente estéticos.

Por otra parte, una Estética Histórico-Cultural que pone el acento extremadamente en la historia de la música adjudica al sujeto estético un papel pasivo frente a la influencia de la sociedad, como si la música actuara sobre ésta con independencia de la voluntad e intencional de los individuos que componen dicha sociedad. La Estética Histórico-Cultural, por tanto, debería tener en cuenta no sólo la música como hecho histórico, sino al hombre en tanto que éste se expresa estéticamente. Esta definición también reviste problemas, porque restringe la música a una ciencia histórica, por un lado, y a una antropología de la música, por el otro. Además, entre las limitaciones de la historia de la música está el hecho de que se sirve de una dialéctica horizontal para explicar su evolución estableciendo, con evidencias históricas contrastables, relaciones entre determinados hechos musicales y extramusicales.

Por ejemplo, la historia de la música puso al descubierto un gran problema de interés para la psicología que por otra parte la sociología de la música pudo desarrollar convenientemente, pero no convincentemente. Nos referimos a la aparición del público en la experiencia musical, el cual, para la sociología seguía relegado a un plano pasivo y reactivo frente a la música, como algo disociado de sí. En realidad, pocos autores de la sociología de la música comprendidos en el período al que se circunscribe esta tesis –con honrosas excepciones como las de Weber (1921), Adorno (1932, 1938) o Benjamin (1936), que ya habíamos citado más arriba– se preocuparon por los cambios tecnológicos y ecológicos que potenciaron el advenimiento de la comunicación de masas, lo que debería haber obligado a la Estética Histórico-Cultural a replantear sus enfoques desde unos planteamientos que incluyeran un mayor peso en lo psicológico. Huelga decir que las implicaciones psicológicas de esos cambios socia-

les trastabillaron los cimientos decimonónicos en los que se asentaba la estética y las ciencias humanas relacionadas con el arte musical.

Luego están las pretensiones de la rama etnomusicológica de la Estética Histórico-Cultural. Esta orientación explica la variabilidad de las culturas humanas atendiendo a la apreciación de constantes en la formación de dichas culturas. Pero, al basar su planteamiento epistemológico en principios universales, aunque éstos se justifiquen por el análisis comparativo de formas y en el peso evolutivo de la historia, se olvida de que la música –como cualquier otro producto del hombre– está anclada en un *zeitgeist* particular. Ese valor de las “esencias relativas” no se contiene inmaculado en el tiempo y fuera de su contexto en cuanto al objeto de estudio de la música, pues su significación y validez vienen dados más allá de la construcción étnica y social contingente.

Para empezar, la etnomusicología no aclara qué parte de esa formación es innata y cuál es aprendida. Las formas musicales no son sólo universales, como tampoco surgen de la nada. Si hay universales seguros son sólo los que corresponden al mundo físico de la acústica y a los biológicos del mundo humano. Asumir esta explicación ya supone dejar fuera cualquier factor de orden histórico-constructivo. El siguiente paso, ya más conflictivo, es hablar del nido psicológico: la práctica de la música está restringida dentro de ese marco físico y psicobiológico, al cual la etnomusicología no puede acceder más que desde el plano de lo formal, esto es, mediante el análisis observacional de las prácticas de la música y de las cualidades estructurales del objeto musical.

Pese a ello, la propuesta etnomusicológica de la Estética Histórico-Cultural es interesante para la psicología de la música si establece sus teorías en términos de relaciones estéticas y extraestéticas. Y esto concierne no sólo a la voluntad y la conciencia del sujeto estético, ni tampoco a las cualidades del objeto musical *per se*, sino a la presunción de que el desarrollo de una capacidad sensible a la música está también relacionado con las posibilidades organológicas del instrumento, acaecidas a lo largo del tiempo y de los usos que legitiman su sonido con valor estético. No ha de dejarse a un lado la concomitancia que los cambios en el diseño tecnológico también ha producido en la psicofisiología: desde el estiramiento de las falanges para obtener una mayor amplitud de los acordes en el piano, hasta la adopción de una postura corporal que predisponga a una escucha musical atenta, por ejemplo. La etnomusicología tampoco parece considerar la importancia del sistema límbico en la construcción de emociones estéticas de la música, quedándose en el análisis objetivo del ritual. Por ejemplo, no puede explicar los fenómenos de la empatía o *Einfühlung* (Lipps, 1903) más que por razones de contagio social.

Por todo ello resulta muy inquietante que se trate la música como una acción social y que no se hagan referencias a la intencionalidad del sujeto músico *hacia sus oyentes*, o la de éstos *hacia sí mismos*, por ejemplo. Al respecto, la psicología cognitiva tiene mucho que aportar en este terreno baldío. Pero, por otra parte, también es muy significativo que tantos autores de la escuela gestáltica hayan pasado por los campos abonados por la etnomusicología. Si la etnomusicología habla tanto de los esquemas comunes encontrados en las músicas del mundo, es comprensible que acudieran al amparo del estudio psicológico de la *buena forma* (*Gestalt*) y en términos de totali-

dad. Pero tomar la historia de la música como fuente de conocimiento de la diversidad cultural puede ser insuficiente en tanto que los gustos estéticos de cada sociedad, los discursos que dan forma a la música, o la propia sensibilidad del organismo psicológico frente a las músicas puede variar sucintamente por el contexto cultural. La evolución estética de la música no es lineal, ni depende de razones existentes en las contingencias culturales, y puede haber resultado de restricciones extraestéticas con repercusiones psicológicas evidentes que hay que tener en cuenta.

La tendencia culturalista y evolucionista, en cambio, parecen enfrentarse entre sí sin delimitar la frontera entre lo cultural y lo biológico en la formación y el desarrollo de la sensibilidad estética de la música. Pero la peor parte de las críticas cayeron en el territorio que queda entre los dos polos, como acusó la psicología wundtiana de los pueblos. Los modelos teóricos derivados de ésta pretendían establecer unas pautas y unas lógicas para la experiencia estética de la música, pero también asentar una postura política y moral sobre la realidad, por ejemplo. Para evitar todo sesgo de interés extraestético, se recomendaba no aislar los objetos y las prácticas artísticas de sus contextos y funciones, así como tampoco de su historia social. El desarrollo humano no debía desvincularse de su nicho ecológico, ni de su marco cultural, ni de su pasado evolutivo.

El adjetivo *humano* cobra aquí suma importancia para el estudio psicológico de la música. Sin embargo, la descripción de cualidades formales del objeto musical, de la integración social de la música o de las prácticas sociales de la experiencia estética de la música no bastan para hablar de su valor estético. Como le reprocharon muchas de las críticas a la Estética Histórico-Cultural de la música, quedarse en el análisis del material musical o en los procesos de construcción de ese material era quedarse a medio camino. En cuanto a la alternativa de plantear únicamente una estética de la música en términos históricos era casi como reducir el estudio de la música a inventarios sistemáticos de posibilidades humanas, de las cuales algunas evolucionaron y otras no tanto. Asimismo, la significación musical y extramusical de una obra podía cambiar en el curso de la historia, o en cada interpretación artística, sin por ello perder su valor estético. Pero a qué es debido ello, una mirada excesivamente historicista no podía responder. La significación de un hecho estético es más amplia que una interpretación de las técnicas o un análisis sistemático de las condiciones históricas que la ocasionaron, evidenciándose de nuevo las limitaciones de esta propuesta.

En el fondo, la Estética Histórico-Cultural olvida que el valor de una obra trasciende lo material o lo procedimental, y que dicho valor *no sólo* se construye cultural y socio-históricamente. El objeto central de su investigación es *una obra*, esto es, artificial, creada por el hombre a partir de unas relaciones con la cultura y la sociedad de la que (se) forma parte, y a la vez es hecho histórico y objeto de una experiencia estética que transmite determinados valores. La obra no es un objeto muerto, ni producto acabado, ni signo escrito de una expresión en potencia. No se agota con su anotación en una partitura o en su registro fonográfico. Es expresión y resultado de una realidad más compleja y amplia, que sólo puede comprenderse situándola en un contexto de factores artísticos, psicológicos, culturales, históricos, sociales, etc., en el que nació y/o se ejecutó, y del que no se puede separar tampoco al sujeto que experimenta su

experiencia estética. La obra es un universo de pensamiento y sentimiento, una realidad *vivida*, fruto de una mente, un determinado modo de hacer (en) el mundo y unas condiciones históricas y sociales concretas, en un clima intelectual y emocional determinados, y en el marco de una concepción de lo que es la música, que la define en ese momento.

Por tales razones, abogamos por la concepción de una Estética Psicológica de la música que no se limite a los productos materiales del arte y a sus procesos sociales, sino que también se atreva a una exploración de realidades subjetivas a través de dichos productos. La alternativa que propone Hennion (2002) a tal fin nos parece la más apropiada para reconstruir esta premisa mediacional. Creemos que tanto la tendencia histórico-cultural, como la experimental y la fenomenológica, no bastan por separado para solucionar muchas de las problemáticas psicológicas que se hicieron notar sobre la música entre los años 1854 y 1938, y apostamos por adoptar la orientación mediacional de Hennion para retomar y reformular muchos de estos temas de interés para nuestra disciplina. La propuesta de Hennion, de hecho, tiene muy en cuenta las interrelaciones entre los distintos niveles de análisis de la experiencia estética de la música –reformulando o actualizando la perspectiva estética de Vygotsky (1925), como veremos en el último bloque de la tesis–. La teoría mediacional de Hennion (2002) remarca que, en todo acontecer específico de la experiencia estética, sea cual sea ésta, concurren condiciones filogenéticas, historiogenéticas, ontogenéticas, morfogenéticas y microgenéticas, entre otras, que se co-articulan mutuamente y producen la continuidad y el cambio en el discurrir de dicha actividad estética. No obstante, volveremos a esta definición una vez planteados algunos de los problemas más básicos de la experiencia estética de la música que la psicología, en los primeros años de su fundación como ciencia académica, no logró resolver.

## 7. CONCLUSIONES

La pluralidad de perspectivas y tratamientos que contenía la Estética Histórico-Cultural fue también un lastre a la hora de definir su objeto de estudio, en el caso de la música. Ni la diversidad metodológica ni la variedad de sus orientaciones teóricas benefició a esta alternativa de la Estética Psicológica, frente a las otras dos corrientes –la Estética Experimental y la Fenomenológica, siendo la primera mejor acogida por la academia científica de la psicología del arte–.

El más usual dentro de esta tendencia fue el método histórico-comparativo, pero también se recurrió al auxilio de la estadística en contadas ocasiones. Este detalle ya pone de manifiesto que los métodos cualitativos (como pasaba con el método introspectivo en la Estética Fenomenológica) no conseguían legitimidad frente a las exigencias positivistas del paradigma científico del momento. Sin embargo, para los temas de interés de la Estética Histórico-Cultural se solían realizar estudios de caso, lo que en parte se lograba tomando por base las biografías de artistas y las críticas de arte. El apoyo estadístico, en todo caso, servía para recortar patrones de estilo a partir de los resultados compilados en los análisis de tipo comparativo a lo largo del tiempo y las

culturas. También se dieron casos de trabajos que, como los de Stumpf (1892, 1901), Abraham y Hornbostel (1903, 1904a, 1904b, 1906a, 1906b) y Hornbostel (1906, 1907), se servían del registro fonográfico para obtener los materiales de los que luego darían cuenta en sus estudios.

Más discutibles fueron los trabajos que se sustentaban sobre el método comparativo entre hombres y animales, o que no ocultaban un claro sesgo racial o clasista. Esta interesada parcialidad revestía el inconveniente de pretender establecer generalizaciones a partir de casos particulares. Por otra parte, se trataba de estudios de carácter descriptivo, pero no predictivo. Asimismo, aunque procurasen, en la medida de lo posible, ser empíricos por erigirse en pruebas arqueológicas y musicológicas de la antigüedad, o en materiales extraídos de otras culturas, no podían evitar un cierto riesgo elucubrativo en sus interpretaciones libres sobre el pasado, hacer lecturas demasiado antropocéntricas, o evitar toda tentativa de explicación fenomenológica sustituyéndola por otras de cariz psicológico-conductista. Al respecto, la única posibilidad de reconstruir y entender las costumbres ajenas o antiguas en muchos de los estudios contrastados pasaba por la comparación con los referentes de la propia cultura.

Las orientaciones teóricas en el seno de la Estética Histórico-Cultural tampoco ayudaban a trazar unos límites claros entre sí. Una aproximación sociológica marcaba el interés en las cualidades contextuales y en cuestiones teleológicas de la música. Una perspectiva más culturalista de la música anteponía el peso de la cultura al del propio individuo, concluyendo que el *zeitgeist* determinaba y condicionaba toda forma de arte. La mirada historicista afirmaba que existe un canon que se repite a lo largo del tiempo, ya sea a través de valores tradicionales de la música como en el registro de sus costumbres y rituales estéticos. La línea etnopsicológica también carga las tintas sobre los rituales, pero busca las diferencias entre razas, culturas e incluso grupos sociales. Por último, la tendencia evolucionista de la Estética Histórico-Cultural de la música admite que los cambios derivados de las transformaciones estéticas también influyeron en la sensibilidad humana, como ponen de manifiesto las variaciones estéticas a raíz de la evolución de la tecnología musical: desde la psicofisiología de la escucha y la interpretación instrumental (como por ejemplo la amplitud de gama cromática que permitió la inclusión del piano en la orquesta o las mejorías en la cualidad melódica a partir de la reproducción fonográfica del sonido) hasta la diversidad de sistemas de afinación.

Varias son las conclusiones que se vierten en las páginas precedentes. Una de ellas es la reafirmación de que el sentimiento estético es un producto artificial del hombre, pues se construye a lo largo del tiempo y de las culturas, como demuestra la capacidad de *Einfühlung* o empatía estética, o la atribución de significado emocional a las formas musicales. Otra es la concepción de la música como fenómeno psicológico y no como objeto cerrado o producto acabado, ni expresión potencial de sentimientos. La obra musical, por tanto, se entiende aquí como artefacto o dispositivo para (re)vivir una experiencia estética. Es el resultado de una realidad más compleja, que tan sólo se comprende situándola en su contexto, que no puede separarse de sus participantes, de su praxis y de los objetos que la mediatizan. El análisis psicológico de la música, entonces, debe atender a una amalgama de factores no sólo estéticos, sino también so-

ciales, culturales, históricos, políticos, religiosos, etc., y a tal fin la tendencia Estético Histórico-Cultural nos parece una buena alternativa.

No obstante, cae a menudo en un exceso de “cosificación” o en un severo reduccionismo sociológico, sin ver la experiencia estética de la música en su conjunto, desde una perspectiva holística. Pareciera que, desde los planteamientos de la Estética Histórico-Cultural, las circunstancias históricas y sociales son ajenas al individuo, y viceversa. Asumiendo las teorías mediacionales de Hennion (2002), la Estética Histórico-Cultural sería más efectiva si fijara su atención en las prácticas estéticas, en el análisis de la relación dinámica que se establece entre los múltiples factores que afectan lo psicológico en la experiencia estética de la música y que trascienden lo individual. Los planteamientos de Hennion parecen idóneos para aglutinar los beneficios de la Estética Histórico-Cultural con el estudio psicológico de la música al abordar la obra de arte desde sus procesos de mediación y no como objeto o acto aislado de sus participantes, de su marco contextual y cultural, de su historia, de su función y significado, etc.

# **PARTE II:**

**Problemáticas psicológicas de la música (1854-1938)**



## **CAPÍTULO 7.**

# **PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA MÚSICA COMO PRODUCTO ESTÉTICO**

**7.1. Presentación del capítulo**

**7.2. La definición de la música como problemática psicológica**

**7.3. El origen y la función social de la música como problemática psicológica**

**7.4. El fenómeno individual o colectivo de la música como problemática psicológica**

**7.5. La autonomía estética de la música como problemática psicológica**

**7.6. La expresión de la música como problemática psicológica**

**7.7. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

Los tres próximos capítulos han sido desarrollados tomando como punto de partida el análisis que proponen Castro *et al.* (2005) para el estudio de las problemáticas psicológicas del arte: desde la perspectiva de la obra, desde la recepción estética y desde la creación. En el caso que nos ocupa a continuación, se señalarán algunas de las principales problemáticas de la música que interesan al campo de la psicología.

La música, al ser un arte atemporal, abstracto y no figurativo, dificulta un análisis objetivo como el que propone el formalismo de Hanslick (1854). La propia definición de la música como fenómeno psicológico ya plantea muchos dilemas de orden epistemológico y metodológico que la psicología fundacional no supo resolver. Al ser un arte que debe ser experimentado en el momento de hacerse presente, la música no puede desligarse de factores tanto objetivos como subjetivos, así como también contextuales y performativos.

Por otra parte, el presente capítulo expondrá ampliamente otras problemáticas que surgen del interés por el origen de la música y los mecanismos psicológicos que confieren valor a la música como objeto estético. Sobre el primer punto, el debate abierto entre autores que defienden una causa de tipo natural, orgánica e innata, se confrontan a otros que argumentan razones de orden cultural. Entre ambos, las líneas evolucionistas se unen a otras explicaciones de carácter psicobiológico frente a las que asumen la función social de la música y su importancia en el desarrollo psicológico del hombre. Al respecto, la concepción de la música como fenómeno individual o colectivo tendrá un destacado espacio en el estudio de la música desde la Estética Psicológica del período que trata esta tesis (1854-1938).

La progresiva independencia de la música con respecto al resto de las artes pone en evidencia la sospecha de algunos teóricos cuando afirman que la música adquiere valor estético a partir del momento en que el hombre es consciente de su propia reacción frente al estímulo sonoro. Esa toma de conciencia va a ser fundamental para entender la relevancia de la música para el programa de estudios de la psicología. De hecho, uno de los temas más trabajados en el campo de la psicología cognitiva y las neurociencias actuales tiene que ver precisamente con la expresividad emocional y la capacidad de representación simbólica de la realidad a través de la música, lo que entronca con otros asuntos como la posibilidad de servir como mediadora de ideas y sentimientos desde un análisis objetivo.

A lo largo de estas páginas se revisarán estas problemáticas, con el fin de sugerir algunas vías alternativas de abordaje que apuntarán hacia los planteamientos mediacionales de Hennion (2002) y de la actual psicología cultural.

## **2. LA DEFINICIÓN DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

Hablar de la definición de la música comporta también describir algunas teorías sobre el origen de la misma. Lo uno lleva irremediablemente a lo otro, ya que existe una relación bidireccional en su concepción. Esto es debido a que cada definición de la música va a depender de la teoría desde la cual se la mira, y la historia de la psicología de la música ofrece muchos ejemplos de cambios y matices diferenciales en la determinación de lo que es la música. Filóstrato el Viejo, en el siglo III d. C., la concebía como producto de la actividad humana para imitar la naturaleza sonora, mientras que Kant la define como obra exclusiva del genio, colocando el genio en oposición al mero espíritu imitativo (Meumann, 1908/1942: 132). Como se ve, ambas difieren en la importancia que los autores dan a la fantasía creadora que mueve al producto musical, siendo la primera una aproximación más formalista que la del segundo, de cariz más idealista.

La definición del arte musical, sin embargo, no abandonaría su perspectiva metafísica hasta mediados del siglo XIX, al pasarse del análisis intelectual de lo infinito al estudio sistemático de lo finito. Como se ha visto, a partir de los preceptos fundamentos por Eduard Hanslick (1825-1904), la música, así como el resto de las demás artes, se abordará desde la estética como manifiesto o representación de la idea de lo absoluto en una apariencia sensible. Lo que inicialmente podría plantearse como labor de una estética idealista –preocupada por el fondo, y no tanto por la forma; por el contenido sustantivo, y no tanto por su apariencia– a través del pensamiento de filósofos como Friedrich Schelling (1775-1854) y Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), pronto derivaría hacia vertientes formalistas inauguradas en el siglo precedente por Johann Friedrich Herbart (1776-1841) y el citado Immanuel Kant (1724-1804). La Estética Psicológica adaptaría con estrecheces las cuestiones centradas en la métrica de los compases, en la descripción de los sonidos, en los elementos lingüísticos contenidos en la canción y la melodía, en la medida del verso, del ritmo y de la rima, etc.

Ésta es la línea que ha seguido en buena medida la Estética Psicológica, dándole un

sentido más vinculado a la psicología a los planteamientos surgidos del agrado estético, de la habilidad performativa de las artes y a las condiciones formales de las obras. La Estética Psicológica, centrada sobre todo en el establecimiento de leyes objetivas para la impresión estética y la representación que el sujeto da a la obra a través de su experiencia, va a sentar las bases en el método asociativo de Gustav Fechner (1801-1887), el cual fundamentará toda la experimentación posterior sobre el fenómeno musical en los laboratorios de psicología y que trascendería hasta el sistema canonizado por Carl Seashore (1866-1949).

Sin embargo, en el dualismo entre las tendencias formalistas e idealistas de la música, aún pasaría un tiempo hasta que la primera cobrara una mayor relevancia en el seno de la Estética Psicológica, la cual se decantó preferentemente por el estudio constitutivo de las obras de arte. De aquí la dificultad por establecer leyes sobre los procesos y, en cambio, recurrir en su mayor parte a análisis sobre las cualidades compositivas de las obras, además de la marginación que supuso para las aproximaciones de corte fenomenológico en la experiencia musical. Si bien la tendencia experimental de la Estética Psicológica sería la que heredara los discursos y métodos de ese formalismo radical, las otras dos orientaciones imperantes –la Estética Histórico-Cultural y la Fenomenológica– se harían también un hueco en los estudios sobre música.

Los intentos de la Estética Experimental por finiquitar la antigua oposición entre fondo y forma no satisfacían en el caso de los estudios sobre música. El problema de Fechner y otros psicólogos fieles a sus ideas era haber confundido en la relación estímulo-significado un paralelismo entre el factor directo como *objetivo* y el factor asociativo como *subjetivo*: en el ejemplo del agrado estético de la música, esa relación quedaba en duda al pretender sistematizar un patrón fijo de leyes que vinculara la forma musical con la impresión y el gusto subjetivo.

Hablar de “psicología de la música” desde los preceptos formalistas suponía tomar en consideración que existen cualidades psicológicas *en las obras mismas*, y no aceptar la música como producto de una subjetividad creadora o perceptora. Pero en tal caso, parecería separarse del curso epistemológico de una estética psicológica, la cual sí podría abordar los fenómenos de creación artística o de placer estético en cuanto a la música como experiencia y no como objeto fijo en el espacio y el tiempo. Meumann (1908) critica que, de ser así, el estudio de las cualidades de toda obra estética pertenecería al campo de las *disciplinas técnicas* del arte, y no de una psicología. Como muestra de ello, a continuación se exponen algunas de las orientaciones que se debatieron en los acercamientos teóricos sobre el fenómeno musical desde la estética psicológica entre 1854 y 1938.

Pero el principal problema de la Estética Psicológica fue sin duda la falta de una definición de la música como proceso o experiencia, y no como objeto. Por lo que refiere a la cuestión del origen y la función del arte musical, la Estética Psicológica se debate entre definiciones que se apoyan en una esencia universal innata en el hombre y, por otra parte, la evidencia de diferencias individuales en estilo, calidad perceptiva o significado dado a la música. Para determinar la posible esencia ontológica de la música desde la Estética Psicológica se suele recurrir a métodos comparativos entre estilos, épocas, culturas, etc., a fin de dilucidar lo que se mantiene a lo largo de las variaciones.

Esto requeriría que una estética objetiva ganara más adeptos en las cuestiones deterministas de la música, ya que trabajaba las condiciones psicológicas de la experiencia estética aduciendo a “la propia naturaleza” humana, pese a que la comunicación musical también se constata en el reino animal. La música, para dicha estética objetiva, quedaba lejos de considerar la pretensión de ser un dispositivo construido por y para el ser humano. En su beneficio, y a diferencia de la especulación filosófica, la Estética Psicológica se apoyaba en métodos de investigación científica que daban mayor peso a esas premisas universalistas y deterministas sobre la música como objeto natural.

Sobre dicha cuestión, se constata en el período que va de 1854 a 1938 una marcada oposición entre los autores que defienden un concepto formalista del arte musical, dando mayor importancia formal y técnica en la obra, frente a una tendencia más idealista. La esencia de la obra residiría en la forma o en el plano ideal, respectivamente. Pero al contrario de lo que pueda parecer, la música tiene poca presencia en la mayor parte de estos estudios dada su incapacidad para “formalizar” un arte no figurativo. Dichas cuestiones asomarían por sendos tratados de la Estética Psicológica, además de otros escritos aislados y monografías sobre épocas y escuelas artísticas o sobre obras de arte concretas.

A modo de ejemplo, se pueden citar entre las referencias más antiguas los análisis comparativos de arquitectura clásica de John Ruskin, Heinrich Wölfflin, Adolf Göller o August Schmarsow, en cuyas obras se habla de una “psicología de la arquitectura”... lo cual conlleva a preguntarse si acaso los edificios tienen *alma* más allá de la viga maestra que sostiene el andamio. Todos ellos han hecho uso de métodos comparativos o de análisis objetivos de los efectos psicofisiológicos que la obra provoca en el sujeto, en función de las formas y cualidades físicas del objeto en cuestión. Investigaciones similares son las que desarrollaron Max Klinger, Walter Crane o Hans Cornelius respecto a las leyes fundamentales que rigen el diseño y la configuración de formas y figuras en la representación (todos los autores citados por Meumann, 1908/1946: 114-115). En un plano menos figurativo, cabe destacar los trabajos de Bertold Litzmann, Wilhelm Dilthey y Sigmund Freud sobre los dramas líricos y la poesía –coincidiendo todos ellos en su estima por la obra de Goethe (Meumann, 1908/1946: 115; Freud, 1917; Dilthey, 1927/1945: 361ss), cuya motivación creativa surge de capacidades innatas y diferenciales (las dotes fantasiosas, por ejemplo), así como de la riqueza de experiencia vital acumulada por el artista y el espectador. En el área musical, son significativas las incursiones de la Estética Psicológica de Paul Moos, Richard Maria Werner y los estudios que Gustav Shpet y Boris Teplov sobre la ópera y el gesto interpretativo hicieron para la Academia Estatal de Ciencias Artísticas (Meumann, 1908; Martsinkovskaya & Poleva, 1998; Martsinkovskaya, 1999; Sánchez-Moreno, 2011).

Un ejemplo muy representativo es la teoría de Gottfried Semper (1803-1879) sobre la forma fundamental de la música, autor que ya habíamos visto al incluirlo en la Estética Histórico-Cultural en el capítulo anterior. Valiéndose del método genético-comparativo, Semper se opondría a la Estética Metafísica, de cariz más especulativo, contrastando obras de artistas de diversos tiempos y países, con el fin de descubrir los rasgos formales más repetidos en todas las épocas y culturas. Con su análisis, Semper

(1879) trataba de clasificar las variaciones según fueran alteraciones funcionales, locales, morfológicas, materiales, etc.

Semper, arquitecto escogido por Richard Wagner para desarrollar su megalomaniaca idea de la ópera como “obra total” a través de la configuración del teatro de Bayreuth (suyos son también el Teatro Imperial de Viena, el Museo y el Teatro Real de Dresde), revela su formación académica al señalar un posible origen en las formas artísticas desde una posición que podría encauzarse en la línea “genética” de la Estética Psicológica. Esta concepción darwinista en la obra de Semper explica que el arte evoluciona junto al hombre según un patrón de organización natural, sustentada en principios formales como la proporción, la simetría, la armonía, el equilibrio y la dirección, principios que ligan directamente el pensamiento de Semper con las teorías gestálticas, y leyes que necesariamente se dan también en la configuración funcional de los objetos y las obras. Inspirándose en las ciencias naturales para su teoría estética, Semper remarcará que todo movimiento técnico del hombre responde siempre a un acto estético.

No en vano, para Semper (1879) la forma está directamente influida por su uso y función –al respecto, el autor señala ejemplos arquitectónicos con fines sociales, religiosos, funerarios, lúdicos, etc.–, sus materiales y técnicas de realización, así como variables del medio como el clima, la situación geológica, etc. También subraya el inevitable sentido estético otorgado por la escuela a la que pertenece el artista, negando así que cualquier obra pueda ser valorada tan sólo por el mero aspecto de su forma. Para ello, Semper se fijará sobre todo en los puntos de crisis o de inflexión detectados en la obra con respecto al pasado o el resto de sus contemporáneos, ya que toma ese objeto como origen de una nueva forma.

No sorprende una teoría utilitarista como la de Semper en tiempos de tal desarrollo industrial. Su obra influirá sobre la de Jacob von Falke (1825-1897), quien expone una visión estética centrada en el arte “de serie”, sobre todo en la realización de muebles y ornamentos decorativos de interior según su uso, su finalidad, sus materiales, las técnicas de fabricación, etc. (Falke, 1879, 1880, 1883, 1888)<sup>1</sup>. Pese a la

---

**1.** Los de Falke no serán los únicos estudios psicológicos sobre el diseño de muebles y ornamentos de la casa. Meumann (1908/1946: 150-156) hace muchas referencias críticas contra el arte doméstico de los hogares burgueses, donde según él se amontonan productos artísticos de dudosa calidad y de muy mal gusto. El autor prefiere:

“antes las paredes desnudas que esas figuritas, esos triviales espejos de cuerpo entero sobre las chimeneas, esos adornos sobre los muebles, esas conchas y lámparas colgadas del Renacimiento de fábrica” (Meumann, 1908/1946: 150).

Más aún: Meumann acusa a una mala educación de la sensibilidad estética de ese vacío interés por imitar el gusto renacentista confundiendo clasicismo con pomposidad:

“Hay a menudo en el arreglo moderno de las habitaciones excesiva frugalidad, frialdad, falta de poesía; en vez de la rebotante riqueza de formas de aquél [el gusto renacentista], ha entrado gran pobreza de ideas, que se revela de modo especial en el uso sin tino de curvas y adornos afectados de líneas” (Meumann, 1908/1946: 151).

Tilda además de presuntuosidad *snob* el gusto moderno, que se siente atraído por la decoración

estrecha relación que podría equipararse con el interés por el trabajo de los *luthiers* y la configuración de instrumentos y su sonorización particular, la verdad es que en la obra de Falke casi ni se mencionan los pianos, las pianolas y demás instrumentos de teclado que no podían faltar en muchos hogares vieneses y alemanes de la época. En cambio, el tema derivaría su interés sobre todo en la evolución y comparación de instrumentos antiguos y primitivos: Ellis (1885), Land (1886), Stumpf (1886, 1901), Riemann (1889, 1930), Abraham y Hornbostel (1903, 1904a, 1906b), Hornbostel (1907), Lavoix (1909), Hornbostel y Sachs (1914), etc.

Uno de los autores más influyentes en el campo de la Estética musical proviene justamente de estos estudios comparativos: Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), arquitecto que en el futuro abrazaría el nacionalsocialismo, concibió un método selectivo para el gusto estético que relacionaba las formas de obras artísticas con un modelo de psicología objetivo, el cual sirvió para fundamentar los rasgos del “arte degenerado” y, por extensión, también los de la música *aria* frente a la “música degenerada” o *Entartete Musik* (Sánchez-Moreno, 2010)<sup>2</sup>.

El cambio psicológico derivado de las diferencias de clase –pasando de la comodidad y la opulencia del siglo XIX a la crisis (no sólo económica, sino también moral) del imperio alemán a principios del XX– provocó un gran vuelco en el ámbito doméstico. La mirada sociológica y política impregnaría la Estética Psicológica de la época, derivando hacia lecturas degeneracionistas como las de Gobineau (1854), Hirth (1892), Nordau (1893) que también salpicaron los estudios sobre la música (Sánchez-Moreno, 2010). Muchas de las conclusiones apuntarían las culpas de un decaimiento en la sensibilidad y la calidad artística en las técnicas de reproducción, mal utilizadas en su mayoría y que tendían a hacer más cómoda la mera imitación del arte antiguo sin profundizar en la esencia de las formas objetuales (Meumann, 1908/1946: 156), por no decir de la repetición de una falsa idea de experiencia estética anclada en la

---

recargada y las “formas feas y sin gusto sólo porque son algo nuevo y raro, siendo indiferente que correspondan a las cajas técnicas y estéticas o sólo signifiquen romper con la tradición” (Meumann, 1908/1946: 152). Asimismo, achaca la pobreza de estilo a causas como el aumento del fenómeno inmobiliario de alquiler, que disminuye el bienestar del burgués y busca un arte decorativo más fútil, pues carece de garantías de mayor estabilidad económica y domiciliaria.

Al hilo, Meumann (1908/1942: 150-156) cita muchísimas referencias contemporáneas a publicaciones preocupadas por esa “psicología del mueble” (o cómo las formas *definen al usuario*) y otras artes industriales y aplicadas: *El Arte, Documentos del arte industrial moderno, El mercado artístico, Revista de Artes del Diseño* y *El Buen Gusto*; entre los ensayos, Meumann destaca algunos escritos de autores como Georg Hirth –*Habitación alemana del Gótico y del Renacimiento* (1886)– y Paul Schultze-Naumburg –*Arreglo artístico de la casa* (1902)–.

**2.** Precisamente el mismo tono exaltado que le criticaba Meumann por su “excesiva aspereza” en sus obras, le serviría a Schultze-Naumburg para ganarse la confianza de los asesores de la Estética Nazi. Sus ideales estético-raciales y su orientación hacia una psicología diferencial del arte ya asomaban en estudios como *El cuidado del cuerpo femenino como base del vestido de las damas*, de 1901 (citado por Meumann, 1908/1946: 154, 160), así como en otros títulos más evidentes como *La perversión de nuestro país* (*Die Entstellung unseres Landes*, 1908), *Arte y Raza* (*Kunst und Rasse*, 1928), *La lucha de las artes* (*Kampf um die Kunst*, 1932), *El arte de los alemanes: su naturaleza y sus obras* (*Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke*, 1934).

previsibilidad y el estereotipo (Spengler, 1918; Weber, 1921; Benjamin, 1936; Adorno, 1938)<sup>3</sup>.

Todas estas politizadas reflexiones sobre la música entroncan con otros problemas que acuciaban al espíritu humano desde los antiguos filósofos griegos. Éste no es otro que el valor del arte como imitación de la naturaleza, uno de los temas más prolíficos (y discutidos) de la Estética Psicológica. El propio término de “imitación” ya comporta un dilema sin solución al tratarse de asuntos de estética: si el arte es imitación, no se puede hablar de creación. En tal caso, se prescinde de la noción de actividad artística como fenómeno de construcción originaria y subjetiva del individuo, para abordarse en cambio como don innato y previsiblemente objetivo. En opinión de Meumann (1908/1942: 104), la más antigua de las teorías de la Estética Psicológica es también “la más equivocada” pero, pese a ello, ha dominado casi durante dos mil años. Como alternativa teórica, la Estética Psicológica aporta el concepto de “fantasía creadora” para evitar el uso “meramente copista” de la imitación platónica, que los filósofos de la Antigüedad habían adoptado para explicar la actividad idealizadora del arte respecto a la realidad, repudiando una imaginación creadora capaz de construir epistemológicamente *de novo* (Meumann, 1908/1942: 105). Esta serie de discusiones culminaría en el debate sobre el posible origen de la música, que trataremos a continuación.

### 3. EL ORIGEN Y LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA

El problema del origen de la música, pese a ser insoluble, provocó un largo debate que tuvo su máximo impacto mediático en una serie de artículos publicados en la revista *Mind* entre 1890 y 1891 (Fubini, 2005: 356), además de las investigaciones surgidas del Instituto Psicológico de Berlín dirigido por Carl Stumpf. La discusión esconde sin embargo la clásica confrontación entre los que defienden la idea platónica de una esencia primigenia de la música y aquellos otros que la consideran una capacidad adquirida. O lo que es lo mismo, las dos tendencias opuestas del innatismo y el empirismo (Stumpf, 1885). *Grosso modo*, los autores anglosajones que trataron el tema –Edmund Gurney, Charles Darwin, Herbert Spencer, James Sully, Richard Wallaschek, etc.– aludieron a la música como lenguaje de los sentimientos, mientras que los

---

**3.** Dichas críticas afectarán incluso a los estudios sobre las artes del vestido. Los degeneracionistas –con Nordau (1893) en cabeza– veían en las ropas de cada individuo una manifestación directa de su psicología. Por ejemplo, Meumann (1908/1946: 156) constata una tendencia más práctica en las vestimentas de los hombres, mientras que es más recargado y ornamentado en las mujeres, asociando generalmente el negro a las prendas “de rigor”. Esta misma característica la observa Wundt (1912) en su *Psicología de los pueblos*. En décadas posteriores, la ropa se ha definido como un dispositivo más de identificación psicológica a tener en cuenta, como ponen de manifiesto estas palabras del modisto inglés Hardy Amies: “Vestir de modo correcto es sólo otra forma de buenas maneras. Las buenas maneras son sólo otra forma de confort mental”, “Discutir el guardarropa de un hombre es hablar de su vida y su carácter” (Riezu, 2010).

germánicos orientarían sus análisis hacia la evolución de las formas, las costumbres y los instrumentos, adoptando una perspectiva más sociohistórica y culturalista.

En toda esta discusión hay un claro antecedente en Herder y los románticos posteriores, quienes ven en las artes temporales (como la música y la danza) una comunión del hombre con la naturaleza. De hecho, llegan a considerar la música como la primera forma de arte en aparecer en el decurso evolutivo del hombre. Éste adquirirá conciencia de la música al escuchar conscientemente los sonidos de la naturaleza y rearticularlos con el fin de armonizarse con ella en su relación con el mundo y sus congéneres. En todo este proceso van a jugar papeles muy distintos pero significativos ciertas cuestiones sobre imitación, expresividad afectiva, comunión colectiva, singularidad de cada grupo humano, etc. A medida que estos discursos argumentales cobraban más espacio en la Estética Metafísica, el estudio del origen de la música derivaba poco a poco hacia perspectivas más científicas como las que se dirimieron entre las páginas de *Mind*, como veremos.

Desde esta progresivamente adquirida postura, musicólogos e historiadores del arte como Benedetto Croce (1901), Hermann Kretzschmar (1902), Max Dessoir (1906), Jules Combarieu (1909), August Halm (1913), Heinrich Wölfflin (1920), Curt Sachs (1924), Hugo Riemann (1930) o Heinrich Schenker (1930), entre otros, discutirán sobre la naturaleza cognitivo-estructural o emocional de la música, manteniendo un pulso con la psicología por lo que se refiere a las cuestiones sobre el origen de la música. Sin embargo, muchos de ellos adoptarían una posición radicalmente empírica y formalista, tan deudora de Hanslick (1854), en materia musical.

Casi se podría decir que todas estas corrientes acabarían convergiendo en la extensa área de la psicología de los pueblos, que incluía tanto a teóricos de la psicología como de otras ciencias afines –como la antropología, la sociología, la historia del arte, la musicología, etc.–. La psicología de los pueblos, que buscaba el origen de la música paralelamente al estudio de los productos culturales del hombre, hundía sus raíces en las teorías filosóficas y estéticas de Herbart y de sus discípulos Steinthal y Lazarus, alcanzando su máximo reconocimiento a través de la obra de Georg Simmel (1882) y Wilhelm Wundt (1912). Según éste, la psicología era la única ciencia capaz de rastrear y determinar la esencia del espíritu del pueblo (*Volkgeist*), del que proviene el motor de todo desarrollo humano. La *magna quaestio* a responder era: ¿es este *Volkgeist* algo natural o construido?

Pese a la profundidad de muchos de estos estudios sobre la evolución musical, la insistencia en un marco sociohistórico y el análisis exhaustivo de sus herramientas instrumentales, no se aclaraba si acaso el *Volkgeist* constitutivo de la sensibilidad musical derivaba exclusivamente de causas externas al espíritu humano o bien intrínsecas al desarrollo natural del hombre. El hecho de constatar cambios evolutivos en los instrumentos y en las adaptaciones estético-sensitivas a las nuevas formas musicales, como demostró Helmholtz (1863) –y que expuso Viqueira (1924a, 1924b), pero no desde un plano psicofisiológico, sino más cercano a las enseñanzas wundtianas–, no era óbice para no considerar su innatismo, sino tan sólo unas condiciones externas que orientaban lo que ya estaba determinado biológicamente. En tal caso, la tendencia platónica del *Volkgeist* se apoyaba más en la base de una sensibilidad natural y

no tanto en un desarrollo sociohistórico de la estética musical. Incluso entre autores germánicos como Stumpf admitían que la percepción armónica de la cohesión de notas de una melodía respondía a un sistema de reglas que, aunque hubiese sido incorporado de manera inconsciente, era parte indisoluble del propio desarrollo evolutivo del hombre. Por ende, se intentaba probar la certificación de esta teoría comparando puntos en común en las formas musicales de culturas muy distantes en el mundo, hasta dar con las estructuras más universales y los elementos compositivos primigenios.

Entre las posibles causas que apuntaban sobre el origen de la música, las más valoradas son:

1. La música como imitación de los sonidos de la naturaleza.

Quizá sea ésta la teoría más antigua que se conoce, asomando ya en los versos de Lucrecio y la filosofía de Platón, Aristóteles y Demócrito de Abdera al referir la querencia del hombre por copiar la belleza del canto de los pájaros<sup>4</sup>. En opinión de Viqueira (1923) y Geiger (1928), esta perspectiva peca de un alarmante reduccionismo, pues según aducen, el hombre acaba siendo equiparado con los animales, desprovistos éstos de facultad creativa y, por ende, quedado el primero limitado al mero papel de “imitador” de la naturaleza. Por otra parte, la música humana es muchísimo más compleja que la del reino animal, por lo que dicha teoría se descartó en la estética psicológica alemana (aunque perduró todavía un largo tiempo en la anglosajona, hasta bien entrado el siglo XX). Esto se explica por el esforzado interés que la psicología alemana manifestó para superar el idealismo de la psicología filosófica precedente.

Sin embargo, el hecho de aislar el estudio de la música entre las paredes de un laboratorio no benefició a un contacto *real* con los mecanismos sociales implicados en su experiencia estética. Por el contrario, tampoco las explicaciones asociativas de la psicología inglesa ayudaron en buena medida a despejar las dudas sobre los análisis comparativos de la música entre el hombre y el animal: Spencer, por ejemplo, basándose en los fundamentos psicológicos del juicio estético que señaló Herbart (1835/1987: 61), trató de establecer similitudes entre el origen imitativo del canto humano y el de las aves; pero a pesar de sus intentos por hallar semblanzas estructurales y formales, no pudo explicar nada sobre la expresividad del canto humano (Bosanquet, 1892/1986: 201).

---

4. Bosanquet aventura que tanto Platón como Aristóteles fueron los primeros en establecer una relación estructural entre imagen y símbolo, como entre idea y concepto. La música imitativa sería el ejemplo más claro, pues encarnaba de forma sensorial una idea tan abstracta como el sonido. En Platón, la relación es *in pari materia*, esto es, un sonido debe ser copia fiel de otro sonido, y por tanto, en el caso musical, puede transportar eficazmente la disposición de ánimo de una persona al ser ese sonido una expresión fidedigna de su emoción original (Bosanquet, 1892/1986: 94). Aristóteles, en cambio, niega ese formalismo de Platón, pues advierte que la música y la poesía, al no ser artes figurativas, tan sólo pueden entenderse mediante síntomas externos que las acompañen (el gesto, el movimiento, la inflexión de la voz, etc.), pero que por sí mismos no constituyen la emoción (Bosanquet, op. cit.: 106).

La corriente fenomenológica procuraría dar una solución satisfactoria a esta discusión sobre la música como imitación, aduciendo que, cuando el artista impone al espectador su disposición psíquica a través de una obra, el segundo debe compartir los patrones de reconocimiento y de valoración estética consensuados previamente. En opinión de Geiger (1928/1951: 89), no podía haber identificación de los referentes sin el conocimiento de éstos, lo cual ni contradice ni reafirma la tesis hanslickiana de la música como lenguaje asemántico.

## 2. La música como producto de la selección natural.

Tomando por referencia la opinión darwinista de que la música fue originariamente un artificio para atraer a la hembra, muchos autores explicarán su génesis recurriendo al impulso sexual. Dichas teorías no escatimaron en críticas adversas, dado que ni la música animal ni la humana tienen por significado exclusivo “el tema amoroso”. Lo interesante de todas ellas es que, partiendo de Darwin, unían la línea de la psicología evolutiva con la psicofisiológica europea, argumentando que los cambios formales de la música tenían su correspondencia en cuanto a la biología de los organismos. En definitiva, parecen decir que la función hace la forma, y viceversa.

Dicha concepción se ligaba al asunto de la expresión emocional de la música, necesaria para explicar el grado de atracción o rechazo estético incluso en observaciones del mundo animal. Sully (1876), por ejemplo, evidenció que ciertos cambios en las unidades compositivas de una pieza condicionaban y trastocaban su percepción, y que al aumentar la intensidad en la ejecución de un sonido se afectaba al nivel emocional del oyente. Gurney (1882) llegó a una conclusión similar al advertir un cambio progresivo en la aceptación social de la disonancia pero, sobre todo, en el placer estético que, de manera natural, iba asociado a una adecuada percepción de las formas musicales. Según estos autores, la tolerancia y el agrado de un sonido determinaba su impacto afectivo y, por extensión, justificaba su herencia evolutiva como primera herramienta de atracción sexual. Incluso Grant Allen (1877) elucubra que las diferencias en los gustos y las percepciones estéticas dependen de la constitución fisiológica de los individuos, aventurando diferencias entre el sistema nervioso del hombre y de la mujer.

## 3. La conciencia del ritmo.

El ritmo es sin duda el elemento más constante en todas las culturas, con múltiples usos e interpretaciones, tanto para la vida activa del hombre como para su aplicación en el desarrollo de posteriores formas musicales. Por ejemplo, Wallaschek (1891), Grosse (1894), Wundt (1912) y Bücher (1914) afirman que el ritmo surge en el acompañamiento de todas las actividades que implican movimiento: trabajo físico, danza, motivos sociales y religiosos (como marchas fúnebres o militares). Según Bühler (1927/1966: 227), el propio Wundt ve implícito el ritmo en el hom-

bre incluso en el movimiento sincrónico de los participantes de una marcha, motivados de forma inconsciente.

Esta teoría es muy dúctil, pues sirve tanto para vertebrar la construcción de melodías y armonías como para argumentar cualquiera de las prácticas comunicativas del hombre. De hecho, los autores de orientación más formalista tienden a subsumir los cambios evolutivos del ritmo musical a las regularidades del ritmo de la actividad. Así, se podrían explicar fenómenos tan dispares como el uso de combinaciones rítmicas variables con instrumentos percusivos, o los patrones de comunicación entre largas distancias –similares al sistema de un solo tono del telégrafo–, o el hecho de que surgiera la polifonía en Europa como resultado evolutivo de la simplificación del ritmo –valorado como un elemento tan primitivo como propio de los pueblos menos desarrollados culturalmente, como parecen suponer explícita o implícitamente algunas de estas teorías–, etc.

La conciencia del ritmo permitió al hombre conferirle una regularidad al sonido, planteando una disciplina de control de los intervalos. Pero otros planteamientos, como el psicoanálisis freudiano, veran en la repetición rítmica el motor más primigenio de placer psicológico, hasta el punto de que su arraigo en el hombre se vincula también con el propio acto sexual –la danza, por ejemplo, no sería sino un sustituto de la expresividad del deseo sexual para cortejar a la hembra, según Bühler (1927/1966: 227)–.

#### 4. La música como juego humano.

La experiencia lúdica como justificación empírica del placer del arte y la música es una de las teorías más prolíficas junto con la de la imitación de la naturaleza, alcanzando su máxima expresión en la obra de Huizinga (1938). Muy debatidas por los filósofos románticos (como Kant, Schiller o Fichte, quienes defendían por un lado la necesidad innata del juego y, por otro, la libertad creativa de las facultades cognoscitivas), estas teorías serían reformuladas por la psicología decimonónica afirmando la ausencia de utilidad del arte y de la música, cuyo placer se sustentaría en su mero acto estético. También se hallan teorías que aducen una descarga de energía reprimida por el organismo, a través de la experiencia estética de la música.

Este último punto es el que defendía Spencer (1855), quien observó en el reino animal (¡incluso en amebas!) que, mediante movimientos corporales, los organismos manifestaban una conducta cuyo fin era el de producir un placer específico. En concreto, Spencer hablaba de una sustitución de la tensión acumulada por la falta de contacto sexual. Para este autor, juego y arte respondían a un mismo orden teleológico: regularizar un desahogo caprichoso y desordenado en el organismo, de raíz instintiva, pero readaptado a otros usos y determinado por una estructura dúctil del organismo –así, el primer balbuceo errático del bebé va progresando hacia una construcción ordenada aunque todavía sin sentido, con el que suple una

falta de lenguaje semántico, según la explicación spenceriana–.

Pero esta teoría no prosperó en el primer cuarto del siglo XX, ya que obliga al sujeto a tener un control racional del acto de juego y, por tanto, contradice la carencia de un fin más allá del simple placer apercibido. La música no surge espontáneamente del capricho desordenado del organismo “como el encabritarse de un caballo al ser picado por un tábano” (Bühler, 1927/1966: 225). Contrapuesta a esta crítica, la fenomenología tampoco admite una perspectiva utilitarista del arte como un juego, pues mientras que el arte tiene por fin la propia creación de un objeto, el juego tan sólo busca el placer por el ejercicio de su propia actividad (Geiger, 1928).

#### 5. La música como lenguaje o medio de expresión.

Si la música puede expresar algo, ese *algo* no son significados claros, sino sentimientos o emociones. Así lo afirman Hirn, Hausegger, Kohnstamm, Kretzschmar, Spencer y tantos otros autores que, amparándose en criterios tanto psicológicos como biológicos y sociohistóricos, conciben el arte como un medio para la descarga de emociones intensas en el organismo, y viceversa: todo estado afectivo intenso culmina necesariamente en una expresión *hacia fuera* (Geiger, 1928/1951: 96). Es una lectura tan conflictiva como interesante para la psicología, pues más allá de declarar la música como la forma más primitiva de lenguaje básico, baraja en su experiencia estética tanto elementos emotivos como intelectivos.

Kretzschmar (1902), por ejemplo, presenta un sistema de descripción de las emociones asociadas a la música. Para ello insiste en que hay una significancia emocional en el sonido, y que sólo por eso ya debe ser tenido en cuenta como modo de lenguaje. Para demostrarlo, Kretzschmar aportará pruebas empíricas extraídas de la música barroca. Por el contrario, el autor evita entrar en cuestiones extramusicales implicadas en su experiencia estética, porque las valora como circunstancias concomitantes. No obstante, no consigue explicar la variabilidad histórica del sentimiento musical –escollo que, sin embargo, Dilthey (1924, 1927, 1933) superará con sus estudios hermenéuticos años más tarde–.

Halm (1913) y Schenker (1930) resolverían la postura de Kretzschmar sobre el intrínseco contenido emocional de la música. Pero a diferencia de éste, la mirada formalista de aquéllos no concierne al significado, sino a la estructura. Para estos dos autores, la construcción de la sensibilidad musical presenta un carácter dinámico que no puede ser reductible tan sólo a leyes matemáticas o de simetría figurativa, sino a una coherencia orgánica, siguiendo un modelo biológico: Halm distingue “dos culturas musicales” –una determinada biológicamente y otra que responde a los propios principios evolutivos de la forma musical–, mientras que Schenker halla dichas reglas de coherencia tonal haciendo un seguimiento de las formas musicales, desde el romanticismo hasta el barroco.

Contrapuestos a estos modelos biologicistas, los formalistas “puros” como Max Dessoir (1906), Charles Lalo (1912, 1927) o Ernst Kurth (1917, 1920, 1925) inspiran sus teorías en la dinámica física. En sus escritos no es raro encontrar términos como *energía, espacio, materia, tensión, movimiento, fuerza, resistencia, peso* o *gravedad*, por ejemplo. Este pertinente regreso a la objetividad en la música no frustraba la línea de concepciones orgánicas de la estética sino que, paradójicamente, trataba de traducir y definir sus abstracciones en conceptos matemáticos, físicos o biológicos. En cualquier caso, el sentimiento musical, ante la dificultad de ser representado aritméticamente, se obvió o se consideró como científicamente irrelevante. Este silencio ante el significado de la música no sólo afectó a la psicología posterior a Seashore (1938), sino que la propia estética musical europea llevaba años rechazando la concepción de la música como expresión de sentimientos: Busoni (1907) –quien inauguró una nueva estética de corte formalista–, Schoenberg (1912), Stravinsky (1939), etc., hasta llegar a Adorno (1932, 1938).

La estética derivada de esta premisa estructuralista de la música reemplazará el conflictivo concepto del significado por el no menos ambiguo del sentido (*meaning*). El cambio de etiqueta no supuso la solución del problema, sino tan sólo una nueva reformulación –que sin embargo alcanzará una posible tregua en la obra de Vygotsky (1925), como se verá en otro momento de la tesis–. En realidad, surgieron dos bandos opuestos: por una parte, aquellos que defendían la forma y el contenido como elementos independientes; por otra, quienes sostenían que ambos dependían de leyes interrelacionadas de significancia. Este dualismo, en el fondo, no era más que una oposición entre subjetivistas y objetivistas<sup>5</sup>.

## 6. La aparición de los instrumentos.

El desarrollo técnico de los instrumentos y los modos de ejecución influyó consecuentemente en la evolución psicológica de la música. Atendiendo al sistema de catalogación de Hornbostel y Sachs (1914), los instrumentos pueden clasificarse en tres grandes tipos: percusión, viento y cuerda. Los primeros son los más sencillos, y aparecen en todas las culturas y a lo largo de toda la historia de la humanidad –por nivel de complejidad, van desde las simples tablas que se golpean entre sí (como castañuelas y crótalos) hasta el xilófono, pasando por los tambores de señales–. Los de viento, y en concreto los derivados de las flautas, son quizá los más antiguos, pues ya se advierten en yacimientos prehistóricos silbatos de barro, hueso de ave o cuerno de rumiante, siendo las más extendidas por el mundo las siringas o flautas de Pan, y los más desarrollados los instrumentos de lengüeta y, según Vi-

---

**5.** De hecho, no había un consenso claro entre, de nuevo, la concepción natural *versus* adquirida del sentido musical. Arnold Schering (1935), por ejemplo, no despejaba ninguna duda en sus teorías sobre el simbolismo musical al introducir factores extraestéticos en explicaciones sobre el origen estructural de algunas formas musicales, amén de manifestar su desconfianza por una psicología capaz de determinar la emoción musical más allá de una simple relación de asociaciones entre un sentimiento y una forma percibida.

queira (1924b), las gaitas y dulzainas, repartidas por diversas culturas de Europa y Asia. Los de cuerda, en cambio, presentan dos usos: o bien de tañen percutiendo o, por el contrario, se frotran con un arco. Tanto Stumpf (1911) como Wundt (1912) coinciden en que el primer instrumento de estas características se descubrió hipotéticamente haciendo resonar la cuerda de un arco de caza en la cavidad de la boca, que luego fue sustituido por una calabaza hueca, primitivo prototipo del violín –cuyo modelo más arcaico, proveniente de China y Ceilán, consta tan sólo de dos cuerdas, mientras que el más antiguo que se conoce en Europa (el rabín o rabel) data de la Edad Media (Viqueira, 1924b)–.

El análisis del diseño de los instrumentos y su particular sonoridad sirve a un amplio número de psicólogos de finales del siglo XIX y principios del XX para establecer un seguimiento evolutivo del desarrollo musical del hombre. Los instrumentos de percusión, que permitieron la conciencia rítmica, son de los más habituales en muchos estudios de la psicología de los pueblos, mientras que los de viento favorecieron establecer relaciones abstractas de medida entre los elementos compositivos del sonido (altura, tono, etc.).

Asimismo, la complejidad técnica va de la mano de un mayor desarrollo cognitivo. Un ejemplo de esto lo expone Viqueira (1924b) al señalar que los silbatos (o *pitos*, como él los denomina) más simples se caracterizan por presentar una perforación lateral y un extremo abierto, y que el aumento de números de agujeros refleja la mayor capacidad de manipulación y de sensibilidad musical de sus usuarios. El paso de una perforación lateral a una superior denota, además de un progreso técnico y una educación reguladora del oído musical, una mayor comodidad para la posición de los dedos. Sin embargo, no es verdad que los instrumentos sean necesarios para desarrollar un lenguaje musical. Wallaschek (1891) y Wundt (1912) constatan en ciertos pueblos –mal llamados– primitivos, como los Veda de Ceilán, que pese a carecer de instrumentos adquieren una particular sensibilidad musical.

Todas estas problemáticas se debatieron intensamente en la serie de artículos cruzados que se publicaron en *Mind* en un período de tiempo muy corto (1890-1891). Pero escritos precedentes de Spencer (1855, 1861) y Darwin (1871) ya habían plantado previamente las semillas de la discordia. El primero exigía una estética basada en principios científicos, como reacción contra la estética filosófica (Spencer, 1861/1989: 48). Pero el propio término de “estética” ya planteaba un inconveniente para las ciencias de la mente, ya que trataban de encajar, en el molde del método empírico, cuestiones de índole metafísica (Sully, 1876). Peor lo tuvo Darwin para justificar el origen del sentimiento estético en el hombre. Darwin (1871) observaba conductas en los animales que le inducían a pensar en un poso innato de la sensibilidad musical, más cultivado y complejo en el caso del hombre, pero genéticamente determinado y evolutivamente heredado<sup>6</sup>, con la salvedad de que en los animales respondía a un instinto

---

6. Darwin (1871/1966: 248), junto con el arcnólogo Walckenaer, destacó diferencias morfológicas entre los organismos de ciertas arañas: el macho presentaba un abdomen más desarrollado por usarlo en

y en los hombres a una asociación reajutable entre ideas. No fue éste sin embargo el punto flaco de su teoría que otros autores aprovecharon para debilitar a su oponente, sino señalar en la atracción sexual el posible origen de la música.

En efecto, Darwin (1871/1966: 91) aclaraba que lo bello musical en el trino de los pájaros no admitía una lectura estética, sino funcional, pues el canto era un reclamo. No duda en escudarse tras una cita de Helmholtz para demostrar que los hábitos se heredan, como trató de explicar el fisiólogo alemán al comparar las reacciones de agrado y desagrado ante estímulos consonantes y disonantes. La atracción por los primeros, defendían ambos, sintonizaba con una progresiva educación del oído humano. No contento con su recurrencia a la fisiología, Darwin también se bastó de la racial opinión de que las culturas primitivas presentaban un gusto por las músicas estridentes, mientras que la clásica y la culta precisaban de un mayor refinamiento social y un pensamiento evolucionado, y “no pueden tampoco ser apreciadas por los bárbaros, ni aun por personas incultas” (op. cit.: 91).

En cambio, según Spencer (1855), cabía buscar el origen de la música y del sentimiento estético en una forma de juego social, arguyendo que ninguno de los dos servía a procesos útiles a la vida. No niega la base instintiva de la necesidad biológica del juego, pues constata que tanto en perros y gatos como en niños se manifiestan conductas predatoras y persecuciones lúdicas en sus juegos. El grado de placer estético tendría una relación proporcional en función de su distanciamiento con respecto a las acciones básicas de la vida; los sentimientos estéticos, entonces, quedarían asociados a un estado de conciencia “distraída”, absorta en una actividad sin fin concreto (Spencer, 1855: 385-6).

Así, cuanto mayor intensidad en esa acción contemplativa sin objetivo, más bella resulta la experiencia estética, y, a la inversa, cuanto mayor distancia separe a la conciencia de la simple sensación, mayor gozo estético supone (Spencer, 1855: 397). El autor valora por tanto el placer estético acercándose a una orientación fenomenológica, por cuanto exige de la experiencia estética un enorme esfuerzo intelectual. Pero unas páginas más adelante reconoce que la forma más perfecta de sentimiento estético se da en comunión del goce con la sensación, la percepción y la emoción *en una misma acción* (Spencer, 1855: 400). Esta misma opinión la reformulará en su artículo para la revista *Mind* sobre el origen de la música, contradiciendo por otra parte la función sexual a la que aludía Darwin (Spencer, 1890).

Pero no todos los psicólogos funcionalistas, herederos en gran medida del pensamiento de Spencer y Darwin, respetaron la concepción teleológica del arte. Autores como Dewey no estaban de acuerdo con la teoría del juego: si el propio reconocimiento de patrones responde a que determinadas formas se subordinen a un sistema de percepción al cual se adapta un organismo, captar una forma cualquiera (aun a través del juego) ya supone un tipo de *experiencia*, esto es, una operación de fuerzas que conlleva al reconocimiento del objeto y al propio cumplimiento de dicha acción

---

una conducta de frotamiento cuyo estridente sonido convocaba a la hembra. Por su parte, Walckenaer advertía que, indistintamente del tipo que fuera, la música atraía a las arañas por la vibración en el aire –lo que explicaría la aparición simulada de las arañas en el ritual de la tarantela (Sánchez-Moreno y Ramos, 2009)–.

(Dewey, 1934/2008: 154). La experiencia estética, como también el juego, no puede ser por tanto producto del azar lúdico, sino que se dirige hacia un fin en sí mismo.

Pese a todo, o precisamente por ello, a Spencer se le criticó que remaricara tanto el aspecto emocional en la expresividad musical, lo cual llevaba a considerar al sujeto oyente como una base puramente mecánica y no psicológica, en el que el instinto biológico provocaría una excitación nerviosa ante un determinado ritmo. Cattell (1891) atacó la teoría evolutiva de la música que ofrecía Spencer por adolecer de incongruencias entre los procesos cognitivos de la música y los efectos emocionales sobre el organismo. De hecho, tampoco el erróneo modelo darwinista del estudio formal de las vibraciones que realizó Helmholtz explicaba nada sobre el placer estético de la música (Cattell, 1891). Otros colaboradores de *Mind* –como Sully (1876) y Gurney (1882)– también defendían una mente musical capaz de captar y determinar regularidades o patrones musicales, ya sea psicológica o biológicamente. Evitaban caer en un idealismo estético –pues el hombre no crea música *de la nada*, sino gracias a su cognición– como si la experiencia estética de la música fuese movida por instintos, ya sean rítmicos o sexuales–. El don musical del hombre era una habilidad de su mente para construir ordenadamente un número sucesivo de notas y reconocer en ello una forma melódica determinada.

Ahora bien, elegir el ritmo como el componente esencial de la música fue algo muy tentador y difundido entre los articulistas de *Mind*, considerando que es el eje de la mayor parte de la música mundial, lo que invitaba a Wallaschek (1891) a concluir que el origen de la música provenía del impulso rítmico. De hecho, matizó que el ritmo estimula de manera natural el instinto del baile, pero en cambio la escucha consciente de la música puede darse separadamente del plano físico. Pero admitir la hegemonía del ritmo comportaba dejar los sentimientos estéticos al margen –los cuales consideraba Wallaschek una asociación secundaria del hombre, como la que sugería Fechner en su teoría estética–. Spencer pudo concretar que, dado que el ritmo era una acción natural del hombre, aquél servía para elevar una emoción. El autor lo argumentaba ejemplificando la rítmica de los versos –los cuales van desarrollando una constante prosodia que enaltece el contenido emocional de las ideas– y el baile –resultado de una compleja relación entre excitación mental y muscular– (Spencer, 1891). Wallaschek, en cambio, dirige su atención hacia el ordenamiento y la regulación de la música siguiendo un patrón rítmico, por lo que, según apunta Spencer, no le interesa el nivel cognitivo de la experiencia estética de la música. A diferencia de éste, Spencer cree que la sola idea ya puede motivar un movimiento rítmico, mientras que para Wallaschek la idea asociada a una música (representacional o sentimental, indistintamente) no es más que un elemento adicional.

La larga discusión que mantuvieron entre las páginas de *Mind* no sirvió para consensuar una única opinión sobre el origen de la música, pero sin duda contribuyó a la difusión de las problemáticas psicológicas derivadas de ello, y que luego volverían a resurgir en otros autores del siglo XX. El proyecto wundtiano de la psicología de los pueblos trató de hallar puntos en común entre las voces del disenso, pero por desgracia no centró su interés en el área musical sino en otros campos de la conciencia, como la creación de mitos, del lenguaje y de la moral. Un grupo de investigadores más

activo y mejor preparado en cuanto al desarrollo histórico de la música y su relación con la evolución psicológica del hombre fue el equipo de Carl Stumpf aunque, en menor medida, algunos puntuales trabajos de Wilhelm Dilthey (1927, 1933) también se puede reivindicar en esta área.

El Instituto Psicológico de Berlín pudo beneficiarse de la tecnología fonográfica para probar con mayor empirismo y peso científico sus pesquisas sobre las formas fundamentales de la música. Pero esta institución no fue la única que potenció sus investigaciones con el uso de los registros sonoros –como se muestra de un solo vistazo leyendo los títulos de muchos de los artículos de Stumpf (1892), Hornbostel (1906), Abraham y Hornbostel (1904a, 1904b, 1906)–, también la Sociedad Antropológica de París, los archivos fonográficos para las Misiones Pedagógicas en España –por ejemplo, el del Centro de Estudios Históricos adscrito al Instituto de Libre Enseñanza (Sánchez de Andrés, 2009)– o los muchos proyectos becados por universidades norteamericanas (citados por Viqueira, 1923) acercaron aun más el interés de la música a los modos positivistas de la ciencia. Pero por desgracia consumió los métodos de reproducción musical a un mero papel experimental, sin preocuparse de los cambios que su uso doméstico iba a provocar en el sujeto del siglo XX.

Recapitulando, los numerosos trabajos sobre el posible origen de la música ponían de manifiesto la dificultad de adoptar una radical perspectiva formalista. Esta discusión sobre la incapacidad para ubicar el nacimiento de la música al margen de la historia de la humanidad remite a la clásica confrontación entre innatistas y empiristas, o entre quienes asumían un génesis platónico de la música y quienes la consideraban una capacidad adquirida. O entre quienes aludían a la música como lenguaje de los sentimientos, frente a quienes hablaban de ella según la evolución de las formas, los instrumentos y las costumbres sociales, acercándose más a una visión socio-histórica (sin por ello dejar de ser formalista). La comparación con los productos culturales de otros pueblos y épocas (e incluso especies animales) dio pies a la reflexión sobre diversas cuestiones de enjundia psicológica: ¿debía entenderse la música como una imitación de los sonidos de la naturaleza?, ¿nacía del instinto?, ¿de la conciencia del ritmo?, ¿era una necesidad teleológica o, por el contrario, carecía de un fin práctico más allá de ser una actividad lúdica?, ¿era un medio de expresión?, ¿posibilitó la aparición de los instrumentos el inicio de la música con valor estético? Ninguna de estas preguntas podía responderse al margen del sujeto.

Por otra parte, se evidencia que la falta de consenso en la definición psicológica de la música repercutía (y repercute todavía) en un amplio abanico de posturas epistemológicas que, aún más, dificultaba las tareas de estudio de la experiencia estética de la música. A lo largo de este capítulo se exponen algunos de estos problemas a resolver, en relación con la aceptación de la música como fenómeno individual o colectivo; como expresión de emociones o representación de la realidad; o como arte independiente o vinculada formalmente a las demás artes.

Hablar de los orígenes de la música –como se ha visto en los artículos comentados de la revista *Mind*– atañe tratar la música como producto, objeto u obra, y reconsiderarla en relación con el resto de las artes. No en vano, autores como Wagner (1852)

y el propio Hanslick (1854) van a referirse a la ópera como obra total que integre todas las demás artes<sup>7</sup>. La experiencia estética de la música parece responder a una especie de fusión del sujeto con el conjunto que envuelve el objeto musical en sí, como expresan continuamente las artes pictóricas del romanticismo de principios de siglo a través de las obras de Friedrich, Turner, Constable o Corot, por citar unos pocos ejemplos. La idea romántica de la música –que trascendería a la Estética Psicológica a través de Hanslick (1854)– buscaba la comprensión de un sentimiento de comunión natural o inmediata con el mundo, que inicialmente podría tener sus raíces en otras formas primitivas de la música y sus ritos. Esta mitificación nostálgica del “buen salvaje” va a tener una importante revisión en los citados artículos sobre el origen de la música, desde las diversas posturas de la psicología, la antropología, la musicología, la etnología, etc.

Autores posteriores como Gurney (1882), Séailles (1886), Spencer (1890, 1891), Lussy (1891), Wallaschek (1891), LeBon (1898, 1904), Wundt (1900, 1908, 1912), Busoni (1907), Lalo (1910, 1921, 1922) o Wallace (1914) retomarán aquellas ideas pero aclararán que el ser humano moderno consigue desligarse conscientemente del goce/disgusto que le produce la experiencia estética de la música en tanto que conexión con un entorno y a una comunidad. Aparece una suerte de elevación en un nuevo estado de conciencia sobre sí mismo. El hombre cultivado –civilizado– de la modernidad habría conseguido, mediante la música, alcanzar un nivel reflexivo para el disfrute consciente e individual de su propia experiencia estética, e incluso interactuar con el artefacto estético dispuestos por el propio sujeto, ahora ya como usuario y creador de nuevas experiencias estéticas. La división misma de las artes, a partir del Renacimiento, respondería a esta paralela complejización de la mente estética, mientras que la postura romántica de la ópera como una totalidad integral de las artes musicales, escénicas, literarias, pictóricas, arquitectónicas y ornamentales reivindicaba la autenticidad prístina de la experiencia estética del origen de los tiempos, aunque también reflejaba una cierta ingenuidad respecto a otras posturas más analíticas del arte musical –y sobre todo desde la Estética Experimental–.

En la línea de pensar la música como obra o producto, sin embargo, no pueden perderse de vista los estudios que se centraban en los aspectos más formales o cualitativos de la música, pero como tampoco los que se preocuparían por los factores mediacionales implicados en la experiencia estética (y al margen del objeto musical, pero presentes en su goce estético) y en los ritos y las prácticas que desarrollaban la experiencia en cuestión. En ello nos detendremos con mayor detalle en páginas siguientes.

---

7. Tras la muerte del compositor, no fueron pocas las voces que, desde una perspectiva psicológica, abordaron la obra de Wagner: Nietzsche (1888, 1889), Nordau (1892, 1893), Chamberlain (1896), Louis (1898), Moos (1906), Dauriac (1908), Ehrenfels (1913), Kurth (1920), Wellek (1929).

#### 4. EL FENÓMENO INDIVIDUAL O COLECTIVO DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA

Una de las orientaciones de la definición de la música en la Estética Psicológica tiene que ver con la inclinación hacia una orientación *individualista* o *social* de su concepción. Los defensores de la primera vía remarcan que toda obra es un producto personal, una presentación objetiva de las experimentaciones internas de un individuo con respecto a una impresión estética. En el objeto artístico quedaría recogido su modo de entender el mundo, según la mayor parte de estos autores. Por el contrario, quienes abogan por el concepto social del arte musical ven una relación entre éste y el resto de productos culturales y psicológicos del hombre. La influencia social no vendría tan sólo condicionada por los rasgos psicológicos y de personalidad del autor-intérprete, sino también de las vivencias acumuladas a lo largo de la historia precedente, las cualidades morales o culturales de la época, los signos de identidad del pueblo, etc. La música se concibe entonces como actividad social, ya que existe para ser gozada colectivamente; sin el *a priori* de un público, la obra no es concebible como fenómeno estético. Esta tendencia asoma ya en las tesis de Taine (1865) para instaurarse, en nuestra disciplina, desde la psicología de los pueblos (Wundt, 1912)

Asimismo, los teóricos de la música como construcción de uso colectivo admiten el producto como generador o dispositivo de efectos sociales para con la comunidad, generalmente aplicada a funciones concretas –religiosas, morales, educativas, industriales, ociosas, etc.– que servirían para definir el objeto musical por su contexto y uso. No obstante, no era la intención de esta tendencia rebajar la definición de la música a cotas *servilistas* de la sociedad, dado que convertiría el objeto musical en herramienta política, más que de interés psicológico<sup>8</sup>.

Esta oposición entre el estudio social e individual del producto musical, no obstante, perdería sentido a principios del siglo XX, ya que lo uno se apoyaba en lo otro: la construcción particular del objeto musical derivaba de unos preceptos sociales, así como la aceptación social de un producto musical estaba condicionado por cualidades personales del autor o del intérprete. Por ejemplo, en el caso de los artistas denominados “geniales” o las formas artísticas admitidas por consenso o etiquetadas como “políticamente correctas”). Esta norma tácita de la forma musical socialmente “pertinente” se pondría en duda en muchos estudios de la Estética Psicológica de finales del siglo XIX preocupadas por la afectación patológica asociada a algunos productos artísticos. Así lo advertían tres importantes teóricos de la degeneración respecto a la estética musical: Wagner (1850), Gobineau (1854) y Nordau (1893).

Contrapuestas a éstas, otras corrientes de la psicología de la música cuestionaban la objetivación de los procesos mentales en la experiencia estética de la música. Los

---

8. Pese a ello, son muchos los ejemplos de construcción de modelos psicológicos de la sociedad que se amparan en la definición de unas formas musicales determinadas. Al respecto, véase el uso “arianizador” de la *música degenerada* –Mosse (1966, 1974), Grunberger (1976), Richard (1978), Barron (1991), Kater (1997), Moreno (2006), Ross (2009), Huynh (2007), Carr (2009), Hamann (2009), Sánchez-Moreno (2010)– o educativo-morales –Jiménez (2006), Kivy (2008), Sánchez de Andrés (2009)–, por ejemplo.

autores de tendencia fenomenológica ponían en duda que la psicología más formalista pudiera determinar lo que se contiene en la conciencia del oyente durante la escucha musical, ya que la música es un arte atemporal y no figurativo y, por tanto, trasciende la cuestión de la forma. Tan sólo se puede asegurar la sospecha de convenciones lingüísticas –derivadas del análisis estructural de la música– para una posible explicación alternativa o, en el peor de los casos, una media estadística de múltiples impresiones individuales.

Pese a las limitaciones que impone tanta desconfianza metodológica, a nivel teórico se recupera el valor de la intencionalidad en el acto musical, tanto en la interpretación y el significado como en la recepción y el placer estético. Este aspecto ontológico rompe con los parámetros tradicionales de las grandes leyes universales sobre la música y, de paso, abre la complejidad del fenómeno mental a variables extramusicales, sociales, históricas, biológicas, sintácticas, etc. Esta estratificación de niveles de acción superpuestos revelan algunas reglas de sintaxis construidas en una red de sentido – como expusieron Charles Lalo (1912, 1921, 1922) y Heinrich Schenker (1930), entre otros– y borra las fronteras entre el mundo interior y exterior del sujeto. El material musical deja de ser una mera experiencia físico-acústica o un producto orgánico para convertirse, además, en una construcción cultural, que afecta por igual tanto al objeto como al sujeto y, por extensión, también a las prácticas que median entre sí. Al respecto, los estudios sobre semiótica resultaron inicialmente un modelo viable para analizar la construcción socio-cultural del objeto musical y la progresiva evolución de sus formas de recepción estética.

También contribuyeron las aportaciones de la sociología y la musicología positivista que, partiendo de Charles Lalo (1908, 1912) y Jules Combarieu (1909), por un lado, y autores como Max Weber (1921) y Theodor W. Adorno (1932), por el otro, dejarían su estela en la psicología de la música posterior a la II guerra mundial, abriéndose hacia una perspectiva de tipo socio-constructivista. Estos teóricos entienden la música como producto histórico, fundamentado en un conjunto de hábitos y prácticas culturales cuyo mantenimiento ha favorecido una progresiva incorporación y racionalización de la música en la vida humana. Sus análisis de las praxis de escucha musical no sólo apuntan hacia el oyente –el gran olvidado en la mayor parte de teorías sobre la música anteriores a la fecha de 1938–; también manifiestan una crítica feroz a las carencias teóricas y metodológicas en el modelo experimental de la psicología de la música.

Para Combarieu (1909), el principal error surgía de unos discursos psicológicos basados en una lectura de la música como forma de expresión, mientras que la musicología y la sociología de la música aspiraban a establecer relaciones entre las funciones sociales de la música y las prácticas de la colectividad. Para dar mayor empaque científicista, se apoyaba en estudios de etnomusicología comparada, hipótesis sobre el posible origen de la música y trabajos de investigación sobre física acústica. Pero pese a todo, no podía evitar tropezarse con un estilo explicativamente vago y cierto poso ingenuo todavía muy contaminado por el romanticismo y los discursos decimonónicos. Contrario a las tesis fisiológicas y sentimentalistas de la psicología de la música, Combarieu rechazaba todo reduccionismo mecanicista y la función expresiva de sentimientos genuinos en la música, pues aducía que dichas teorías no servían para

explicar la evolución de la técnica musical ni las variaciones del gusto estético, el cual nunca es fijo e inmutable. A la vez que defendía el carácter poliédrico del estudio de la música –relacionando variables acústicas, fisiológicas, matemáticas, históricas, filosóficas, psicológicas, estéticas, sociológicas, etc.–, atacaba la actitud ultracientífica de la psicología, según él afectada por una “manía” aislacionista y acusándola de caer en el abuso de una “teología de laboratorio” (citado en Fubini, 2005: 413).

Por su parte, Lalo insistía en que –como luego reformularían Weber (1921) y Adorno (1932)– el valor estético *es social*, y que “la psicología nos lleva hasta el umbral de la estética, pero no nos ayuda a atravesarlo” (citado en Fubini, 2005: 417). Lalo anunciaba su insatisfacción con el modelo fechneriano porque la psicofísica no hace distinciones entre las leyes del arte, siendo la música tan diferente a la pintura, por ejemplo (Lalo, 1922: 111); denunciaba la estética “matemática” de raíz pitagórica de Helmholtz, quien veía en las formas musicales un valor por sí mismas al afectar psicológicamente tanto a nivel individual como colectivo, y no en función de su contexto o práctica social (Lalo, 1922: 155); dudaba de la herencia psicológica del genio musical que aseguraba Ribot, ya que para Lalo (1921: 180) no quedaba claro si los hijos de Bach fueron reputados músicos a causa de la transmisión genética del padre o por el contexto familiar en el que fueron educados y entrenados en lo profesional y en lo humanístico. Pese a su opinión negativa de los estudios sobre la música surgidos de la psicología, Lalo (1908, 1921, 1922) admitía sus propias influencias citando un largo listado de autores de esta disciplina: Baldwin, Bergson, James, Freud, Stumpf, Groos, Meumann, Bücher, Grosse, Hirn, Wundt, Spencer, Bain, Binet, Braunschvig, Külpe, Lange, Lipps, Naumann, Sorel, Sully, Volkelt, Ziegler, etc.

Por el contrario, Lalo también reivindicaba una metodología capaz de medir los factores y condicionantes de la experiencia estética de la música, un rechazo de la mística romántica, de los dogmatismos naturalistas, del exceso relativista de algunas teorías sociológicas, del reduccionismo de los análisis de formas simples (como simetrías, armonías, consonancias, etc.) y exigía, entre otras medidas científicas, una selección sistemática de los objetos y las cualidades a estudiar (fuesen extramusicales o no, pero implícitas en la experiencia estética), una eliminación de explicaciones causales asociativas, una distinción de los factores sociológicos y estéticos en la valoración de los sujetos experimentales, una evitación de la tendencia a estabilizar principios universales de sensibilidad estética, y una sustitución del método estadístico como medida objetiva del gusto musical (determinando una “curva del placer”). Para Lalo era importante reconocer la variedad del gusto estético o de una “conciencia moral” del arte, así como apreciar las prácticas de la escucha o de construcción del gusto musical, y no aceptaba la idea de una belleza estética natural, sino construida por el hombre.

Lalo (1921) también separaba las reglas de funcionamiento social de la música y la construcción de un código de lenguaje propio, y en su teoría iba a dirigir atentamente su mirada no sólo a las circunstancias socio-económicas y tecnológicas que condicionaban la práctica musical, sino también a las que se implicaran en la progresiva integración psicológica de las estructuras y formas musicales: la aparición del público, las tipologías del oyente melómano, la historia evolutiva del sistema armónico-tonal occidental, la introducción de instrumentos de teclado hasta su máximo esplendor

sinfónico, el impacto de los usos de las tecnologías de reproducción musical (como los fonógrafos, que arrebató la exclusividad de la experiencia estética de la música a los teatros y las salas de concierto para prosperar el surgimiento de un oyente solitario), la implantación de la ópera en la sociedad gracias al crecimiento económico de la clase burguesa, la progresiva aceptación de las disonancias, la transformación del timbre convencional de la instrumentación orquestal desde el modelo del siglo XVII –lo que Lalo (1921: 143) denomina la “deformación polifónica”–, los nacionalismos políticos (que crearon también músicas distintivas y definieron los gustos musicales de su sociedad), el condicionamiento de los espacios dedicados a la experiencia musical y los cambios que provocó en las formas y las combinaciones instrumentales. Al respecto, la música de cámara produjo obras para músico solista o grupos de escasos miembros, como dúos, tríos y cuartetos, generalmente, mientras que el crecimiento de una sala para dar cabida a un amplio auditorio trastocó las dimensiones sonoras de la orquesta sinfónica, así como las prácticas musicales con público en el ámbito doméstico (como los recitales de *lieder* en los hogares alemanes, con el ejemplo paradigmático de Schubert).

Todo esto afectaba también al cambio que iban a sufrir las concepciones sobre el significado emocional atribuido a la música. Es el caso de Combarieu (1909). Nada convencido de la visión representacional o expresiva que pretendía la psicología de la música, Combarieu seguía en la premisa formalista de que la música presenta en sí misma un modo de pensar *sui generis*, esto es, que serviría como dispositivo para un acto de inteligencia que se expresara sin conceptos, y en cuya experiencia estética no se distinguen emoción y pensamiento al hallarse unidos indisolublemente.

En resumen, muchos de estos autores surgidos de la sociología musicológica demandaban una concepción de la música como construcción humana, y no como objeto connatural al hombre. En todo caso, los convencionalismos terminaron por naturalizarse a través de unas prácticas sociales. Sin embargo, la sociología de la época carecía de una base adecuada para tratar los cambios no sólo formales sino también psicológicos que dichas prácticas musicales supusieron para el hombre, esto es, para analizar no sólo las leyes mecánicas y orgánicas del objeto musical sino también las cualidades sensitivas del sonido, de la percepción y, lo que era una novedad, del gusto estético de la música (Lalo, 1927).

Habría que esperar hasta mediados del siglo XX para que la psicología de la música post-seashoreana adoptara este enfoque surgido de la sociología musicológica anterior a Weber (1921) y Adorno (1932, 1938) y que, en parte, recuperaba antiguas preocupaciones de la etnopsicología comparada y la psicología de los pueblos, así como de la fenomenología de la música, sin salir de los márgenes de la metodología experimental: Gisèle Brelet (1949), Susanne Langer (1953, 1954, 1957), Thurston Dart (1954) y Leonard Meyer (1956) serían los herederos del formalismo musicológico en la psicología, cetro que luego pasaría a manos de autores tan dispares como Robert Francès (1977), Gino Stefani (1985), Eric Clarke (1989, 2005), Carl Dalhaus (2003), Peter Kivy (2005, 2008) o John Rink (2006).

## 5. LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA

Uno de los dilemas de la estética objetivista tiene que ver con el estudio de la música como forma totalmente independiente del resto de las artes. La Estética Psicológica no siempre podía abordar el fenómeno musical de la misma manera como lo hacía con las artes figurativas o representativas –como es el caso de Sergi (1894) o Lipps (1903), quienes trazan un paralelismo entre la música y las artes espaciales–, dado el carácter inmaterial y temporal de la música, pero en cambio sí planteaba su similitud con otras artes temporales como la danza e incluso la poesía. Sirvan de ejemplo los estudios sobre cenestesia de Jaques-Dalcroze (1906, 1916, 1917, 1919) o los que contrastan los procedimientos poéticos con la música, como Guyau (1884) o Ribot (1904).

El debate extendía sus raíces desde el siglo precedente: autores como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) admitían que todas las artes provenían del lenguaje apasionado, y que, de entre todas, la música era la más expresiva emocionalmente, tal y como G. W. F. Hegel (1770-1831) afirmaba sobre los contenidos de la música, dotada de la capacidad de revelar de forma inmediata una verdad universal (en este caso emocional, equiparando Verdad y Belleza estética); en cambio, Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) concebía una división clara entre las artes temporales y las artes espaciales, como la pintura, la escultura o la arquitectura; en la misma línea que Vischer, Max Dessoir (1867-1947) separa las artes espaciales y las temporales; por su parte, Gustav Fechner (1801-1887) también distinguía entre las artes de reposo y las de movimiento (englobando en éstas las relacionadas con la música, como la danza), aunque Herbert Spencer (1820-1903) establecía una estrecha vinculación entre música, poesía y danza, por un lado, y entre la pintura, la escultura y la arquitectura, por el otro; Richard Wagner (1813-1883), basándose en preceptos de la Estética Psicológica, establecerá una distinción similar a la de Spencer, considerando que la combinación de música-poesía-mímica (entiéndase por “mímica” la danza y otras artes cenestésicas) se diferenciaría del grupo compuesto por pintura-plástica-arquitectura; por su parte, Irjö Hirn (1870-1952) juzgaba las artes rítmicas como las más primarias y primigenias, en detrimento de otras más figurativas o representativas; etc. (todos ellos citados por Meumann, 1908).

En unos casos se decantó por un tratamiento “aislacionista” de la música por pura comodidad metodológica, pero el corsé del trabajo de laboratorio reducía la previsibilidad del objeto de estudio a las mismas variables de estudio formalista alejadas de otras premisas más ligadas a lo subjetivo o fenomenológico. La intención de evitar que el resultado de los análisis sobre el producto musical entrara en contacto con influencias extraestéticas o que no hubieran sido previstas o introducidas por el experimentador no garantizaba que intervinieran otros factores al margen de la propia forma musical.

La clasificación de Wilhelm Wundt (1832-1920), en cambio, merece mención aparte. En su separación entre artes “de diseño” y artes “de las musas”, Wundt (1912) ve en el segundo tipo la esencia fundamental del arte, ya que en sus productos se exteriorizan directa y objetivamente los *movimientos subjetivos* que conmueve el alma (ya

sea en sonidos del lenguaje, en movimientos rítmicos del cuerpo, o en otras conductas no naturales del hombre, como es la interpretación musical por medio de instrumentos). El arte de las musas, por tanto, surgiría como producto de lo interno que aspira a exteriorizarse para ser experimentado.

Una concepción similar es la que expone Theodor Lipps (1851-1914) en su teoría sobre la empatía musical. Partiendo de que la música sirve como dispositivo para determinados *estados generales del alma* –ya que el autor considera que cada música sirve como modelo de curso de la vida psicológica, esto es, como dispositivo para provocar un estado afectivo a través del objeto estético, ligándose en su praxis *lo interno* con la forma musical en sí–, para Lipps (1903) la música no posee un lenguaje tan específico y preciso como por ejemplo la poesía, sino que tan sólo puede expresar “pensamientos generales”. A diferencia de lo que asegura Wundt, Lipps no admite un proceso mental determinado *a priori* en el proceso estético de la música, pero tampoco acepta que todo pensamiento asociado a la experiencia musical sea abstracto, pues la música también puede ser “descriptiva”.

En definitiva, el formalismo no podía explicar el fenómeno musical reciclando los mismos argumentos que usaba para otras artes o, a lo sumo, tan sólo podía recurrir a estudios comparativos. El problema de fondo era, por un lado, la dificultad para abordar la música como *experiencia* y, por el otro, admitir la introducción de elementos subjetivos que harían peligrar las premisas positivistas de Hanslick (1854). Este inconveniente se reavivará sobre todo al tratar la música como un medio de expresión, como veremos a continuación.

## 6. LA EXPRESIÓN DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA

Uno de los grupos de teorías más prolífico de la Estética Psicológica es el que define la esencia del arte musical como expresión emocional, ya sea desde una orientación más biologicista –como la de Oscar Kohnstamm (1871-1917), para el que todo afecto posee un gesto correspondiente que le proporciona expresión, incluidos los de la performatividad musical–, el formalismo comparativo de Konrad Fiedler (1841-1895) –el cual ve en los animales comportamientos expresivos similares en el arte musical– o la concepción de la experiencia estética de la música como fenómeno catártico, como afirman Sigmund Freud (1856-1939), Irjö Hirn (1870-1952), Theodor Reik (1888-1969) y Lev Vygotsky (1896-1934), para quienes la actividad artística provoca una descarga emocional.

Sobre la importancia del gesto en la performance del intérprete musical, un ejemplo claro es el del “quejío” flamenco y la expresividad del cantante de ópera en escena, sobre lo cual Teplov hizo un episódico trabajo analizando la interpretación de varios personajes del *Boris Godunov* de Mussorgsky y del *Eugene Onegin*, de Tchaikovsky (Martsinkovskaya, 1998; Sánchez-Moreno, 2011). En el caso del “cantaor” flamenco, cuanto más expresivo sea su rostro durante el proceso interpretativo, “más arte” tiene, según apuntan Álvarez Caballero (1994) y Maduel y Wing (2007). Al respecto, la perspectiva psicoanalítica es la que más ha abordado la música desde la premisa ex-

presiva de las emociones. Como apuntara Kohnstamm, los citados autores de la escuela psicoanalítica coinciden en que los movimientos expresivos del gesto interpretativo causan también un efecto liberador y reforzador de la emoción asociada: en cuanto ésta se expresa a través del gesto (y no tanto por la obra musical *per se*), se produce una liberación del sentimiento reprimido. Hirn advierte que:

“cuando descargamos en movimientos nuestra cólera (...), nos libertamos de ella; pero, por otra parte, no pocos movimientos expresivos pueden también hacer crecer el afecto: quien en la cólera se entrega a arrebatos de cólera de torna, en efecto, más colérico” (citado en Meumann, 1908/1942: 107).

Lo que está detrás de todo esto es evidentemente una derivación de la teoría de las emociones de James-Lange llevada al campo de la estética (Lange, 1885; James, 1884, 1890). Este tipo de teorías podría justificar la necesidad de acompañar determinadas músicas con un baile que complemente la expresividad emocional a través del movimiento del cuerpo. No obstante, no siempre se corresponden los mismos sentimientos en quien produce la experiencia estética y quien la recibe, ni tampoco pueden analizarse los gestos de uno y otro como si fuesen canjeables.

Otra corriente dentro de este conjunto no se centraría tanto en ese fenómeno catártico en el que el sujeto adoptaría un rol pasivo frente a la obra musical. No se trataría tanto de definir la música como arte expresivo de las emociones *por sí misma*, sino como mediador cultural de un ideal. Autores como el brentiano Emil Utitz (1883-1956), el wagneriano Friedrich Hausegger (1837-1899) y los citados Hirn y Kohnstamm se apoyarán en criterios psicobiológicos para fundamentar esta postura (citados por Meumann, 1908/1942: 100). Por una parte, y siguiendo el hilo de las teorías psicoanalíticas antes vistas, el arte musical sirve como vía para la descarga de efectos emocionales intensos, pero por otro lado advierten que todo estado afectivo tiende a culminar en reacciones psicofisiológicas y en movimientos gestuales de expresión, los cuales son promovidos por una idea preconcebida a partir de la música escuchada o interpretada. Estas teorías tratarían de explicar actividades como la expresividad del canto o la danza.

Contrapuestas a éstas hallamos el conjunto de teorías que engloba la definición de la música como representación de realidad. En dichas teorías, el arte se comprende como forma o como símbolo asociado a una idea, desterrando otras miradas sobre el arte como función imitativa, como juego o como expresión de sentimientos. Cuando se aborda como configuración, las teorías sobre el objeto estético introducen la materia en las cuestiones sobre la forma que lo define; por ejemplo: de la piedra surge la escultura, del lenguaje la poesía, del sonido la melodía, del movimiento corporal la danza, etc. En este tipo de teorías sobre la definición del arte, no necesariamente ha de existir representación física del objeto estético, sino determinar las reglas formales para dar expresión a lo inanimado.

En el ámbito musical, este tipo de teorías se manifiestan en las definiciones de la obra respetando unas leyes fijas de composición. Por ejemplo, el Renacimiento llevó a los teóricos de la estética a buscar soluciones para hacer visible la perspectiva y la

representación de movimiento en la pintura. Posteriormente, en el Barroco se concibió la forma fuguística para dar cabida a varias melodías en un discurso polifónico ordenado. Siguiendo con los ejemplos musicales, en el Clasicismo se adaptó la forma sonata a una estructura concreta –generalmente en tres movimientos repartidos como sigue: allegro-adagio-allegro–. El Romanticismo, época muy dada a las teorías formalistas para describir las obras musicales, nos ofrece muchos y variados ejemplos: la representación conceptual que se atribuye al sonido de las flautas respecto al canto de los pájaros en la *Pastoral* de Beethoven (Scott, 1934/1985: 148), por ejemplo, o el uso de la percusión en la *Resurrección* de Mahler para denotar el ruido de la tormenta (Pérez de Arteaga, 1987: 115). Incluso la canción de *heavy-metal* adquiere un grano característico de la voz, como especifica Martínez i García (1999). Todos estos ejemplos nos sirven para exponer algunas de las definiciones formalistas de los géneros y las obras desde leyes más o menos convencionales de composición.

Por ende, por representación entendemos aquí la reproducción externa y convencionalmente objetivada de algo experimentado interiormente, cuya significación es compartida a nivel cultural por toda la comunidad de usuarios del objeto artístico concreto. La producción artística, en cambio, se refiere a la realización de una obra externa. Esta confusión en los términos lleva en muchas ocasiones a suplantar con estudios cualitativos sobre el objeto musical el análisis del propio proceso de creación artística, y se acaba justificando la forma del objeto y la representación asociada a aquélla por medio de la función que el objeto desempeña. No obstante, no resulta honesto equiparar las cualidades formales del objeto estético de la misma manera que no se puede comparar la actividad creativa de un artista con la práctica laboral de un obrero, ya que el segundo crea para un fin, mientras que el primero se mueve por el goce estético, según apunta Meumann (1908/1942: 110). La forma de la obra artística no tiene por qué responder a una función clara, ya que existen tantos modos de experimentarla estéticamente como subjetividades.

A esta batería de teorías se oponen aquellas otras que apelan no tanto a cuestiones formalistas de las obras, sino a lecturas más “interioristas”, sobre todo por lo que refiere a la música. Lipps (1903), por ejemplo, afirma que la esencia de la obra de arte no es la de representar algo sino la de conducir al sujeto hacia la esfera de la contemplación estética, una experiencia que no puede ser aprehendida más que desde la subjetividad misma y que es ajena a la realidad cognoscible de manera objetiva. Dicha experiencia estética, por tanto, tan sólo puede ser *experimentada* para ser explicada, y no se sostiene en la obra misma. Esta postura también tendrá sus detractores desde la posición formalista, pues los argumentos de Lipps caracterizarían al fenómeno estético como efecto *en el sujeto* y no como forma artística ni tampoco como actividad. En el caso de Lipps, de lo que se está hablando es, en el fondo, de cualidades sensitivas del sujeto, no de características del objeto ni del proceso estético en sí.

Entre las dos posturas teóricas que explican la música como medio de expresión emocional o de representación simbólica, el papel de la subjetividad queda drásticamente reducido frente al análisis de las cualidades objetivas de la música. Ambas asumen una base asociacionista entre forma y estímulo, aunque se barajen muchos matices entre los autores que componen las dos tendencias. Pero hasta ahora, los pro-

blemas del análisis formalista de la música quedaban en evidencia cuando el objeto musical se analizaba aisladamente y en términos generales. La Estética Psicológica podía trascender más allá del objeto y considerarlo *en situación*, acercando su mirada a las prácticas, los contextos y los sujetos participantes, entre otras variables. En los capítulos siguientes trataremos de exponer algunas de las problemáticas que ocasionaba la separación de estos elementos en la experiencia estética, tanto por lo que respecta a la creación como a la recepción de la música.

## 7. CONCLUSIONES

Durante la plasmación de las problemáticas psicológicas de la música que se abordan en este capítulo, se ha tratado de subrayar los aspectos que abren las puertas a una orientación mediacional en el estudio estético de la música. Según esta perspectiva, no se puede desligar la música de la actividad del hombre, ni ser abordado únicamente como un objeto aislado de su producción histórico-cultural, de una experiencia fenomenológica, de un contexto, y de unas líneas evolutivas (filogenéticas y ontogenéticas) determinadas. Por muchas de las problemáticas que se discuten en estas páginas, se evidencia que la música supone un excelente campo de cultivo para el estudio científico de la psicología, sin por ello renunciar a su análisis experimental.

Un ejemplo de ello se destaca en la serie de artículos que la revista *Mind* publicó entre 1890 y 1891, y que se asienta sobre las bases de muchas de las tradiciones psicobiológicas y evolutivas que se venían desarrollando en la psicología anglosajona desde mediados del siglo XIX. Autores como Gurney, Darwin, Spencer, Sully, Wallaschek o Allen van a debatir ampliamente sobre cuestiones de especial relevancia para la psicología, y que parecen apuntar hacia la idea de que la música tiene un papel fundamental en el desarrollo, tanto genético como cultural, de la mente humana: ¿surge la música de la necesidad de imitar los sonidos de la naturaleza?, ¿sirve al hombre como medio de atracción sexual, según explicitan las bases teóricas de la selección natural?, ¿qué papel desempeña la conciencia de ritmo en la adquisición del dominio musical y en su atribución estética?, ¿aparece la música de igual modo que el juego social?

Muchas de estas preguntas quedaron sin resolver por la incapacidad del paradigma científico del momento para reformular las problemáticas psicológicas de la música desde un marco que la contemplara *como experiencia*, y no como objeto. Al respecto, el asunto de la música como medio de expresión, tanto de ideas como de sentimientos, produjo más discusión por la particularidad de la música como arte atemporal. Sin embargo, uno de los temas que más nos preocupan es la relación de la música con la aparición de los instrumentos. En efecto, autores más ligados a la corriente de la Estética Histórico-Cultural –entre los que podrían incluirse los nombres de Bosanquet (1892), Grosse (1894), Kretzschmar (1902), Abraham y Hornbostel (1904a, 1904b, 1906), Hornbostel (1906), Stumpf (1911), Wundt (1912), Bücher (1914), Hornbostel y Sachs (1914), Viqueira (1923, 1924) y Huizinga (1938), entre otros– proponen una mayor atención sobre el dominio de las tecnologías de creación y reproducción de la música, como objeto de análisis psicológico.

Esta sugerencia de estudio trasciende la línea clásica del estudio de la música como objeto *per se*, y procura centrarse en la propia materialización de la música en sus mediadores. En conclusión, esta reformulación de la música la presenta como un medio de psicologización y socialización –esta última tendencia sería luego retomada por Weber (1921), Adorno (1932) y Benjamin (1936), aunque de modo tangencial a cómo lo haría la propia psicología–. Los argumentos que más abundan son los que explican la progresiva adquisición de una sensibilidad estética de la música a través de una relación activa con los instrumentos que la producen: al mismo tiempo que se va educando y sensibilizando un “oído musical”, también se asimila un gusto estético definido, unas prácticas y unas formas artísticas válidas. La incorporación de un análisis de los objetos que median la música como experiencia estética obligaría a una revisión de las teorías de la psicología sobre este asunto.

Por otra parte, dichas problemáticas resaltan que la música debe apoyarse en otros elementos artísticos para obtener una valoración estética completa: escenografía, coreografía, instrumentación, etc., tienen suma importancia para el estudio de la música ya que no pueden disociarse de la propia experiencia estética que ofrece la presencia de música. El acento que estas teorías ponen sobre los mediadores de la música redundan en la necesidad de analizarla como experiencia, y no como objeto cerrado.

Mención aparte merece la viabilidad de la música para transmitir ideas o sentimientos, una cuestión que entronca con antiguos dilemas formalistas que ya había revisado Hanslick (1854) a mediados del siglo XIX. Estrechamente relacionada con el fenómeno de la empatía estética o *Einfühlung* (Lipps, 1903) y con el debate entre quienes defienden la música descriptiva frente a los que suponen que la música tan sólo puede ser de carácter impresionista, esta cuestión parece abrir un nuevo horizonte de reflexión mediacional respecto a si existe un grado de innatismo en la sensibilidad estética o si, por el contrario, la experiencia estética de la música se basa forzosa-mente en el bagaje anterior del sujeto musical. En cualquier caso, este tipo de análisis trasciende del propio objeto musical, para volver a insistir en los aspectos implicados en la relación entre sujeto y objeto y, en consecuencia, en las prácticas que median y co-construyen tanto el valor estético de la música como su desarrollo y mantenimiento psicosocial.

## **CAPÍTULO 8.**

# **PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA CREACIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA**

**8.1. Presentación del capítulo**

**8.2. La definición de la creación estética de la música como problemática psicológica**

**8.3. La inspiración musical como problemática psicológica**

**8.4. El genio musical como problemática psicológica**

**8.5. La práctica de un discurso estético de la música como problemática psicológica**

**8.6. La autoría de la experiencia estética de la música como problemática psicológica**

**8.7. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

Los procesos de creación han sido uno de los principales temas de interés en la psicología del arte. En el período comprendido en esta tesis (1854-1938) fueron muchas las perspectivas teóricas que abordaron la creación en la música, centrándose en los aspectos relativos a la interpretación y la *performance* y, por ende, en cuestiones de cariz subjetivo en dicho proceso de construcción estética. Por extensión, otros temas vinculados como son la inspiración o el concepto de genialidad artística van a ser muy constantes a lo largo de estos años de investigación.

Muchas de estas orientaciones tuvieron su máximo esplendor en pleno romanticismo, del que da buena cuenta la Estética Metafísica del momento. Sin embargo, los fundamentos que se retomaron en tiempos posteriores, a partir de las bases formalistas de Hanslick (1854), heredaron buena parte de los discursos de entonces, pero adaptados al gusto positivista que se exigía desde la academia científica de la psicología. Al respecto, los estudios sobre el genio demuestran una clara connotación clínica, estableciendo una lectura psicopatológica sobre las posibles causas de la genialidad creativa en la música.

Todo ello lleva en el cuarto apartado del capítulo a replantear la definición de la creación estética de la música a partir de la aplicación de su análisis en un discurso estético definido, como se verá al confrontar algunos argumentos utilitaristas con otros más psicobiológicos, apuntando los primeros a la música como elemento de socialización y los segundos a su incorporación psicofisiológica para la adquisición de habilidades para el desarrollo humano. En cualquier caso, se entiende que la música sólo puede ser experimentada dentro de unos patrones definidos, *en situación*, y

que su creación no puede desvincularse de variables subjetivas que le dan sentido y existencia. Esta concepción de la creación estética de la música como una compleja relación entre obra, intérprete y oyente se hace más evidente en la problemática de la autoría en la experiencia estética, debatiéndose dónde poner el peso en alguno de los tres vértices que acabamos de comentar.

## **2. LA DEFINICIÓN DE LA CREACIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

Mientras que el capítulo anterior se dedicaba íntegramente a algunos problemas psicológicos relacionados con la valoración estética de las obras musicales, el presente intentará abordar algunos aspectos relevantes sobre la creación musical. Contra todo pronóstico, el formalismo derivado de Hanslick (1854) no fue una influencia tan mayoritaria como se cree en el seno de los estudios de Estética Psicológica, sino que, por el contrario, muchos planteamientos contemporáneos apuntaba ya hacia explicaciones de cariz mediacional como las que propone Hennion (2002) en la actualidad. Pero, como se verá a lo largo del capítulo, surgen dudas en muchas ocasiones respecto a la distinción que los teóricos hacen del artista como intérprete y del artista como creador. Esta confusión va a evidenciarse sobre todo al tratar conceptos como el de la genialidad y los valores de autoría y recreación.

Sin ir más lejos, a principios del siglo XX proliferaron los estudios de casos particulares de músicos con el fin de servir como modelo explicativo de los procesos psicológicos de la creación musical, mientras que otros procuraban dar argumentos sobre la concepción del genio artístico como encarnación del espíritu de toda una colectividad. El origen de la cuestión del genio creador se puede ya situar en Hegel (1835), pero aparece en todo el romanticismo. Algunas de estas reflexiones alrededor de la idea del genio serán recogidas por Taine (1867) y fundamentalmente por la psicología de los pueblos de Wundt (1912). No obstante, cabe remarcar que el interés del desarrollo estético basado tanto en el sujeto individual como colectivo abría nuevos flancos al estudio de la intersubjetividad y la mediación que, no obstante, quedaron relegados a un cierto olvido histórico en el estudio de la experiencia estética (Castro y Sánchez-Moreno, 2010).

Los trabajos de casos individuales se valían principalmente de variables de estudio como el nivel de fantasía o imaginación del sujeto, su sensibilidad estética o emocional, la memoria, su expresividad y las habilidades psicomotrices que permiten al sujeto dar forma a su música: lo encontramos en los estudios de Wallace (1914), Seashore (1915, 1919, 1920, 1938), Révész (1925), McGinnis (1928), Pratt (1931), Mursell (1932), Stanton (1936). Sin embargo, pese a ese desarrollo individual de las aptitudes musicales, no quedaban claros los límites entre lo aprendido y lo innato. Es por eso que, desde la Estética Psicológica, la creación artística de la música puede abordarse tanto desde una aproximación conductual y psicofisiológica de los procesos de creación como por análisis de la personalidad.

En el primer caso, los estudios observacionales de las conductas ejecutivas del mú-

sico y el registro de sus reacciones psicofisiológicas durante la interpretación o *performance* musical pretenden hacer un seguimiento de los procesos mentales implicados en la creación, estableciendo una definición operacional de las aptitudes creativas –como asume Delacroix (1927) al hablar de la importancia de la técnica o la artesanía implicada en la experiencia estética–. Pero tampoco pueden determinar unos límites claros entre lo que es creación y lo que es invención, pues ambas dependen de la habituación a una sonoridad previa, a una técnica instrumental, y a un contexto. Por otra parte, en estos estudios generalmente se establecen unas relaciones causales, pero no suponen leyes explicativas del origen y los procesos de la creación musical.

Dicha aproximación experimental no siempre puede estimarse por observación externa, por lo que se acude a las técnicas neurofisiológicas para constatar las reacciones orgánicas y los procesos implicados en la creación artística, trazando una correspondencia mental. Autores como Meumann (1908) admiten que los registros fisiológicos de la actividad creativa y performativa son un buen complemento para las investigaciones en psicología de la música, ya que aportan datos objetivos y cuantificativos de hechos subjetivos que se escapan de la exploración directa. Estas manifestaciones psicofisiológicas y comportamentales van a ofrecer pautas y rasgos comunes en relación con los procesos de creación.

En tales estudios aplicados a la música, la creación casi siempre aparece como producto de una individualidad diferencial, no de un conjunto de aptitudes generales e iguales para todo el mundo, dada la incapacidad para fijar leyes universales. Sin embargo, no siempre la Estética Psicológica fue de ese parecer: hasta mediados del siglo pasado, la tendencia era, siguiendo las premisas teóricas de Seashore (1938), buscar leyes generales de explicación sobre la creación musical.

En parte, el problema derivó durante mucho tiempo de la confusa equiparación entre los procesos mentales implicados en la creación musical y las capacidades de análisis estructural, discriminación perceptiva y sensibilidad musicales –por ejemplo: estar dotado de un “oído absoluto” no significa ser un melómano o un virtuoso–, además de pretender comparar los datos de los artistas con los del individuo que no se dedica profesional ni aficionadamente a la música. La creación musical fue, y es todavía, un concepto mal definido y mal definible desde el punto de vista experimental, ya que no se identifica necesariamente con los procesos mentales, y porque tampoco son ajenos dichos procesos a factores externos como la evolución histórica de la música o a la influencia social. No obstante, hay una tendencia a definir la creatividad musical como conjunto de aptitudes generales distribuidas normalmente entre la población. Partiendo de unos universales más o menos fijos se puede legitimar la necesidad del experimentalismo. Y sin embargo tampoco existe un consenso claro para determinar cuáles son esas aptitudes básicas que se quieren fijar experimentalmente.

El principal problema de esta falta de consenso se da porque los primeros psicólogos de la música no eran músicos profesionales ni aficionados, y mediante la pura observación externa de la experiencia estética no garantizaba un conocimiento fiable sobre los procesos creativos implicados. Al respecto, durante décadas el método habitual era la observación del artista en su taller de trabajo durante el proceso de creación, pero esto iba en detrimento de los fundamentos básicos de la experimentación al

no poder proponer, ni controlar, ni manipular variables *in situ*.

Otro tanto ocurre a la hora de diseñar un sistema de categorías para un test de aptitudes o para el vaciado de información de una entrevista personal sobre los procesos implicados en la creación musical. Al pretender dibujar un perfil de personalidad creativa en lo referente a la música, no resultan claros los modelos y los ideales. Las teorías sobre la personalidad creativa en música se basaron a finales del siglo XIX y principios del XX en estudios psicobiográficos de compositores considerados históricamente como “geniales” o de estudios psicométricos con intérpretes valorados como “virtuosos”. No obstante, estas figuras escogidas no podían corresponder con la media general de la población, por lo que a menudo los resultados de los estudios estaban claramente sesgados y remarcaban aún más la imposibilidad de alcanzar un ideal estético para la mayoría.

Este elitismo referencial es el que imperó durante muchos años hasta la aparición de un nuevo sujeto musical, un individuo melómano y a la par capaz de recrear una experiencia estética *a su gusto* gracias a los nuevos medios de reproducción a su alcance. La razón del error cabe rastrearla en el material utilizado para la investigación: las reflexiones propias de los artistas sobre el proceso creativo o inspirativo, recogidas en entrevistas, cartas, memorias y autobiografías (Meumann, 1908). Dicho material, además, servirá como base para los estudios comparativos entre otros artistas y períodos, dejando al público y al melómano no músico al margen de estos estudios. Para resolver el sesgo de las particularidades individuales de los artistas creadores se conforman estadísticas comparadas.

Otra de las concepciones típicas derivadas de este tipo de aproximaciones a la personalidad creativa de los músicos daba por supuesto que las actividades artísticas relacionadas con la música y el interés del melómano por el arte musical están emparentados por un mismo perfil específico de personalidad. Esta idea parte de la premisa de que existe una cierta comunión del gusto y del juicio estético, por una parte, y su manifestación aplicada en el proceder interpretativo o *performance* de los músicos, por otra. Se sobreentiende entonces que la personalidad de un sujeto al que no le guste una determinada música será psicológicamente muy diferente de la del artista compositor que la concibió, estableciendo un paralelismo entre el gusto del público y el estilo del músico, por no decir de las formas musicales que le caracterizan.

La hipótesis general que se desprende de este tipo de estudios es que existe una relación entre los intereses y la personalidad del sujeto artista y del sujeto aficionado a la música, y que se manifestaría en su gusto o rechazo por las obras musicales del primero. Cabría discutir entonces ese elitismo del ideal referencial al constatar estudios más cercanos en el tiempo –como el de Francès (1977)– que llevan a considerar la causa por la que a los obreros, a los niños o a los individuos de menor nivel educativo les disgustan las músicas de mayor complejidad; sin duda perspectivas poco alejadas de otras pretéritas como las de Nordau (1893) o Senet (1914). Los resultados parecen apuntar que su sensibilidad estética está orientada por características de personalidad y no por condicionantes sociales, educativos o culturales del sujeto.

Estas derivas teóricas no niegan que la sensibilidad “natural” está íntimamente asociada a rasgos de personalidad que dependen también de la influencia del entorno,

y que sus aptitudes perceptivas e intelectuales pueden ser reforzadas o inhibidas por el medio sociocultural. Pero, en general, se especula con un posible factor determinista para ser más o menos creativo en lo estético, aunque se acepte la variedad de tendencias personales y la diversidad de los ambientes en los cuales el sujeto haya desarrollado su sensibilidad creativa. En cualquier caso, se parte de conclusiones determinadas a priori y cuyos análisis comparativos tan sólo sirven para corroborarlas, no para explicarlas, tal y como pasa para los registros psicofisiológicos y conductuales implicados en los procesos creativos.

A lo largo de las páginas siguientes se expondrán algunas aproximaciones teóricas que, incluso partiendo de estudios fisiológicos, no consideran *sólo* la hipótesis innatista sino que, por el contrario, parecen aceptar sin demasiadas reservas que las variables sociales, tecnológicas, educativas y demás mediaciones pueden influir en la experiencia estética de la música. El quid de la cuestión está más bien en el supuesto de que existieran o no unos cánones estéticos prefijados y universales, como si la música y las maneras de disfrutarla y crearla carecieran de toda una historia particular. En efecto, la estabilización histórico-cultural de la norma musical y los mediadores que la soportan quedaban fuera de las posibilidades metodológicas de los estudios experimentales de la Estética Psicológica, pero eso no obsta para que muchos de los autores que se proponen a continuación no legitimaran otros modos de abordarlos desde la psicología de la música.

### 3. LA INSPIRACIÓN MUSICAL COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA

Para el análisis de la creación artística se suele tomar todo el proceso temporal que dura el desarrollo creativo de una obra, desde su concepción hasta su conclusión, tratando de establecer unas leyes generales. No obstante, estas leyes no servirán para todos los casos por igual, pero permiten trazar una línea en la evolución del propio artista. Por ello, es usual basarse en la observación de la conducta del artista en su lugar de trabajo, pero también en el análisis de sus propias declaraciones sobre los procedimientos creativos, sus notas biográficas, los proyectos y esbozos de las obras y otros materiales textuales y docuográficos.

En dichos análisis se desglosan diversas temáticas: desde el motivo creador hasta el modo de realización de la obra; la participación de los procesos intelectivos en el proceder de la creación; la influencia de la época, tanto estilísticamente como a nivel temático o técnico; el peso de la edad y la madurez del artista, etc. Uno de los procesos más repetidamente explorados en la Estética Psicológica de la música, entre las fechas que comprenden nuestro estudio es la inspiración creativa, como estímulo primigenio de la creación musical.

El tema en cuestión ha sido uno de los que más ha fascinado a la Estética Psicológica desde las taxativas teorías de los asociacionistas británicos –como Hartley (1749), Brown (1820), J. Mill (1829), J. S. Mill (1843) o Hamilton (1859)– hasta la fenomenología franco-alemana y el psicoanálisis. Según Delacroix (1927), cuatro son las formas de producción estética, en función de la calidad de la inspiración invertida

en su concepción y realización: la forma brusca, súbita; la forma lenta, que culmina tras un largo proceso de trabajo previamente rumiado, y muchos ensayos exploratorios; la forma consciente y reflexiva, más ordenada y directiva que la anterior; y la forma automatizada o del hábito. Por su parte, Binet (1909) tan sólo señala dos tipos de creador artístico: aquel a quien le llega la inspiración en los momentos de crisis de su rutina y aquel otro de carácter más constante, laborioso y reflexivo. Werke (citado por Delacroix, 1927/1951: 159), en cambio, define la inspiración como una “*musique intérieure*”:

“Una efusión de ebriedad... una fe obscura... una posesión... una obsesión... una masa fuerte de sonoridades que proceden desde más allá de su ser”.

Filósofos como Platón o Aristóteles hablaban en términos parecidos del arrebato o furor creativo. Otros, como Charles Buttler en 1636 (citado por Soler, 2011: 22), afirmaban que:

“es imposible una buena composición a menos que el autor, en el momento de escribirla, no se sienta transportado, arrebatado, como si estuviese poseído como por un frenesí musical (*with some musical fury*)”,

augurando lo que en definitiva va a justificar la violencia súbita de la creación artística desde el inconsciente, a partir de la literatura de Freud (1917, 1928). Pero no todos van a estar de acuerdo. Maurice Ravel decía, por boca de su amigo Frederic Mompou (citado por Soler, 2011: 164), que

“si la música fuera sólo producto del instinto dejaría de ser obra de arte y sólo sería azar”,

mientras que otros músicos, como Brahms, comparaba inspiración con intuición y la describía en estos términos (citado por Soler, 2011: 213):

“la inspiración significa: algo que no es mío...; no se puede separar la forma de la fuerza creadora, de la inventiva...: ambas son una misma cosa”.

Como se ve, no hay una definición clara y al gusto de todos por lo que respecta a la inspiración, lo que redundará en muchas posturas teóricas distintas. Por ejemplo, para dos autores tan lejanos en el tiempo como Séailles (1897) y Heller-Heinzelmann (1933), la inspiración es una facultad cognoscitiva, y no tan instintiva como otros autores aseguran. Para el primero, se trata de un mecanismo de la voluntad que permite revivir unas emociones estéticas y exteriorizar las vivencias interiores a través de una realización artística. La inspiración mueve al organismo hacia la consecución material de una idea, pero aún a pesar de ser el motor de una acción espontánea, no es innata, porque puede haberse madurado durante meses de entrenamiento y hábito (como sostiene Binet, 1909). Antes de desarrollar un dominio técnico sobre su realización,

la idea primigenia se confunde inicialmente con el sentimiento estético, y no adquiere su independencia creativa hasta que no toma forma. La inspiración es, por tanto, un embrión que lleva la idea estética desde su concepción hasta su ejecución en forma de obra. Por tal razón, dice Séailles, hablar de inspiración precisa de la acción o ejecución práctica para llevarla a cabo; analizarla aisladamente del acto creativo (incluyendo no sólo la práctica sino también a objeto y a sujeto) carece de sentido.

Contrario al formalismo hanslickiano, Séailles no considera que la inspiración deba explicarse con las mismas leyes que las de la imitación servil de la naturaleza. Por el contrario, el hombre hace del ideal *una realidad*, aunque aquél no exista *en la realidad*. O, como resume Bacon (y que asoma en Séailles, 1897/1911: 278-293):

“Ars homo additus naturae”.

Tampoco el ideal previo que dispara la inspiración puede existir sin referentes anteriores de apoyo. Realidad y vivencia (como la define Dewey, 1907) se retroalimentan en la inspiración; ésta no crece en el vacío. La fantasía inspiradora debe organizar los estímulos de la naturaleza para darles un nuevo valor estético. Sin inspiración musical, los sonidos no sobrepasarían la condición de ruido. Heller-Heinzelmann (1933) atribuye a la inspiración la capacidad de otorgar significación estética a las cosas, asumiendo que variables arquitectónicas del sonido como intensidad, altura, tonalidad, intervalo, duración o timbre son concesiones cuya importancia expresiva ha sido creada por y para el hombre. Por ende, la fantasía inspiradora del músico no es espontánea, sino presuntamente artificiosa.

Contrapuesta a estas dos perspectivas, la orientación del alemán Konrad Fiedler se acerca más a una definición de la inspiración como facultad intuitiva del músico. Fiedler (1896) trataba de hallar los fundamentos de la creación artística a través del estudio de la percepción sensible, de la representación mental de la idea a desarrollar estéticamente, de los procesos de pensamiento implicados durante la creación y en un análisis del lenguaje con que se explica la propia creación. Para Fiedler, la experiencia estética comienza en la intuición: de la percepción intuitiva (la “musa” inspiradora) se llega hasta la expresión artística. Esto indica que, para el autor, la experiencia estética no es un fenómeno tan inconsciente e involuntario como otros autores aseguran. Por eso, Fiedler no ve oposición entre la actividad creativa del artista y la de un científico. De hecho, ambos casos están dominados por el mismo impulso intuitivo inicial, no ven la realidad pasivamente y hacen evolucionar una idea previa haciéndola manifiesta, representable y expresable. Para Fiedler es evidente que el arte supone una forma de conocimiento del mundo, más claro, más rico y más vivo para el sujeto.

No obstante, esa mirada materialista de la actividad artística no es adecuada para un arte no figurativo como es la música. La producción y presentación musical no pasa por una realidad formal. Por otra parte, ese instinto artístico que Fiedler señala puede responder a una actividad mecánica, sin una necesidad consciente que lo promueva. Sólo serviría para el caso de materiales estéticos que muestren una realidad visible. Al respecto, resulta significativo que las dos obras principales de Fiedler –*Para enjuiciar obras de arte visual* (1876) y *Sobre el origen de la actividad artística* (1887)–

versen sobre diseño y arquitectura, y no sobre música u otras artes abstractas.

Este formalismo radical en la concepción creativa de las obras tiene un referente en Georg Hirth (1892) quien, contrario a la propuesta “intuitiva” de Fiedler, defiende también un control de la voluntad del sujeto creador para sopesar los medios técnicos a su alcance, sus propias habilidades creativas y las posibilidades de transformación del material a su disposición. Tampoco esta teoría escapa de la visión formalista y materialista de Fiedler. Sin embargo, Hirth exige distinguir con claridad en el *a priori* los límites de la realización de la idea estética, antes de realizarla. Por ende, sugiere que la Estética Psicológica debiera servir para adoctrinar y sensibilizar la fantasía de los individuos de tal modo que se desterrara del proceso de creación todo lo superficial e inútil en la obra, para no dar rienda suelta a una imaginación sin freno. Esta concepción extremadamente racionalista de la creación estética está claramente erigida en contra de los teóricos del romanticismo que defendían una inspiración inconsciente y asilvestrada, más cerca del primitivismo del hombre. En el caso de Hirth, la creación artística ha de responder a un fin determinado y claro para dar por concluida la labor, es decir, obliga a tener una representación mental completa de todo el proceso y resultado.

Delacroix (1927) no comparte la misma opinión. Para éste, la imaginación no implica únicamente un nivel cognitivo, sino que también participan los sentimientos, las sensaciones orgánicas y los automatismos motores y sensoriales –como ocurre con las asociaciones sinestésicas–. Siendo así, debe reintegrarse la inspiración en el conjunto del proceso del cual emerge, y no aisladamente del curso de la ejecución. De hecho, la inspiración no tiene tampoco por qué anteceder a la ejecución, pues puede reaparecer durante el curso de ésta. No responde siempre a un desarrollo lineal –como podría representar la progresión de: 1) trabajo previo de reflexión, 2) proceso lento de concepción, 3) maduración de la idea, 4) fase repentina de invención creativa–, porque entremedias pueden darse unos escasos momentos privilegiados, algunos períodos de aceleración, breves instantes de iluminación creativa y muchos tiempos muertos o largas etapas de pruebas y ensayos, movidos por impulsos y no por conductas meditadas. No se puede asegurar que la inspiración llegue ya armada a la conciencia o si surge de un bosquejo mental medio formado. Pero Delacroix afirma que la inspiración existe gracias a la oposición entre dos planos mentales, uno consciente y otro subconsciente, y que de su unificación brotan las condiciones idóneas para la creación artística.

Aun a pesar de su rechazo a la explicación lineal de la creación musical, el autor distingue un primer nivel de preparación, seguido por la inspiración propiamente dicha que, finalmente, se resuelve en la ejecución de la obra. Pero sin embargo no cree posible superarlas entre sí cuando admite que en la inspiración ya están presentes tanto la ejecución como las habilidades técnicas necesarias para llevarla a cabo. El automatismo y el hábito entrenado serán instrumentos de los que se valga la inspiración para aflorar en la conciencia del sujeto, ya que no siempre aparece por la propia voluntad del creador. No obstante, tampoco es del todo espontánea. Delacroix sitúa la inspiración entre la actividad automatizada y el dominio consciente de la ejecución de la obra, pero paradójicamente la inspiración también introduce en la conciencia nuevas ideas, impresiones y movimientos ejecutivos antes no previstos y en cuya ela-

boración no interviene directamente. Sin ser del todo instintiva, pero tampoco desapegándola del plano cognitivo, la inspiración le sirve a Delacroix para apuntar una tesis que sin duda firmarían Brentano y Freud, aunque desde perspectivas muy distintas. La inspiración es la prueba evidente de que existen grados distintos de conciencia, motivando al sujeto a una acción aunque no haya objeto (porque el objeto es, en el fondo, la obra estética a realizar).

La teoría de Delacroix pone así en tela de juicio aquellas otras que se refieren a la inspiración como síntesis brusca e instantánea, pero también las que la definen como una lenta maduración racional. Ninguna de las dos tendencias introduce la cuestión del *zeitgeist* cultural, el medio social, el temperamento del músico, etc., como plantea el autor y como ya avanzaban Hegel (1835) y Taine (1867) –adelantándose casi dos siglos a la propuesta de Hennion (2002) y Hennion *et al.* (2000)–. Aunque Delacroix no niega un componente impulsivo, tampoco defiende que la inspiración sea una reordenación de ideas mentalmente dirigida. Necesita de preparación previa, pese a que no madure conscientemente; implica que un estímulo cobre un nuevo valor para que se desencadene la inspiración; y a menudo deriva de la relectura de otra idea antigua que se mantenía por un largo tiempo latente en un nivel más o menos profundo de la conciencia sin llegar a germinar. Por todas estas razones, Delacroix sostiene que la inspiración no puede ser analizada “desde fuera”, como pretende el formalismo en la Estética Psicológica, sino que, por el contrario, se encuentra preformada en el sujeto. En el artista, la vida, la expresión y la forma se ligan estrechamente.

El ejemplo al que más veces acude el autor es el músico Richard Wagner. Concedor de la leyenda de *El holandés errante* desde 1834, no será hasta 1841 que una tempestad en una travesía por las costas inglesas no le devolvería aquella idea pretérita. Otro caso lo expone al hablar del proceso creativo de *Tristán e Isolda*, ópera concebida tras un tenso período de crisis personal que el compositor superó al improvisar unos pocos acordes en un modelo de piano Erard de cuya sonoridad quedó prendado. De esas primeras notas emanó el *leitmotiv* de la escena nocturna del segundo acto. Para el resto de la obra bastó la presencia de su musa, Mathilde Wesendonck.

Enfrente de estas teorías relativamente cognitivistas, la definición de Kretschmer (1929) rompe el tópico racionalista. Para el neurólogo alemán, la inspiración viene asociada a connotaciones psicóticas que se evidencian en muchos compositores que afirmaron sentirse excitados por voces angélicas que les transmitieron su obra desde un plano místico de la realidad. Kretschmer nombra a Schubert y Mendelssohn, ejemplos habituales de cuadros depresivos, pero también a literatos como Hölderlin o Dostoievsky, dos casos mucho más mórbidos si cabe. Desde un ángulo distinto, Müller-Freienfels (1938) cita a Berlioz y Beethoven como músicos “aquejados” por una inspiración impulsiva.

De hecho, la propuesta teórica de Kretschmer arranca sin ningún disimulo de la tradición degeneracionista de Morel (1857), Lombroso (1864) y Nordau (1892, 1893), autores ineludibles para comprender la dimensión patológica que aduce el neurólogo alemán. Sin embargo, Kretschmer (1929) cree que existe una relación exponencial entre el grado de genialidad del artista y su capacidad para la inspiración, pero también con la probabilidad de sufrir brotes esquizofrénicos. Según él, inspiración y crisis psi-

cótica responden al mismo patrón: se quiebra el control consciente de la persona por culpa de una predisposición temperamental ultrasensible, desprovoyéndose al artista de su propio dominio racional sobre el proceso de creación estética mientras dura la inspiración, afectando por entero al estado sensorial y emocional del individuo. En función de la levedad de esta pérdida de contacto con la realidad, la fuerza de la inspiración será más o menos elevada, la creación musical más bella o extraordinaria y, por consecuencia, el artista más psicológicamente enfermo. TAL concepción disociativa del artista genialoide en relación con su inspiración nos lleva a perfilar algunas de las teorías generales de la Estética Psicológica sobre este tema en el siguiente apartado.

#### **4. EL GENIO MUSICAL COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

La mayor parte de teorías que versan sobre la personalidad del artista genial que, dotado de un talento especial para la música, se destaca del resto de sus iguales, no conciben que la creación artística pueda estudiarse independientemente del sujeto creador. Puesto que consideran la creación como una manifestación directa de la personalidad del genio, se toma la obra artística como definición de un tipo de creador. Esta premisa no deja de ser más que una reformulación del formalismo decimonónico. Sin embargo, el problema psicológico del genio artístico siempre roza lo metafísico, ya que no se aclara si la diferencia es de grado entre un hombre dotado artísticamente y otro que no lo es. Es fácil mitificar al artista como ser extraordinario y por encima de una humanidad vulgar, y la Estética Psicológica no distingue desinteresadamente aquello que es mero criterio estético de lo que es prejuicio psicológico.

Al respecto, los estudios sobre estética durante el romanticismo están plagados de ejemplos en los que se engrandece al genio por su armonización con la naturaleza o por su lucha por dominarla –ateniéndose a la naturalización científica de la hipótesis filosófico-idealista de Schiller (1795), por ejemplo–. Es en esta marco donde se asume una imagen idílica del genio como esencia pura del hombre en su estado original, ya que se le cree espíritu libre, impulsado por una inconsciencia suelta y sin reprimir. Asimismo, es habitual que la Estética Psicológica caiga en explicaciones casuísticas del tipo “genio = locura”, o bien analizando comparativamente lo que hay de “anormal” en las pautas del genio y equiparando a éste con un enfermo mental. Al final se acenúa tanto el símil que se subraya demasiado la relación entre dichos rasgos distintivos y otros de carácter psicopático. De hecho, se remarcan más las diferencias negativas en lugar de lo que es la esencia de un genio. Tan sólo se atienden a explicaciones causales que ligen la esencia del genio a la de un enfermo psiquiátrico. Ejemplos de estos trabajos son los de Lombroso (1864), Galton (1878), Nordau (1892, 1893), Freud (1914, 1917, 1928), Prinzhorn (1922), Kretschmer (1923, 1929), Kris y Kurz (1934) o Kris (1936). Sin embargo, la psicología objetivista no puede reconocer estas cualidades en el genio. Tan sólo los efectos exteriores y visibles pueden cristalizar ese talento –innato o aprendido, otra cuestión a resolver por la Estética Psicológica–, y sólo su mejor aprovechamiento distingue cualitativamente al genio del hombre común.

Sin duda, el tema del genio ha sido uno de los temas más recurrentes de la psico-

logía del arte, ya sea analizando la extraordinariedad de las dotes artísticas y performativas del genio o bien sus vinculaciones psicopatológicas. De las tendencias metodológicas imperantes, las derivadas de la psicología diferencial y de los estudios comparativos serán los más habituales. Unas se decantarán hacia el contraste entre las dotes extraordinarias y las alteraciones patológicas de la vida anímica. Las otras orientarán sus miras hacia la supuesta contribución genética de la inteligencia, la cual se creía que aumentaría sobre todo en las áreas cerebrales o sensitivas relacionadas con el arte musical.

Los análisis de Estética Psicológica preocupados por las tendencias patológicas del genio se orientan por el establecimiento de pautas de desarrollo del individuo hacia un estado de degeneración (tanto médica como moral). Algunos estudios puntuales establecen comparaciones entre los procesos creativos del genio y estados de consciencia alterados; otros autores colindan la actividad nerviosa del hombre genial con el mismo funcionamiento del enfermo mental, ya sea tanto por disposición neurasténica como por un defecto hereditario y congénito, como afirman degeneracionistas como Morel (1857), Lombroso (1864), Galton (1869) o Nordau (1893). Curiosamente, muchos de los autores románticos que comparten la opinión de que existe una clara relación entre la neurastenia y el genio musical (como Nietzsche, Schopenhauer o Goethe –citados por Meumann, 1908/1946: 100–) sufrían asimismo de dichos síntomas de fatiga crónica, derivados de la neurosis. Por otra parte, los degeneracionistas encabezados por Cesare Lombroso coleccionaban numerosos datos patológicos con rasgos geniales en sus estudios sobre el genio musical, viendo en ello una disposición natural hacia la enfermedad e incluso la maldad, llegando al límite de establecer un vínculo entre una psicología criminal y una inteligencia imbecil con una asimilación de grandes dotes artísticas. Incluso llega a distinguir a “criminales imbeciles” y “geniales imbeciles”.

En términos generales, se pretende explicar por qué un aumento en la actividad sobreestimulada de las áreas cognitivas o sensitivas relacionadas con el arte musical producen unos cambios psicosomáticos significativos en su calidad anímico-espiritual o fisiológica. Pero en tal caso se apunta hacia la justificación de un desgaste en el sistema nervioso. Al enfocar todo su trabajo en el ámbito artístico, se descuidan otros aspectos de la vida cotidiana del genio que, al estar poco o mal desarrollados, pueden también ser semejantes a los de una persona con rasgos patológicos o neurasténicos, según observa Meumann (1908/1946: 102).

El hecho de basarse en (auto)biografías, memorias y entrevistas personales a artistas aumenta el riesgo del sesgo, pues no es habitual que hagan declaraciones sobre sí mismos que puedan comprometer su propia imagen pública. Por el contrario, se suele caer en cierta pedantería en estos estudios, sobrevalorando las dotes sensibles e intelectuales de los genios y atribuyendo su sufrimiento patológico por oposición a lo socialmente establecido, por su incomprensión popular, por la inaceptación de su obra, o por su mayor riqueza espiritual en contraste con la mayoría poblacional. Esto provoca una consecuente doble fascinación morbosa: por una parte, se cae en la simpatía por el sufrimiento del genio incomprensido; por otra, se erige un sentimiento de elitismo por solidaridad con el artista genial. El público de estos artistas,

pues, disfruta de su obra por cuanto más conocen de su sufrimiento patológico: a más marginación de éste, mayor es el placer de la experiencia estética por su obra, como denuncia Kretschmer (1929).

Precisamente, éste será –junto a Séailles (1897)– uno de los autores más críticos con la reducción de la genialidad a un trastorno psicológico. Kretschmer no sólo culpa a Lombroso y demás degeneracionistas del siglo XIX de esta creencia, sino que extiende su contrariedad hasta los tiempos de los antiguos filósofos griegos: Aristóteles, por ejemplo, ya detectaba signos maníacos en los artistas de su época; Platón y Sócrates atribuían al *daimónion* el curso de la vida interior, entendida como posesión divina o demoníaca en función de si el resultado fuese un artista *versus* un epiléptico o alienado, respectivamente. El propio Séneca no puede disimular su opinión al declarar (citado por Kretschmer, 1929/1954: 9):

“Non est magnum ingenium sine mixtura dementiae”.

Esta teoría de la genialidad como anomalía mental y del genio como persona despojada de control racional parece derivar de una mirada conservadora sobre la mente humana. Entendida en tal caso la conciencia como capacidad para organizar la naturaleza, incluyendo la estética como medio para ello, no se concebía por tanto una diferencia clara entre idea y forma, de cuya separación racional se encargaría el genio. Así, a mayor genialidad, mayor capacidad para valorar idea y forma separadamente. El problema surgía ante una genialidad desbordada, anormal o desequilibrada, lo que entroncaba con la sospecha de que existiera una base biológica en condiciones deficitarias, en contraste con lo extraordinario de su obra. En conclusión, todo apunta hacia una relectura en clave formalista de la genialidad, ya que se subraya que, si la obra es excepcional, habría sido hecha por un artista “tocado de ingenio” y, por tanto, tendente al desequilibrio psíquico.

Kretschmer discute abiertamente esa premisa al enarbolar el ejemplo genealógico de la familia Bach. Si la psicopatía fuese condición *sine qua non* para la predisposición o consecuencia del genio, su música debería valorarse negativamente. Por otra parte, el autor denuncia los intereses etnocéntricos de dichos estudios comparativos entre artistas de diferentes nacionalidades, si no de razas. No es casualidad que estas teorías sean más favorables a la historia musical germánica cuando se demuestra científicamente que su cultura presume del mayor número de músicos geniales por metro cuadrado: Bach, Händel, Schumann, Mozart, Wagner, Haydn, Schubert, Weber, Lizst, Bruckner, Brahms, Beethoven y otros muchos más que cita Kretschmer (1919/1954: 77).

Secundando sus protestas, Huizinga (1938) asume que la teoría de las razas en el arte es un argumento de luchas culturales que sólo benefician a las instituciones políticas, pues producen una hostilidad con visos científicos que no lleva hacia un conocimiento objetivo, sino a avivar prejuicios y vanidades entre naciones, pueblos, clases sociales y sexos. Wundt (1912) o Boas (1927) no van a escapar a estas críticas por sus análisis comparativos entre el temperamento de los artistas y su nivel de desarrollo cognitivo. Algunos de estos autores concluyen que existen correspondencias entre el genio y los estados hipomaníacos, melancólicos, coléricos, etc. El propio Kretschmer

(1923), por ejemplo, no puede evitar las pretensiones biologicistas de las afinidades estéticas y las disposiciones psíquicas en función de un tipo de obra, destacando que la mayor parte de artistas tienden a ser melancólicos; que el tipo cicloide se debate entre los tintes depresivos y la vida contemplativa y solitaria; que el hipomaniaco es arrebatado y colérico, y su arte será por tanto agresivo en sus formas; o que el “tipo Hölderlin”, como le denomina Kretschmer (1923/1947: 59), está dotado de una gran hipersensibilidad y es muy nervioso, con tendencia a la demencia precoz y exageradamente emotivo frente a determinadas formas artísticas.

Por el contrario, el grupo de estudios centrados en la definición del genio musical como ser superdotado apunta hacia una mirada más normalizadora del artista, sin alegar al respecto razones de corte patológico. Gabriel Séailles (1897), por ejemplo, remarca que el genio artístico responde a una “psicología normal” que no presenta forzosamente ninguna anormalidad, y que la única diferencia con respecto al resto poblacional es de grado, no de esencia. Sin embargo, no niega que exista un mayor nivel de inteligencia o una mayor sensibilidad emocional, como también sostiene Lasserre (1914).

En el estudio de las dotes artísticas del genio se consideran tres funciones aumentadas de la habilidad estética: una mayor receptividad de las impresiones, en especial de los sentidos de la vista y el oído; una mayor fantasía sintética y combinatoria, capaz de transformar con mayor solvencia las impresiones recibidas y reconvertirlas expresivamente; y una mayor capacidad de representación sensible de esas experiencias internas, según apunta Meumann (1908/1946: 103). Sirva de ejemplo el estudio de Ilse Netto y Marie Groos de 1912 en el que presentaron pruebas de la alta inteligencia de Wagner en el uso del lenguaje en óperas y en su construcción de imágenes fantásticas; o el análisis de Ottmar Rutz de 1910 con el que demuestra notables diferencias individuales para el canto, basándose en una mayor disposición muscular y actitud corporal: sin evitar cierto *chauvinismo* nacionalista, describe el tipo italiano como “oscuro y blando”, el alemán como “claro y blando”, el francés como “claro y duro” y el cuarto tipo lo deja sin especificar (citados en Meumann, 1908/1946: 101).

En general, el tipo de estudios de esta clase que más proliferan son los de psicología diferencial, tratando de determinar los rasgos que definen y distinguen al genio del resto de la población, tanto a nivel de destrezas artísticas o sensitivas como por lo que respecta a cualidades de personalidad. De hecho, incluso Wundt (1908, 1912) dedica dos tomos en su *Psicología de los pueblos* al estudio de las cualidades estéticas de la personalidad genial. En la Estética Psicológica comprendida entre 1854 y 1938 van a ser muy habituales los trabajos dirigidos al análisis cualitativo de los procesos mentales relacionados con la creación artística. Para formalizar unos patrones de genialidad musical, se diseñan medidas para la fantasía y el control consciente de la imaginación en la creación, así como su correspondencia con características de personalidad y habilidades técnicas, como añade Feininger (1909). Asimismo, por lo que se refiere al talento performativo de la música, se analizan la destreza virtuosística del instrumentista. El ejemplo paradigmático es –además de los numerosos estudios de Seashore (1915, 1919, 1920, 1938) sobre la detección del talento musical– el del niño prodigio Erwin Nyiregyházi estudiado por Révész (1925). En su abordaje multidimensional, el

psicólogo húngaro tiene en consideración el ambiente social, los antecedentes familiares –indagando una posible causa genética, como afirman Lombroso (1864), Galton (1869), Ribot (1873), Wallace (1908) o Kretschmer (1929), entre otros–, la educación cultural, el nivel de inteligencia, su destreza psicomotora en el piano, la sensibilidad y discriminación del oído absoluto, la memoria musical, su capacidad para la improvisación y los juicios de valor sobre las obras a interpretar.

También es usual apoyarse en materiales que no necesariamente tienen que registrarse observacionalmente. Por eso muchos autores se basan en las propias revelaciones que los artistas hacían de sí mismos y de sus procesos de creación. No es raro encontrar estudios que sobredimensionan al genio como artista incomprendido, cayendo a menudo en el estereotipo del ser humano que lucha por imponer un criterio rompedor sobre un arte, por forzar las condiciones del material y la técnica con los que trabaja, por quebrantar las leyes naturales o socialmente exigidas, motivado por una energía expresiva angustiante que tan sólo cesa con el fin de la obra realizada.

Resumiendo, los estudios sobre el genio musical analizaban aisladamente tanto posibles causas genéticas como culturales, prácticas o psicofisiológicas, sociales y patológicas, etc., evidenciándose que el genio creativo no puede abordarse como objeto, sino como un conjunto de variables mediacionales que parecen implicarse también en los discursos estéticos, científicos o incluso médicos sobre este aspecto. La definición del genio, por ende, se escapa de las teorías universalistas que tratan de hallar reglas fijas en su fundamentación. Hennion (2002) aboga, en cambio, por un sistema que integre el carácter cultural (representado por la materialización de la experiencia musical que identifica al genio como tal en un contexto estético determinado) y el dominio integrado del objeto musical *genial* (o aquello por lo que destaca como extraordinario o digno de un valor estético superior, y que en su mayor parte ha sido construido socio-históricamente, además de incorporarse biológicamente en el curso artístico del músico considerado como genio). Entendido como analogía con un laboratorio de la vida, la experiencia estética de la música es, para Hennion, un marco de experimentación en el que se co-transforma, reelabora y conforma la propia definición de la figura del genio en la música, como proceso tecnológico del hombre. A continuación veremos con más detalle esta perspectiva de análisis de la música como práctica de un discurso estético.

## **5. LA PRÁCTICA DE UN DISCURSO ESTÉTICO DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

Si el arte como actividad creativa es entendida desde su función empírica, resulta más fácil responder a su definición desde ámbitos aplicados. De hecho, este tipo de explicaciones sobre la música obedece a reglas objetivas de la estética con las que se pretende esquivar la especulación en el vacío. Por una parte, trasciende de la mera formulación y determinación de lo que es el arte desde una perspectiva formal y, por la otra, se aborda el arte desde su praxis y desde la significación funcional que se le otorga como dispositivo de construcción humana.

El principal problema de contentarse con argumentos empíricos sobre la función de la música es, a juicio de Bartholomew (1902), que no se pueden delimitar márgenes claros entre la *idea* y la *forma*: lo primero se determina desde el plano subjetivo; lo segundo, en el plano objetivo. La práctica de la música, no obstante, se construye entre los dos. Por el contrario, lo habitual es definirla funcionalmente por medio de un análisis de los elementos sociales o fisiológicos implicados (por ejemplo, la ejecución musical, el seguimiento de un ritmo, la imitación de unos sonidos de la naturaleza, el desarrollo de una danza, el diseño de un instrumento con el fin de lograr un determinado sonido, etc.). En realidad, estos son estudios de las formas, pero se quedan en la música como objeto de la acción.

Bartholomew reconoce el perjudicial peso que esta clase de análisis ha aportado a la música, subrayando la importancia de definirla como práctica de un discurso o como dispositivo para una acción estética. Entiéndase aquí por discurso la misma acepción que ofrecen Foucault (1969, 1970) y Danziger (1997), esto es, como un sistema social de ideas definidas por el conjunto de sus participantes, con una lógica, unos códigos y unos significados construidos en la propia práctica del objeto. Bartholomew (1902) insiste en remarcar que dichas formas de la música responden a un producto mental, y no a una mera reacción de una excitación nerviosa como diría Helmholtz (1862), y que está planteada dentro de un discurso social que favorece también un tipo de prácticas y significados. Hablar de música, por tanto, debería hacerse en términos de práctica o función y no como teoría de las formas o centrada en la obra como objeto fijo. Al respecto, Bartholomew (1902: 19) distingue la *finger-music* en contraposición a la *soul-music*, trascendiendo la concepción de la música como mero soporte acústico o fisiológico de la experiencia estética. Como bien apunta con una metáfora, el placer de la música no está únicamente en el oído o en los dedos del pianista al tacto de las teclas, como tampoco la belleza del paisaje descansa en el ojo del que lo mira.

La psicología de la música no debe descuidar que los elementos “espirituales” o psíquicos son parte del *ideal* de la experiencia estética de la música. El citado Helmholtz, según nos recuerda Bartholomew (op. cit.: 20), pese a ser un formalista, distinguía también entre los materiales del *oído orgánico* o del cuerpo y los materiales del *oído espiritual* o de la mente. Incluso al hablar de la estructura de una pieza musical se está vinculando paradójicamente algo intangible y del plano de lo abstracto a una constitución formal. Pero la música es ante todo un concepto, no un hecho, y para que surja es necesaria una práctica, y un discurso en el que situarla para que cobre sentido. Como producto construido por el hombre, la música excede el simple fenómeno físico, material o fisiológico, para trascender como actividad mental. Tal como sugiere Bartholomew, una posible vía de análisis para su definición es a través de su sentido funcional.

Piazzini (1899) es uno de esos autores que, partiendo del carácter puramente fisiológico de lo estético, pretende explicar el arte basándose en su función social. Para Piazzini, lo estético siempre inspira sentimientos *útiles*, ya sea porque incitan a la acción (las sensaciones inferiores o más básicas) o bien al espíritu (a través de sensaciones superiores que colman o placen a las vías intelectuales, creando sentimientos complejos). Pero esta distinción de lo estético como *útil* no aclara la vigencia de un arte atemporal

como la música en el marco del desarrollo humano. Más de un cuarto de siglo antes que Piazzi, Giner de los Ríos (1871) va un paso más allá separando entre lo bello y lo *útil*. Ninguna de las dos son categorías mutuamente excluyentes, como demuestra el caso particular de la música. En ésta se atiende a cualidades *sustantivas* –esto es, que se fijan en la calidad técnica de la obra– y *adjetivas* –los accidentes o adornos estéticos– sin que una prime sobre la otra. De hecho, no pueden disociarse de la forma ni de la función: si la música es *bella* es porque resuena en el ánimo a través de la emoción estética; si la música es *útil* es porque satisface plenamente a las necesidades superiores del hombre, tanto materiales (provoca una reacción emocional a nivel fisiológico) como espirituales (o sinónimo de mentales). Así, en el caso de la música, según lo que dice el autor, lo útil puede ser *provocar lo bello*, y lo bello estético es, precisamente, constatar la importancia vital que ocupa en el plano subjetivo.

Giner de los Ríos se manifiesta entonces contrario a las definiciones formalistas de la música, las cuales se adecuan mejor a las artes *estáticas* (como la pintura, la escultura, la escritura, la arquitectura o la jardinería, según los ejemplos que él mismo enumera) frente a las artes *dinámicas* que se valen del movimiento y de lo inmaterial o incorpóreo (como la mímica, la pirotecnia y la música). Las explicaciones funcionales no pueden servir indistintamente en ambos casos. Por otra parte, la visión sobre su función puede variar considerablemente si se atiende a una perspectiva *lógica, moral o estética* de la función del arte, según especifica el autor. Un análisis lógico del arte, por ejemplo, entiende a éste como un medio de conocimiento del mundo, desligándolo de su irracional adhesión a las cosas sensibles. La lectura moral del arte comprende su función como correctivo o modelo de conducta, manteniéndose (o no) fiel al bien común de la sociedad<sup>1</sup>. Por último, la función estética del arte sirve a la purificación del ánimo y a la disposición artificial de sentimientos humanos. Aunque la opinión sea dicha por Giner de los Ríos (1871), sin duda podría ser compartida por Guyau (1884, 1902).

Con el auge de la industrialización en el siglo XIX, la Estética Psicológica también se vio afectada por argumentos funcionalistas. Benjamin (1936), por ejemplo, sentenció que la propia realidad del hombre era una creación funcional, en cuya construcción el arte habría contribuido como medio artificial de invención de “mundos posibles” dentro de éste. Dichos discursos funcionalistas se entremezclan con otros de cariz biológico. Vinculada a una naturaleza instintiva, la función del arte en el hombre respondería a la necesidad de exteriorizar y compartir un sentimiento común, transmitiéndolo al resto mediante una praxis ritualizada. Esta teoría, de la que tantos autores hicieron su propia versión (Helmholtz, 1863; Wallaschek, 1891; Bücher, 1914; Sachs, 1924), considera la música como medio de expresión emocional exclusivamente humana, pero no consigue distinguirla de un mero instinto natural. El ritmo –como manifestación más elemental y primitiva de expresión musical– se adaptará mejor a esta clase de explicaciones funcionales de la música, ya fuese como forma mínimamente desarrollada de imitación social (Tarde, 1907; Boas, 1927; Kurth, 1931) o de

1. El autor aprovecha para demandar una *ciencia del arte* que medie entre lo estético y lo moral, implicándose políticamente en la “educación, higiene y medicina del alma” (Giner de los Ríos, 1871/1973: 26).

reclamo sexual (Darwin, 1871; Spencer, 1890; Simmel, 1892).

Por el contrario, teóricos como Piazzi (1899), Wallace (1908) o Combarieu (1909) se oponían a esta línea determinista de explicaciones funcionales por muy diversos motivos. El primero no admite la misma naturaleza para hombres y animales, delegando la facultad estética del arte musical a la inteligencia y cultura humanas; además, según él, la música forma parte tanto del desarrollo individual objetivo como social. También se muestra crítico con la psicología comparada al tratar el arte, por considerar que el mundo animal es prosocial –idea que también apunta Giner de los Ríos (1906)–. En cambio, Senet (1914) sí es partidario de las teorías que reconocen un sentimiento estético en los animales, al margen de un discurso definido. Sin embargo, aduce que ese sentimiento es, en tal caso, instintivo y muy poco desarrollado. A su favor, el autor señala que a veces el sujeto humano no busca un placer exclusivamente estético en el arte, sino tan sólo experimentar una emoción concreta, independientemente de cualquier elaboración cognitiva.

La propuesta de Senet se apoya en este tipo de lecturas fisiológicas que pretenden valorar la bondad funcional del arte, a la que se oponen las teorías lúdicas del arte. Apuntada en Schiller (1795), la corriente hedonista del arte negará una verdadera utilidad funcional, pero no se separan de la mirada fisiológica de la experiencia estética. Spencer (1890) y Sergi (1894), por ejemplo, consideran que el arte deriva de un excedente de actividad nerviosa y asocian la belleza a una ausencia total de finalidad. No obstante, Senet (1914) advierte del riesgo de caer en un rígido escepticismo científico al no situar el arte en un discurso que le dé sentido o valor.

Estas dos líneas paralelas –la de las teorías que explican el arte como juego y la que la define como autosatisfacción ateleológica– convergen en una tercera propuesta más cercana al psicoanálisis y la fenomenología, como sugiere Challaye. Por una parte, la música supone un placer estético al alcance de almas más refinadas y de sensibilidad superior, y por la otra sirve como sublimación ideal a través de la emoción estética que dispone en su experiencia. Para tal fin, es necesario que sujeto y objeto se integren en un discurso determinado, porque dicha experiencia estética precisa de unas prácticas definidas *a priori*. En el caso que sugieren las dos escuelas psicológicas citadas, la música serviría como función *compensadora* de las emociones reprimidas o *reparadora* del exceso emocional. Parafraseando a Schopenhauer, Challaye (1935: 88) sentencia que,

“en este desierto de la vida, donde una sed ardiente atormenta al viajero, el arte es un oasis”.

Insistiendo en el ritmo como elemento más básico de la música, Senet justifica la utilidad de la música por su función más primitiva. Esta consideración sobre el ritmo es no obstante muy arquetípica, pues aparece en casi todos los autores positivistas y neokantianos de la época, incluyendo a Sergi (1894), Ribot (1904), Tarde (1907), Wundt (1912), etc. El ritmo es, a juicio de todos estos autores, un primer paso instintivo hacia un mayor desarrollo filogenético de lo estético, pre-discursivo, extendiéndose progresivamente hacia diversos niveles de menos a más complejos (emociones, senti-

mientos, ejecuciones motoras, reacciones sensitivas, respuestas intelectualizadas, etc.). Senet (1914: 81) justifica este avance evolutivo destacando el crecimiento del lóbulo occipital y temporal en el hombre, y la mayor proporción de mielinización a partir del *homo sapiens*. Sin embargo, el autor no oculta su visión racista y antropocéntrica-sesgada cuando afirma que el salvaje, al ser musicalmente deficiente, ofrece un discurso estético pobre, sostenido en sentimientos de tipo hipoemotivo (op.cit.; 78); esto es, dado que las cualidades musicales son adquisiciones evolutivas relativamente recientes en la escala filogenética, las aptitudes culturales del salvaje no han sido tan educadas como las europeas.

En estos planteamientos hay un fuerte supuesto lamarckiano, muy propio de la época. Al respecto, la influencia de Spencer (1855, 1861) fue mucho más importante que la de Darwin (1871) en psicología del arte si se atiende a las explicaciones sobre el aprendizaje estético. Según dicha perspectiva, una nueva sensibilización estética habría modificado la dotación fisiológica de la especie, que transmitirá a la descendencia por medio de la herencia de los caracteres adquiridos. Evidentemente, dentro de este esquema, los pueblos primitivos no se habrían visto sometidos a presiones del ambiente que hubieran potenciado nuevas habilidades y aprendizajes, ni tampoco habrían alcanzado a transmitirlos evolutivamente.

En otro extremo se situarían las explicaciones sobre el arte como dispositivo de placer sin más fin práctico que el de su propia autosatisfacción. Senet (1914), por ejemplo, podría situarse en esta aproximación. Aunque no se adscribe a la tradición hedonista del “placer por el placer” en música, Senet está más cerca de Guyau (1884) al entender la experiencia estética como función de autosatisfacción psicológica. Aceptar la lectura del arte como juego implicaría desproveerlo de un discurso que sostenga sus valores, reduciendo asimismo todo juicio estético a una mera sucesión de estímulos indeterminados ante los cuales el sujeto pasivo podría sentirse indiferente ante cualquier estímulo estético. Senet recomienda a la ciencia del arte prestar más atención al arte como artificio concebido para provocar sentimientos específicos en el hombre. La belleza, por tanto, podría ser útil para el desenvolvimiento de la vida o de la especie<sup>2</sup>.

Similar propuesta es la que exponen Diserens y Fine (1939), que ven en algunos discursos estéticos de la música una difusión de las mitologías populares, de las creencias mágicas o de los complementos a las tareas domésticas, médicas o reales. En su opinión, discurso y función van de la mano en materia estética. La prueba más evidente de que el arte musical es una construcción humana es que atañe a sentimientos complejos que, como la melancolía o el éxtasis, no existen en el reino animal.

Siguiendo esta premisa artificial y discursiva de la música, otros autores apuestan por entender la música como elemento de cohesión grupal, como Abraham y Hornbostel (1903, 1904b), Bücher (1914), Lalo (1921) o Boas (1927). Asumen que el arte nace en sociedad y que sin comunicación con los demás no puede haber expresión

---

2. Por la misma razón, en Senet (1914: 265) asoma una postura muy conservadora en materia del arte. De hecho, el autor se muestra muy pesimista frente al arte moderno al separar de manera muy marcada belleza y utilidad. Muy crítico con los nuevos lenguajes estéticos de su tiempo, Senet descalifica todo arte inútil, la música inexpressiva o una utilización estética desprovista de un discurso sobre la belleza.

estética. El mismo Auguste Comte (citado por Challaye, 1935: 95) encumbraba la música como el lenguaje más universal por su capacidad de unir a la comunidad durante su experiencia estética. Por su parte, Guyau (1902) afirma sin vacilar que todo sentimiento estético es eminentemente social, y que por tanto no puede desarrollarse al margen de la comunidad. Esta parece ser la perspectiva más extendida en el período histórico que comprende esta tesis, si lo replanteamos desde una lectura foucaultiana, pues se asocia mayoritariamente el origen de la música a una práctica discursiva (sobre todo de carácter religioso, en este caso).

En definitiva, la perspectiva que más veces se deja entrever en las teorías revisadas es la de abordar la música como práctica integrada en un discurso, en contra de los planteamientos de la música como objeto. Así, la belleza estética de la música no puede determinarse por leyes formativas, porque tanto el hábito de la escucha como de su ejecución marcan parcialmente las reglas de la experiencia estética según un discurso definido. De igual modo, el arte por el arte carece de objeto, utilidad o valor estético por sí solo, puesto que siempre se experimenta *en situación*. En consecuencia, el sentimiento estético de la música podría confundirse con cualquier otro sentimiento, lo que traicionaría las pretensiones de un estudio científico de la música. Como veremos, a nuestro parecer, la teoría mediacional de Hennion (2002) es la que mejor se adapta a estas premisas de la música como práctica de un discurso estético.

## 6. LA AUTORÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA

A lo largo de esta tesis se ha visto que, de manera general, la Estética Psicológica de finales del siglo XIX y principios del XX tendía a delimitar las fronteras entre compositor, intérprete y oyente en la experiencia musical, pero no siempre tuvo claros los límites. A partir de entonces ya se hicieron sentir de manera creciente muchas voces disconformes, como la de Vygotsky (1925), Delacroix (1927) o Landry (1927), quienes defienden la coautoría estética, entendiendo la música como proceso y no como objeto. La ambigüedad sobre la responsabilidad última de la experiencia estética no sólo concierne a cuestiones de semiótica representacional, sino también a la construcción artificial de emociones a través de ella<sup>3</sup>. Algunas propuestas alternativas asumen que la experiencia estética provoca cambios a nivel incluso neuropsicológico, de igual modo que el objeto artístico “deja de ser lo que fue” para pasar a desempeñar un importante papel como dispositivo mediacional de acción y significación mental, como demuestran las asociaciones sinestésicas sobre el objeto.

Landry (1927), por ejemplo, comienza hablando de los mecanismos fisiológicos del sonido, prosigue analizando las figuras rítmicas, armónicas y tímbricas y las asociaciones entre música, danza y pantomima, entre otras artes afines, y termina criticando

---

3. En relación con todo esto, emerge la cuestión del autor como “primer lector” de la obra, y del espectador como interlocutor del primero, algo que tan sólo se ha desarrollado plenamente desde la Estética Filosófica y en los estudios recientes de autores como Eco (1961), Gould (1966, 1974a) o Foucault (1970, 1990), por ejemplo.

los postulados formalistas al considerar la música como expresión de los sentimientos. Más allá de los fundamentos biológicos, Landry se refiere a la formación de una sensibilidad musical partiendo del arte como realidad psicológica, de un modo similar a cómo lo plantean también Lalo (1925) o el citado Vygotsky (1925). Para ambos, el arte es un hecho colectivo (plano objetivo) que puede interpretarse de muchas maneras (plano subjetivo), entendiéndolo como una de las actividades más complejas del hombre. Según Landry, la responsabilidad de la experiencia estética de la música no puede limitarse tan sólo a su autor, sino también a su *interpretación*, lo que liga en el proceso al compositor, al músico y al oyente. Contrario a la pasividad que declaraban ciertos autores de tendencia formalista en cuanto al rol del oyente frente a la música, Landry apuesta por una participación activa del oyente como *re-creador*. En concreto, Landry reclamaba la atención sobre el ejemplo de la improvisación solista del músico, que es a su vez una re-creación de la obra original.

Ahora bien, aunque el receptor u oyente tuviera la última palabra respecto a su significación estética o expresiva, pese a los cambios y las variaciones en su ejecución, se parte siempre de una conciencia colectiva de los valores implícitos para esa obra, de la que participan tanto el compositor como sus delegados intérpretes y el público. Por tal razón, Landry asume que, como sistema complejo, la música no puede ser analizada desde un único nivel de estudio: conviene compilar un gran número de variables que se complementen dinámicamente en el discurso y el estilo que conforma la experiencia estética en cuestión, y que en ocasiones exceden los factores más simples que se suelen considerar en el ámbito del laboratorio psicológico. Vygotsky (1925/2006: 314) secundaría la opinión de Landry afirmando que:

“Debemos, por el contrario, poner el énfasis en todas sus peculiaridades individuales de significado estético a fin de comprender cada uno de ellos como una parte del todo.”

La danza, por ejemplo, no se daría únicamente en el seno de una actividad colectiva o meramente instintiva –como un preliminar al acto sexual, como aseguran los darwinistas–, sino que con el tiempo acabaría independizándose del acto social que la originó para ser una práctica individual de goce estético. Al respecto, y postulando un abordaje del arte desde una psicología sociocultural según la cual la mente se construye en sociedad, Vygotsky y Landry se muestran reacios a imponer límites entre el plano *interior* y *exterior* del arte como proceso activo. A tal fin, Vygotsky propone una solución a medio camino entre la dimensión subjetiva y objetiva sobre la autoría de la experiencia estética: si bien el valor estético de las obras puede ser un bien consensuado por la comunidad, el significado otorgado por el sujeto se redime de las experiencias previas y particulares de éste; y aunque se trate de una emoción individual, las pautas de la experiencia estética han sido aprehendidas como un acto social. Pese a lo dicho, no debe confundirse lo social con lo colectivo, pues la influencia de lo primero se da aunque el sujeto se encuentre solo frente a la obra en cuestión.

El arte, según la concepción vygotskyana, sirve al hombre para la construcción y el dominio de sus sentimientos. Por el contrario, como apuntan tanto el psicólogo

ruso como Delacroix (1927), el formalismo estético tan sólo atiende al objeto desligadamente de la acción del sujeto, sea ésta colectiva o individual. La rigidez del formalismo, de hecho, se opone a la libertad de la experiencia significativa para el receptor de la obra, y según lo dicho por Vygotsky, éste debe implicarse en el proceso estético mediante técnicas aprendidas para alcanzar el grado de transubstanciación al que se refiere constantemente. La “verdadera naturaleza del arte”, como la define Vygotsky (1925/2006: 297), supone trascender los sentimientos ordinarios y dotarlos de un nuevo sentido –o, como expone metafóricamente, “transformar el agua en vino”–.

En este punto se hace necesario introducir la idea de catarsis que usa el autor en su teoría sobre el arte. En realidad, poco se aleja del concepto curativo o purificador de Aristóteles, interpretándolo como ejercicio de apaciguamiento o descarga de los afectos. Para que exista catarsis, afirma Vygotsky, no basta con provocar una respuesta emocional directa, sino que hace falta una elaboración intelectual del proceso, razón por la cual se hace imprescindible la intervención de la voluntad en la experiencia estética. Por otra parte, el arte no hace que se manifiesten sentimientos que no fuesen ya preexistentes en el hombre –por lo que el arte no puede ser valorado como “bueno” o “malo” desde lecturas moralistas–, sino que ejerce de caja de resonancia, amplificador o transmisor de dichos sentimientos sobre las personas que ya fueron entrenadas estéticamente y que, además, pudieran haber incorporado en sí una reelaboración cognitiva de tal experiencia. Sin este control consciente de la experiencia estética, no puede hablarse de una acción práctica, sino tan sólo de un efecto reactivo, dando la razón a los formalistas. La obra, por tanto, debe preparar al organismo para la acción estética, que dará por resultado una catarsis a través de su goce. Una experiencia estética apoyada tan sólo en una explosión emocional sin control, a juicio de Vygotsky, no puede ser entendida como arte.

La propia disposición hacia la catarsis que se pretende mediante la acción estética ya presupone una voluntad activa por parte del sujeto, sea éste el compositor, el intérprete o el oyente de la pieza musical en cuestión. El aprendizaje de su propio gobierno del placer estético implica asimismo un marco situacional determinado. Pero lo que no puede enseñarse es el proceso de significación, que surge de la propia experiencia subjetiva, y ésta no siempre tiene por qué ser consciente. Para aclarar un poco la vaguedad de su teoría, Vygotsky recurre al dualismo *significado-sentido* para distinguir entre los planos objetivo y subjetivo, respectivamente. Así, el arte no sólo deviene instrumento sentimental, sino que también desempeña una función cognitiva. Vygotsky habla de “emociones inteligentes”, mezclando factores psicológicos y biológicos, además de un consenso simbólico-social y las cualidades perceptivas desencadenadas durante la experiencia estética.

En parecidos términos, Delacroix expone que acción y actitud se inmiscuyen en la construcción de sentimientos estéticos y en la reacción subjetiva que provoca la percepción, en un contexto dado, de un objeto artístico concreto, y, como Vygotsky, comprende toda obra como un auxiliar para la significación, esto es, desempeña un carácter constructivo. Por otro lado, la acción estética es inmanente (o precede) a la expresión, por lo que cualquier impresión sensitiva frente a una obra de arte es ya de por sí una acción (Delacroix, 1927/1951: 83-87). Como el psicólogo ruso, Delacroix

define la obra como dispositivo; en concreto dice:

“La música no contiene sentimientos definidos, sino únicamente el esquema dinámico de los sentimientos” (op. cit.: 233).

La pieza musical ofrece una forma *con la cual interactuar* y, a través de ella, *sentir* las emociones que tan sólo pueden ser vividas durante y mediante su experiencia estética. La obra de arte, dice el autor, utiliza adjetivos, no sustantivos; no define la Belleza por su forma, sino que ésta tan sólo prepara la expresión de las emociones o, tal y como dice Vygotsky, dispone a la construcción de sentido de dicha experiencia. Para probar su hipótesis, Delacroix (op. cit.: 250) cita algunos casos de sinestesia en los que una música quedó asociada a ideas o recuerdos, como resultado de la acumulación de experiencias previas del sujeto. Dicho significado no consta *per se* en la forma del objeto, y de hecho tampoco tiene por qué coincidir con el valor colectivo que se le atribuye a esa misma obra (de ser así, una canción remitiría a idénticos significados en todos los oyentes).

La distinción entre sentido y significado de la que habla Vygotsky queda mejor resulta con los ejemplos que usa Landry (1927: 188-190) sobre las formas musicales. Suponer que la música es expresión de sentimientos legitimaría que, al enfrentarse con una marcha fúnebre o un *adagio*, el oyente ya se está predisponiendo a un cierto sentimiento, pero eso no es óbice para que el sujeto se sienta más o menos afectado por el objeto. Que la música sugiera tristeza no asegura que el oyente se sienta triste, pero prepara para ello. El *adagio*, por tanto, sirve en su forma como dispositivo para aflorar un sentimiento de tristeza ya alojado o contenido en el sujeto. Asimismo, las sutilezas diferenciales de cada estilo de los intérpretes pueden imponer un cambio de sentido que condicione también la atribución del sujeto oyente, de tal modo que un *adagio* ejecutado con un *tempo* acelerado puede trastocar la tristeza en ironía. Por tanto, y siguiendo con el ejemplo planteado por Landry, un *adagio* no tiene por qué provocar naturalmente tristeza, pues la propia asociación de la forma musical con dicho sentimiento depende más de un proceso cultural que ha ligado *adagio* y estado de ánimo.

No nos pasa por alto que, al hablar de la creación musical y de sus formas asociadas nos deslizamos hacia la esfera de la recepción. Pero debe considerarse que en la escucha musical existe una unidad irrefutable con la obra en sí. Ésta condiciona los modos de escucha, como el modo de escucha condiciona la percepción de la misma. Y por extensión, ambos procesos repercuten también en el propio proceso creativo, viéndose éste también supeditado a la recepción y la obra de igual modo como éstas dependerán del estilo creativo o interpretativo en cuestión. La experiencia estética de la música, por ende, no puede entonces constreñirse al estudio de un producto previo y acabado, como se pone de manifiesto en el debate epistemológico entre sentido y significado de lo estético.

Más dificultades encuentra Segond (1922) para relacionar la construcción de sentido y significado con las delimitaciones de la autoría de la experiencia estética. Más cercano a la línea simbolista de la estética, Segond manifiesta su preocupación a la

hora de hablar de la *presencia interior* o del sentido otorgado a un objeto más allá del significado convencional. Para Segond, el *símbolo* confiere al objeto una equivalencia inmaterial entre idea y forma que no hace distinciones con respecto a los planos objetivo y subjetivo. Segond (op. cit.: 156) se basa en el ejemplo de varios *leitmotiv* musicales como sustitutos de los significados. La asunción del autor, por tanto, prosigue en la misma línea de Vygotsky, diciendo que todo sentimiento estético concierne a actitudes sintéticas y a una intencionalidad propositiva pero, a diferencia del psicólogo ruso, no niega la existencia de universales compartidos de Belleza estética.

En cualquier caso, Segond no evita una concepción pasiva del receptor del arte, pues hace depender la experiencia estética del aprendizaje uniforme de símbolos culturales fijos. La única salvedad es la diversidad individual respecto a la imaginación, que es, según Segond (op. cit.: 18-19), la capacidad de abstraer y transponer un símbolo en un sistema empírico complejo. Al considerar que la exposición misma del objeto aviva por sí sola esta proyección simbólica, el autor no disimula su concepción formalista de la imaginación, supeditando la mente a un papel pasivo frente al objeto en cuestión. De hecho, delata su formación teórica el exceso de ejemplos figurativos que salpican su libro, con escasas referencias a la música. Lo subjetivo queda sentenciado por Segond como algo impreciso y variable, mientras que lo objetivo está supeditado a bases universales, poniendo en duda que lo subjetivo pueda existir en una naturaleza externa al individuo.

Además afirma que, aun a pesar de la singularidad manifiesta en toda creación, debe existir un consenso simbólico que encauce los límites para su realización y comprensión, lo que legitima también unas formas adecuadas de experimentación estética –aunque Segond (op. cit.: 179) no niega que la sugestión también pueda provocar la “presencia espiritual” de algo irreal–. La teoría de Segond, basada predominantemente en la correspondencia entre representación y signo abstracto a través de la implicación vivencial del sujeto en la cultura simbólica de su época, no hace ninguna separación entre lo intelectual y lo emocional, y reduce su idea de empirismo estético a admitir una unidad radical en la valoración del arte. Su propuesta, en consecuencia, puede servir como eje teórico para la Gestalt, pero no satisface en absoluto en su aplicación para el estudio de la música.

El debate que abre Segond frente a los tres autores anteriores –Vygotsky (1925), Delacroix (1927) y Landry (1927)– retoma el clásico contraste entre Descartes y Kant sobre la pretendida independencia del *cogito* frente a la experiencia estética. La actitud subjetiva y las limitaciones individuales pueden ser un obstáculo para la presencia de voluntad en la experiencia estética, por lo que la *interioridad* que critica Segond (1922: 174) no tiene cabida en la réplica realista al idealismo estético que propone su obra: si bien el autor afirma la preeminencia de la naturaleza para explicar luego el alma, aceptar un idealismo comporta entonces la existencia de formas artísticas antes que su toma de conciencia. No obstante, el simbolismo segondiano no es tampoco posible en una naturaleza al margen del sujeto, porque en su caso parte de estamentos rígidos, tal y como presenta Souriau (1904) en su proyecto de “estética racional o científica” y de Belleza empírica.

Como Segond, Souriau se muestra escéptico con el subjetivismo en la creación ar-

tística y los métodos de análisis de la Estética Psicológica. A diferencia de aquél, Souriau dedica amplios capítulos a la música, remarcando sobre los márgenes autorales de ésta la importancia del oyente, por encima incluso del compositor y del intérprete. Lo justifica recurriendo a explicaciones helmholtzianas sobre la educación de la sensibilidad musical: un oído no ejercitado no apercibiría el sonido bello, lo que implica que el gusto musical se aprende, no es natural.

Su lectura organicista de la construcción estética abre las puertas a métodos de análisis más objetivos y a la posibilidad de determinar con valores fijos el significado expresivo de la música que, con los años, derivarán hacia aspectos de índole neuropsicológica. Para demostrar los fundamentos de su teoría, Souriau (1904: 479) señala que todo el mundo está igualmente capacitado para reconocer y experimentar la Belleza de una obra de arte pero que requiere de unas condiciones fisiológicas adecuadas y de un hábito entrenado técnicamente.

El caso de la música es sin embargo mucho más complejo, porque su construcción estética no surge tan sólo de una expresión formal, sino que se dirige simultáneamente *desde y hacia* varios niveles: la sensibilidad (orgánica), la inteligencia (cultural) y la moral (social). Para Souriau, la expresión musical es el resultado de una asociación entre la excitación de un nervio auditivo y la *representación construida* de ese determinado efecto; pero la lectura de ese mismo efecto puede hacerse desde cualquiera de los niveles citados arriba. Así, según lo que argumenta el autor, una obra presentaría diferentes grados de autoría y significado, en función del plano desde el cual se abordara. Al respecto, sería tan “autor” un músico que interpreta un *adagio* con un estilo desenfadado que un oyente que juzga esa versión como inmoral, por ejemplo.

Esto no quita que, como apunta Souriau, no existan formas melódicas que no sean expresivas por sí solas –como demostraba el *adagio* citado por Landry (1927: 188-190)– o que se apoyen en recursos elementales –como el ritmo– que provoquen un determinado tipo de sensación asociada. Souriau (1904: 468-469) subraya que la excitación que se produce no es en tal caso puramente estética, sino una reacción construida a la que se ha atribuido significado. Siguiendo los preceptos perceptivo-sintácticos al estilo de Helmholtz (1862), Souriau comenta que el sentimiento de agrado frente a una determinada combinación armónica depende tanto de factores psíquicos y culturales como también fisiológicos. Por ejemplo, Souriau (1904: 470-474) comenta que así como un acorde consonante se experimenta con serenidad, es por reconocerse en él una “relación pacífica” entre los elementos sonoros que lo constituyen. Por el contrario, un sonido discordante producirá un sentimiento de ansiedad en un oyente, pero quizá no en otro. O, usando otro ejemplo del autor, el estado de ánimo que provoca una tonada triste no tiene por qué surgir de un motivo *real*, esto es, así como la ausencia de la persona amada o la muerte de un ser querido comportan el sentimiento de aflicción, en el caso de la música no hay necesidad de motivo objetivo. Así pues, la expresividad formal y la recreación subjetiva pueden vincularse de maneras muy dispares.

Souriau, fiel al *zeitgeist* en el que se desarrolla su pensamiento teórico, no amaga la contrapartida degeneracionista de esta propuesta. Al llamar la atención sobre las diferencias individuales que se presentan en la concepción, interpretación y significación

de una misma obra musical, reclama también causas de tipo orgánico en la disposición estética de cada sujeto. El problema de las arritmias le sirve al autor para sugerir una posible neurastenia nerviosa (Souriau, op. cit.: 285). Ahora bien, dicho *handicap* puede ser también un “beneficio” sobre la obra, pues trastoca su valoración final. La arritmia, por ejemplo, puede ser valorada como una forma extravagante característica de la obra creativa del compositor; desde el intérprete, puede ser entendida como manifestación de estilo *sui generis* en su versión; desde el oyente, como una apreciación fuera de lo común. Todos ellos participan de la re-creación de una misma obra desde la introducción de la arritmia.

El mismo ejemplo le sirve a Souriau para poner en duda la apreciación mórbida de la música. Si la Belleza debe ser comprendida como un ideal, nunca podría ser *materializada*. En contrapartida, cualquier ideal estético no es más que una construcción psicológica. Que una determinada música provoque las alteraciones sintomáticas de un estado de depresión o una sobreexcitación nerviosa es debido a causas que trascienden lo estético. Con ello, Souriau rechaza hacer diagnósticos a partir de la creación de las obras, pero no desde la concepción responsable de las experiencias estéticas: la presencia de signos de angustia o de histeria al escuchar ritmos fuertes puede relacionarse íntimamente con una “mala construcción” de la sensibilidad estética y de la noción de lo bello en música (op. cit.: 480-481). Hágase constar que, a fecha de la publicación de su libro, Souriau era profesor titular de filosofía en la Universidad de Nancy, y sin duda conocedor de las teorías de Auguste Liébault (1823-1904) e Hypolite Bernheim (1840-1919).

Souriau destaca que es la disposición mental la que emite juicios de valor sobre las emociones experimentadas, y que éstas pueden tener una connotación moral falaz. Segond (1922), que es del mismo parecer, considera que la moral en arte no deja de ser una proyección ideal o simbólica sobre algo tan informal como es la música. La correspondencia entre forma musical, sentimiento estético y moral, según dice Souriau, no tiene peso científico; no así su relación con el efecto sobre el sistema nervioso. Pero el autor remarca que no se trata de una vinculación natural, sino construida artificialmente y que, fuera de la experiencia estética, continua inédita e indefinible. El sentimiento estético es, en conclusión, una invención del hombre (op. cit.: 474).

Contradiendo a los formalistas que creen que la expresión musical puede determinarse objetivamente como si fuese manifestación de una vitalidad interior, Souriau apunta que lo que sustenta su valor estético no reside en las cualidades formales del objeto, sino en el grado de interpretación que cada uno de los integrantes de la experiencia estética (en música: compositor, ejecutante y oyente) invierten en el proceso de construcción de la misma. Souriau no se aleja demasiado de la propuesta de contemporáneos como Segond (1922), Vygotsky (1925), Delacroix (1927) o Landry (1927), destacando que la autoría o responsabilidad última de la experiencia estética está repartida *sentimentalmente* y con cierta disparidad entre sus participantes.

Muchas de las teorías revisadas en este apartado ponen de manifiesto la dificultad de la Estética Psicológica por separar obra, creador, intérprete y oyente en la experiencia estética de la música. El problema se agrava en el momento de intentar acotar un sentido para la experiencia estética de lo musical sin tener en cuenta al sujeto y su

implicación en la misma. Al tratarse de una experiencia compleja, se hace necesario reformular el abordaje de la música desde otras perspectivas menos rígidas, que tengan en cuenta los elementos mediacionales que sostienen dicha experiencia como actividad y no como obra creada y materialmente cerrada en un objeto. Cabe por tanto atender con detalle a la problemática psicológica que plantea la atribución de autoría en la experiencia estética, debiendo distribuirse ésta entre todos sus participantes y mediadores (sean éstos materiales o inmateriales) en un entramado relacional y dinámico. La separación del sujeto receptor con respecto a la cualidad de la obra y las condiciones creativas es, en el caso de la música, insostenible, tal y como evidencian estos problemas aquí señalados.

## 7. CONCLUSIONES

Al tratar el ámbito de la creación estética, es inevitable plantear sus problemáticas desde la perspectiva de lo psicológico, dado que no puede desligarse la creatividad de variables de orden subjetivo. En el momento de hablar de la interpretación y la *performance* musical, por ejemplo, la obra condiciona un tipo de lectura, pero también el músico domina y flexibiliza en la medida de lo posible la expresión de la forma. En efecto, la observación de patrones de interpretación y creación musical supone un excelente campo de investigación para la psicología porque sugiere un análisis de la personalidad del músico, al relacionarse entre sí estilo estético, conductas ejecutivas y cualidades fenomenológicas.

Por otra parte, muchos de los estudios de casos que se analizan en este capítulo ponen de manifiesto que no basta con centrarse en variables sobre la sensibilidad emocional, el nivel de memoria o la habilidad psicomotriz en el uso del instrumento musical, por ejemplo, sino que dicha investigación trasciende los límites de un laboratorio experimental. Al respecto, el debate entre lo que es innato y lo que es aprendido en los procesos creativos no podía ser resuelto tomando exclusivamente como base los fundamentos formalistas de Hanslick (1854). Asuntos como los del “oído absoluto” o el contraste entre el genio *vs.* el virtuoso vuelven a evidenciar la sospecha de que los fenómenos en cuestión se consolidan a partir de la estabilización de patrones histórico-culturales y valores estéticos definidos en las prácticas de unos determinados discursos y marcos sociales, que son a su vez significativos para el individuo desde un plano fenomenológico.

También la inspiración estética reporta a la psicología un importante tema de debate sobre la conveniencia o la arbitrariedad de imponer fronteras epistemológicas entre lo natural y lo cultural en toda construcción mental del hombre. En las páginas precedentes se han revisado de manera general varias aproximaciones teóricas que presentan los mecanismos de la inspiración estética como algo súbito e inconsciente, frente a otras que la describen como un hábito automatizado a partir de una elaborada meditación previa, un producto de una estrategia consciente. Sin embargo, muchas de estas orientaciones teóricas parecen recoger el testigo dejado por ciertas tendencias clásicas que se arrastraron desde la Estética Metafísica, al argüir argumentos que

remiten inevitablemente a las bases platónicas del dualismo entre mente-cuerpo. Autores como Nietzsche o Freud estarían de acuerdo en sostener explicaciones sobre la inspiración que enfrenten razón y emoción en un debate que introduce lecturas formalistas sobre los efectos apolíneos y dionisiacos de ciertas músicas, según el grado psicológico de su inspiración.

Estos planteamientos ya ponen sobre la pista de cómo se sirven de los discursos estéticos para la definición de categorías psicológicas, como es el ejemplo del genio musical o la inspiración creativa. Si ésta podía responder a causas inconscientes o temperamentales, el genio podía brotar de una lectura psicopatológica que hiciera equivocar la etiqueta a una forma de locura, dado que le era atribuido a individuos dotados de una capacidad estética extraordinaria y, por tanto, anormales “por definición”. Ahora bien, estas definiciones del genio no siempre ocultaban sus sesgados intereses, ya fuera para imponer diferencias raciales, sexuales o sociales.

En dichas lecturas deterministas no había espacio en la mayoría de casos para el contexto, ni para la formación histórico-cultural de los individuos (ni a un nivel filogenético ni ontogenético), ni para la idiosincrasia fenomenológica de cada cual. Asimismo, se obviaban cuestiones de vital importancia como el hecho de que la herencia genética de unas dotes extraordinarias para la música no podía desarrollarse convenientemente sin el acceso a unos instrumentos musicales. Por otra parte, dependiendo de la calidad sonora o de la técnica precisa para éstos, la genialidad se exhibiría en mayor o menor grado, pues las propias características del instrumento pueden (o no) condicionar un tipo de forma musical “bella”, como apuntaría Hanslick (1854). ¿Es por ello “menos genial” un virtuoso de la bandurria que un afamado pianista? Desde un sesgo clasista, el instrumento también serviría como distintivo de esa “naturaleza construida” del umbral de inclusión del genio en la música occidental.

Numerosos estudios comprendidos en el seno de la Estética Psicológica entre 1854-1938 atienden a la importancia de analizar los procesos creativos dentro de un discurso estético definido, como pone de manifiesto la inclusión de lecturas médicas que, en el caso del genio musical, se confunde con la interpretación estética. Es éste un ejemplo idóneo para mostrar cómo una categoría psicológica se construye socio-históricamente y se incorpora al ámbito psicobiológico humano. Fuera del ámbito estético, dichos argumentos se reformularían desde una perspectiva utilitarista o funcionalista, asumiendo la necesidad de la música como artefacto mediador y socializador, pero también para el desarrollo psicofisiológico, cognitivo y moral. Sobre estos dos últimos puntos, la música serviría como transmisora de valores culturalmente establecidos, pero que a través de las prácticas estéticas se irían incorporando al propio devenir del ser humano. No sólo nos referimos a cuestiones semióticas sobre la relación entre signo y significado, sino a otras problemáticas como por ejemplo la construcción de sentimientos estéticos, definidos dentro de un discurso concreto.

El ejemplo del que habla Vygotsky (1925) cuando se refiere a la creación estética sugiere la pregunta de si el efecto catártico que *crea la música* la provoca el intérprete con sus habilidades artísticas, si es producto de la obra en sí, o si, por el contrario, surge de la predisposición del oyente, sirviendo la composición como excusa o dispositivo de acción psicológica. Sobre esta cuestión de la responsabilidad última en el acto

estético, los teóricos de la Estética Psicológica no se ponen de acuerdo en delimitar las arbitrarias fronteras entre lo que es *interior* y *exterior* en la relación obra-intérprete-oyente. Plantear unos límites claros entre la obra del compositor y la reconstrucción que hace el intérprete no puede explicarse al margen de la psicología. Por ejemplo, sin intérprete no habría exposición pública de la obra, por lo que ese filtro subjetivo del mediador musical es inevitable. Por otra parte, sin un sujeto oyente la obra también carecería de sentido. La expresividad de una obra –o que confiere a ésta un intérprete– no tiene por qué corresponderse con el grado de intimidad que el oyente asume con la experiencia estética. Sirviéndonos de una metáfora, podríamos decir que mientras que el compositor erige el armazón del edificio, el intérprete le da la forma definitiva, mientras que el oyente será quien habite en él.

En consecuencia, debe resaltarse que la música siempre se experimenta dentro de unos patrones definidos, esto es, *en situación*, y ello compete también a sus propios procesos de creación. De hecho, en éstos no puede separarse idea y forma, hasta el punto de que desde el plano objetivo trascienden valores subjetivos y viceversa. Sería por tanto un error centrarse únicamente en la música como objeto, y no como producto de unas prácticas de acción. Por ello, puede afirmarse que la música define un sistema social a través a códigos, significados, rituales, etc., y que supone una de las principales vías de mediación psicológica, tal y como explican Hennion (2002) y Blanco (2002, 2006).

## **CAPÍTULO 9.**

# **PROBLEMÁTICAS PSICOLÓGICAS DE LA RECEPCIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA**

**9.1. Presentación del capítulo**

**9.2. La definición de la recepción estética de la música como problemática psicológica**

**9.3. La mediación estética de la música como problemática psicológica**

**9.4. La representación y el significado estético en música como problemática psicológica**

**9.5. La sinestesia musical como problemática psicológica**

**9.6. La catarsis y el éxtasis estético en la música como problemática psicológica**

**9.7. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

Siguiendo con la estructura de análisis que presentan Castro *et al.* (2005) sobre los diferentes planos posibles para el estudio psicoestético –hemos visto hasta ahora los abordajes de la Estética Psicológica para la obra musical y para los aspectos creativos–, el presente capítulo se centra en las problemáticas surgidas en la recepción estética de la música. Al respecto, son numerosas las perspectivas teóricas preocupadas por el tema, aunque proliferan las de orientación más psicofisiológica. No obstante, las que nos interesa revisar son las de corte constructivista que ponen un mayor peso en el papel activo del sujeto oyente en la experiencia estética de la música.

Entre las problemáticas psicológicas inspiradas por la recepción estética de la música, la proyección sentimental (o *Einfühlung*) por mediación de la obra musical, la representación simbólica de la realidad a través del arte, la atribución de representación y significado a la música, y fenómenos como los de la sinestesia, la catarsis y el éxtasis tuvieron una especial cabida en los programas de estudio de la Estética Psicológica desde mediados del siglo XIX hasta la tercera década del XX. Sobre la correspondencia entre el fenómeno mental y el objeto *externo*, se han formulado muchas teorías que no siempre coinciden con la lectura más determinista planteada por Hanslick (1854) o Fechner (1871, 1876), sino que confiere al sujeto la capacidad de vincular activamente el valor estético de la música con un objeto sonoro cualquiera.

Sin embargo, ello no sería posible sin una preparación psicofisiológica adecuada. Los citados fenómenos de sinestesia, empatía, catarsis y éxtasis no sólo se implican en ello, sino que entremezclan también factores extraestéticos e intersubjetivos que ponen en duda las arbitrarias fronteras entre lo natural y lo cultural. Los problemas de

la representación y el significado ligados a la música –y que han sido retomados en la actualidad desde la psicolingüística, la psicología cognitiva, la psicología cultural y la neuropsicología, entre otras áreas de nuestra disciplina–, según muchas de las teorías que se verán a continuación, apuntan tanto a argumentos semióticos como a causas fenomenológicas e histórico-culturales.

Por ejemplo, para las sinestesias predominan las explicaciones reduccionistas que sostienen su origen en el establecimiento de vínculos asociativos entre un estímulo sonoro determinado y una reacción involuntaria de la psique. Ello contribuyó enormemente a suponer lecturas psicopatológicas del fenómeno (algunas de marcado cariz degeneracionista), como también ocurría para el caso de la catarsis y el éxtasis estético, cuyo tratamiento colinda en muchas ocasiones con el genio artístico, pero desde unos planteamientos psicopatológicos. Lejos de estas interpretaciones, aquí se pondrá el acento en las alternativas mediacionales que enmarcan la experiencia estética de la música en una compleja relación dinámica entre el objeto y el sujeto y a través de las prácticas que mantienen y perpetúan los valores estéticos que dan sentido psicológico a dicha experiencia.

## **2. LA DEFINICIÓN DE LA RECEPCIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

La tendencia general de los estudios sobre la estética musical que se han revisado en esta tesis se decantan mayoritariamente hacia el análisis de los procesos perceptivos. Pero creemos que no debe ser éste el principal cometido de la Estética Psicológica de la música, dado que ese sería un tema que preocuparía más al ámbito de la psicofisiología acústica. No obstante, entre los psicofísicos y fisiólogos interesados por los aspectos del agrado estético del sonido deben destacarse los nombres de Fechner y Helmholtz, quienes se valieron del método experimental para describir los modos en que determinados estímulos incidían en el sistema perceptivo. Ambos autores acabaron estableciendo un sistema de correspondencia entre las características formales de los objetos estimulares y la manera de ser percibidas, lo que implicaba una cierta variación en lo que se refiere a comportamientos apreciativos de lo estético. Sin embargo, así como Helmholtz (1862) dedicó un libro entero al tema, Fechner (1871, 1876) apenas trató la música en comparación con otras artes como la pintura o la arquitectura, y sus explicaciones sobre lo estético se reducían a leyes demasiado generalistas, ingenuamente simples, ambiciosamente universales y no siempre empíricamente contrastables.

Wundt (1911) intentó matizar algunas de estas leyes fechnerianas manteniendo la correspondencia entre la estructura formal y la estructura de los órganos sensitivos, pero también descuidó la música en beneficio de otras artes. En su caso, dedicó mayor atención a los procesos visuales implicados en la apreciación y recepción pictórica, por ejemplo. Igual que Fechner, Wundt partía de ideas generales sobre la apreciación de las formas *bellas* como sinónimo de *simples*, y de combinaciones de pocos elementos que fueran universalmente reconocibles, lo cual, para Wundt, demostraba una cierta cualidad de lo innato.

Sin duda el rol pasivo al que los psicólogos experimentales relegaban la percepción contribuyó a esa idea de los principios fijos de la recepción estética. Esa concepción de la pasividad del sujeto estético se perpetuaría más allá de la psicología de la música de Seashore (1938), y aún habrían de pasar varios años más –hasta Langer (1953, 1954, 1957), Meyer (1956), Francès (1955, 1977), Farnsworth (1958), Berlyne (1971), Bernard (1973) e Imberty (1976), entre otros– para mostrar que los procesos de recepción estética pueden variar con los años, según el nivel cultural, socioeconómico y educativo del individuo, además de influir en su apreciación estética el peso del ambiente y, sobre todo, la habituación –algo a lo que contribuyó de manera considerable el desarrollo de las tecnologías domésticas de reproducción musical–.

En general se evidencia un cambio en la evolución histórica de los estudios dedicados a la recepción musical, pasando de ser meros análisis de la recepción acústica a otros más enfocados en la apreciación estética. Inicialmente, las teorías de la contemplación estética ya fueron tanteadas por Kant (1764), quien no admitía la posibilidad de un estudio objetivo del fenómeno estético. Para Kant era indiferente la existencia de un objeto, ya que el polo dominante en la contemplación estética es la propia actitud del sujeto. La obra no es en sí el objeto del apetito estético. Schopenhauer (1851) ahondaría algo más en las cuestiones metafísicas sobre la voluntad *en la experiencia estética*, confirmando que a través del arte se salva la barrera que separa lo subjetivo del ideal universal de Belleza. Pero la estética contemporánea, por el contrario, ve la contemplación como un hecho empírico y natural, al revés del idealismo radical de Schopenhauer.

Al respecto, las tres orientaciones de análisis estético que identificamos pueden centrarse sobre los asuntos de la recepción estética; sobre las cualidades del objeto artístico; o sobre los procesos de creación y producción estética. El grueso de los trabajos publicados entre 1854 y 1938 se dedican por entero a caracterizar la naturaleza de los objetos, pero en la Estética Psicológica interesa sobre todo las razones psicológicas que llevan al sujeto a la contemplación estética o a su producción, o bien al modo en que es aprehendido el objeto estético. No es el objetivo de esta tesis extenderse en los trabajos sobre percepción, pues estarían más cerca de los fundamentos de una psicofisiología o una psicofísica experimentales. Por el contrario, nuestra intención es exponer otras teorías dedicadas a la recepción sentimental de la experiencia estética.

Para ello, se ha centrado la atención de este capítulo de la tesis en las teorías sobre la actitud estética que se alejan de la noción de unidad general en el dominio estético de las formas, concibiendo una pluralidad y diversidad de experiencias individuales. Estas teorías no buscan sistematizar una función determinada, sino que centran su interés sobre la actitud que el sujeto mantiene frente al objeto estético, como manifestación práctica de su modo de interpretar la realidad. Dicha actitud estética del sujeto va a implicarse tanto en el goce de la contemplación como en el de la creación artística.

Las teorías psicológicas dedicadas al placer de la recepción estética van a decantarse por una dirección intelectualista –preocupada por los juicios estéticos y la representación mental que el objeto estético sugiere– o por una orientación hedonística o emocional –centrada en los estudios sobre la proyección emocional sobre los objetos y la apercepción sentimental frente a los objetos–. Una de estas propuestas teóricas,

como alternativa al determinismo formalista de Hanslick (1854), es la que formula Hermann Siebeck (1875), quien define la contemplación estética como una herramienta cognitiva con que el sujeto interpreta las cosas intuitivamente a partir de un análisis de sus sentimientos frente al objeto que los provoca.

Pero la mayor parte de las teorías seguirán la brecha determinista abierta inicialmente por Hanslick, ancladas en una tipología de la escucha pasiva heredada de los formatos decimonónicos de consumo musical. Reservada a las salas de conciertos, a los recitales públicos o a las festividades sociales, la música tan sólo podía experimentarse “en riguroso directo”, en presencia del intérprete y en una situación contextual que marcaba las distancias entre el artista y el auditorio (generalmente situado frente al escenario y alejado de cualquier participación activa de la experiencia estética de la música, más allá de permitirse unos patrones de conducta implícitos –como el aplauso, por ejemplo–). Esta jerarquía diferencial se romperá a principios del siglo XX desde el momento en que las tecnologías de reproducción musical entran en la experiencia estética. La Estética Psicológica, sin embargo, quedó muy anticuada al seguir tomando como base los sistemas de clasificación tipológica del oyente decimonónico y todo lo que ello comportaba: desde la distinción de oyentes “expertos” y “aficionados” hasta la segregación impositiva entre músicas cultas y músicas populares, con un sesgo social e institucional añadido.

La masificación del consumo musical trastocó muchos de los planteamientos de la Estética Psicológica preocupada por los asuntos de la recepción, los cuales presentaremos brevemente a continuación reunidos en las dos grandes perspectivas de investigación citadas más arriba: las teorías derivadas de una estética intelectualista del consumo musical y las teorías surgidas de una orientación hedonística. Nótese que, en este capítulo, a veces hablamos de *consumo* musical como sinónimo de *placer* estético, enfatizando en tal caso el carácter activo de la experiencia estética y evitando en la medida de lo posible la ambigüedad del término *placer*.

Existe una confrontación entre las teorías sobre el sentimiento estético que sitúan su origen en un plano intelectual y aquellas otras que lo localizan y lo tratan en un nivel emocional. Ambos discurren en los planteamientos que preocupan a la Estética Psicológica. No identifican un arte existente en la naturaleza al margen de la actividad psicológica humana, sino como producto de ésta. Pero desde una perspectiva clásica que separa en paralelo los procesos fisiológicos y los mentales, las dos vertientes explicativas del origen de dichos sentimientos estéticos defienden posturas que parten de uno u otro polo. En ambos casos, sin embargo, también conviven diferencias entre posicionamientos más innatistas sobre el sentimiento estético y los que abogan por una construcción intelectual en la praxis de lo estético.

Un primer grupo de teorías parte de la concepción del sentimiento general de la Belleza estética, contrapuestas a las que abogan por un sentimiento estético específico para cada arte, obra, estilo y sujeto receptor. Las teorías sobre un sentimiento estético inespecífico y universal son escépticas respecto a su carácter cultural o adquirido, remarcan su origen innato y sostienen que se nace con una sensibilidad determinada –que no obstante puede llegar a educarse para corregirse o mejorarse–. Sin embargo, y dentro de los márgenes de la estética intelectualista, sitúan el sentimiento estético

más cerca de las capacidades intelectivas del hombre, despojándolo de una excesiva carga de emotividad.

Por otra parte, el sentimiento que se produce en el sujeto cuando éste recibe el estímulo estético puede ser difuso y general, o bien específico y muy concreto, según la teoría que pretenda explicarlo. Las que defienden un sentimiento amplio lo conciben como instinto que, pese a su origen biológico, puede ser racionalizado mediante la educación estética, como se apuntó más arriba. Se entiende aquí el juicio del gusto como disposición primitiva del espíritu humano.

De clara raíz platónica, la estética intelectualista se introduciría en el ámbito psicológico de la mano de Kant (1764) y la influencia de éste en la estética inglesa del siglo XVIII, y más en particular de Francis Hutcheson (1694-1746) y el conde de Shaftesbury (1671-1713). Amparados bajo la noción de la simpatía universal, como anticipo de la empatía lippsiana, ambos comprenden el sentimiento estético como afección natural instintiva, desde una perspectiva más materialista que idealista. Según sus teorías, el ser humano se siente atraído por formas simples, ordenadas y armónicas de la naturaleza, por lo que establecen la existencia de una correspondencia previa entre el *logos* de la razón y la concepción formal y material de las cosas de la realidad (lo que colinda con las teorías gestálticas de la recepción). Ese punto de atracción, que provoca instintivamente un sentimiento innato pero difuso, es lo que define el gusto estético. Moralistas ilustrados ambos, advertirán que lo que en un principio no es sino un sentimiento asilvestrado y general, puede ser moderado mediante la educación estética (Arregui, 1992; Llorens, 2005; Rodríguez Martín, 2007).

Muchos autores de la Estética Psicológica posterior –Fechner, Wundt, Külpe, Lipps– parten de una concepción similar, de tipo racionalista, del sentimiento estético, heredada de estos preceptos románticos del siglo anterior, pero sus fundamentos son algo distintos: el sentimiento estético se vincula aquí con un reconocimiento cognitivo del estado anímico o de la conciencia por el propio sujeto aperceptivo. En todo caso, el arte sirve como artefacto de conocimiento intuitivo a través de la racionalización del sentimiento que provoca.

Las principales críticas a este tipo de abordajes señalan que se concibe el sentimiento estético como sinónimo de agrado, cuando no siempre uno se corresponde con el otro. Además, se atiende a una mirada muy mecanicista de ambos –placer y sentimiento estéticos–, no siendo ninguno de los dos un estado simple, sino psicológicamente muy complejo. El juicio estético necesita ser explicado más allá de la mera afectación emocional sin caer en un reduccionismo mecanicista como el que proponen estas orientaciones tan generalistas. Por tal razón creemos más acertado hablar de *consumo* y no tanto de placer, por el carácter difuso e indeterminado de su definición.

Como variante del grupo anterior, las teorías que entienden el sentimiento estético como algo específico aceptan también una atracción innata hacia la Belleza, pero el efecto de las cualidades del sentimiento variarán con el individuo. Así pues, se parte de una concepción idealista de la Belleza, pero la recepción depende de las experiencias subjetivas. La intuición artística, que enlaza al sujeto con los objetos que le provocan estéticamente, se halla a medio camino entre el conocimiento de la realidad y el obrar práctico, esto es, como una combinación entre la reflexión intuitiva y la reacción

activa. Emparentada a este curso de teorías se encuentra la corriente que pretende explicar los fenómenos de la creación y una tipología diferencial del *genio*, entendido como alguien capaz de ver lo general en lo particular, para lo cual no todo el mundo está dotado.

Los representantes de esta corriente teórica están más cerca de una concepción constructivista del sentimiento estético, y no tan determinista como en el caso anterior. Para éstos, los sentimientos particulares se construyen intelectualmente, a veces mediante la racionalización a través del lenguaje. En algunos casos, incluso se especula con la posibilidad de que el sujeto inventa los sentimientos conforme los vaya necesitando para racionalizar su estado de ánimo frente a determinadas obras. En consecuencia, toda racionalización del sentimiento legitima un control moral sobre el juicio estético, de tal manera que tan sólo se puede valorar la intensidad del sentimiento *desde el propio sujeto* y en función de un estado de bienestar o placer apercibido durante la experiencia estética.

Las críticas a este tipo de teorías apuntan hacia el determinismo que supone establecer un fin teleológico en la experiencia estética –sea el sentimiento útil para distinguir aquello que produce placer de lo que no, reduciendo lo estético a una mera necesidad fisiológica– como la dictadura de las formas estéticas, que son las que despiertan el “enganche sentimental” con el sujeto. Además, mantienen al objeto al margen de la importancia que éste tiene en la experiencia estética, enfocando toda su atención en las cualidades psicológicas del individuo. No se concibe la posibilidad de separar la experiencia estética de otros elementos extraestéticos –como pone de manifiesto la Estética Fenomenológica y el método introspectivo–, y menos aún si, para este tipo de teorías, la función del sentimiento estético o de placer responde a una explicación moral.

Mientras las corrientes intelectualistas del sentimiento en la recepción musical inciden en un formalismo kantiano, racional y objetivo, las teorías incluidas en el grupo de las “hedonistas” se orientan no hacia la idea de una Belleza expresiva por naturaleza, sino que afirman que un objeto estético se asume como forma bella cuando se percibe como expresión del placer experimentado. No es la forma externa lo que se juzga racionalmente, sino lo que sentimos internamente al presentarse la forma misma. La influencia de Herder, Schiller, Novalis y Schopenhauer, entre otros románticos, es evidente en las teorías sobre proyección sentimental de corte hedonista. Pero será Hermann Lotze (citado por Meumann, 1908/1946: 52-53) quien impondrá un importante giro materialista a la Estética Metafísica, ya que consideraba la mente como principio inmaterial y, por tanto, tan sólo sería empíricamente viable acceder al estudio de la acción del cuerpo, que es puramente mecánica y predecible, a través de leyes psicofísicas. Las teorías estéticas sobre la proyección sentimental a un nivel más organicista o no racionalista darían buena cuenta de estos fundamentos.

Si bien todas las teorías de la Estética Psicológica abandonarían el yugo metafísico de la que provenían, las encaminadas a explicar el placer *desde la emoción* y no tanto por argumentos racionalistas tendían a apoyarse en la elucubración antes que en el desarrollo de técnicas neurológicas y psicofisiológicas más avanzadas. Hasta entonces, sin embargo, tuvieron que bastarse con pruebas de cariz introspectivo.

Siguiendo la clasificación que hace Meumann (1908), las teorías que tratan sobre el sentimiento nacido de la recepción musical pueden distinguirse en varios tipos: Un primer grupo reúne las teorías de proyección sentimental en la realidad, siendo su máximo exponente Theodor Lipps (1903) y su teoría de la empatía o *Einfühlung*. Un segundo grupo concierne a las teorías sobre la contemplación simbólica de la realidad, de las que daría buena cuenta el psicoanálisis. El tercer grupo se refiere a las teorías que hablan de una predisposición psicofisiológica ante la realidad estética, siendo la teoría de las emociones de James-Lange la más representativa. Un cuarto grupo podrían integrarlo las opciones hermenéuticas, encabezadas por Dilthey (1883, 1907) y que derivarían progresivamente en un análisis histórico-cultural de la música alemana (Dilthey, 1914, 1924, 1927, 1933). Por último, hallaríamos las teorías que versan sobre la recreación imitativa del ánimo del artista, muy similares a las que propone Lipps, se acerca más a los postulados de la Estética Metafísica, y en consecuencia suponen también el conjunto de teorías más débil de los cinco grupos.

### 1. Teorías de la proyección sentimental en la realidad.

Los autores que se pueden englobar aquí –por ejemplo: Volkelt, Vischer, Lipps, Groos, etc.– explican el fenómeno estético *desde* el sujeto que experimenta el sentimiento *hacia* el objeto que se lo provoca, y describe el proceso que vincula esa direccionalidad causal. Los estudios de esta corriente enfocan su interés sobre las cualidades subjetivas de cada sensibilidad estética particular, y su capacidad para establecer metáforas, asociaciones, sinestesias y toda suerte de conexiones con los objetos estéticos.

En tales casos, el objeto estético no es más que una excusa externa sobre la que proyectar un sentimiento, y la experiencia estética responde a una necesidad psicológica básica (la resolución de una tensión afectiva en las dinámicas con la realidad) y a la función de externalización de esas emociones del sujeto (la practicidad de las propias emociones transfiriéndolas a una cosa de la realidad). Aunque esa dinámica con la realidad no siempre sea consciente, el sujeto mantiene un rol activo en la experiencia estética, dado que su orientación hacia la consecución del placer estético define sus acciones y expectativas. Para Johannes Volkelt (citado por Meumann, 1908/1946: 57), por ejemplo, la proyección psicológica es un proceso propio de la humanidad, pues se presenta en la vida constantemente a cada paso y sobre cualquier objeto de la realidad.

Las teorías sobre la proyección sentimental, como se ve en el caso de Lipps (1903), provienen en su mayoría de la Estética Fenomenológica. Derivadas del *Einfühlung* de aquél, la perspectiva cambiará ligeramente respecto a la posición desde la que se parta: el sentimiento apercibido frente al objeto (*Anfühlung*), la identificación con el objeto (*Nachfühlung*) u orientando la acción al alcance del objeto (*Zufühlung*), según la distinción que hizo Vischer –citado en Meumann (1908/1942: 57)–. En los tres casos, es evidente la influencia de Brentano (1874) y su concepción de la

inexistencia intencional en todo acto psicológico. La Estética Psicológica, por tanto, debe considerar la intencionalidad que orienta el acto estético, pues no existe la idea al margen de la acción que la promueve y de la representación mental que el sujeto tiene de la experiencia. No abordará al sujeto y al objeto por separado, sino integrados en un mismo sistema de relación.

## 2. Teorías de la contemplación simbólica de la realidad.

Para los teóricos de esta orientación, el objeto estético no es expresivo por sí mismo, sino que inspira al hombre un estado de ánimo. Esa emoción no surge del sujeto para ser proyectado en el objeto, sino que, por el contrario, de modo involuntario e inconsciente, se cree apropiada por el objeto. Se parte de una relación simbólica con la realidad, aceptando que ese estado de ánimo sale al encuentro del sujeto *desde la naturaleza* y no al revés, por lo que se tiende a interpretar las cosas por la forma que presenta y por la forma con que se representa en la conciencia del sujeto. La herencia de Hanslick (1854) es clara al respecto.

Es ésta una relación dialéctica en cuanto que la forma se llena de expresión y significado desde el sujeto, pero es la forma la que incita a esa expresión. Por eso, muchos de los estudios se concentran en las formas de la obra que impelen a un sentimiento determinado en el sujeto estético, sin trabas racionalistas que filtren ni condicionen esa vinculación directa. De ahí la importancia que este tipo de abordajes va a tener para el psicoanálisis, ya que atiende a las experiencias emocionales anteriores que un objeto estético provocó en el ánimo del individuo. Así, determinados gestos, actitudes y situaciones predisponen a esos estados internos, además del recuerdo inconsciente o los automatismos implicados en la experiencia estética.<sup>1</sup>

La experiencia estética, pues, puede estar ligada al recuerdo (placentero o no) de experiencias anteriores, lo que explicaría el sentimiento provocado directamente por el objeto estético. La diferencia con respecto a la proyección sentimental es que la contemplación no responde tanto a un control consciente, sino más bien inconsciente, y por tanto no suscrito a una actitud moral.

## 3. Teorías de la predisposición fisiológica ante la realidad estética.

Estas teorías no se apoyan en hechos intelectuales de la impresión estética, ni tampoco en causas externas a la misma. Se trata de teorías radicalmente hedónicas del

---

1. Un ejemplo de lo dicho puede destacarse en la literatura freudiana: lo que para Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) es denominado el “misterio” –citado en Meumann (1908/1946: 53-54)–, en Freud corresponde al “extrañamiento” (*Unheimlich*). No sorprende que, para concretar la confusa idea de “realidad vivida”, Vischer haga uso de términos más significativos como *Lebensgehalt* (“contenido en la idea”, lo real objetivo) y *Lebenswahrheit* (“verdad vivida”, lo real experimentado) –citado en Rodríguez Tous (2002: 331-359); la traducción es nuestra–.

placer que entienden básicamente las sensaciones estéticas como orgánicas e instintivas, y no tanto por una reflexión hecha *a priori* o *a posteriori* sobre su determinación e identificación. Dichas teorías no tratan de analizar la experiencia estética desde el rol activo del sujeto, sino que, por el contrario, la actitud psicofisiológica de éste determina en buena medida el grado en que se desarrollará un sentimiento estético determinado.

El foco de atención no apunta tanto a las cualidades del objeto que atrae la recepción del sujeto para verter sobre aquel una proyección sentimental, como decía Lipps (1903), sino sobre las premisas biológicas que dispondrán al sujeto a una mejor o peor recepción del estímulo estético. Dessoir (1906) habla de “reflejo estético” para referirse al modo cómo el sujeto se siente atraído por un estímulo estético; Binet (1894) y Ribot (1904) contribuyen a su estudio desde la experimentación fisiológica, aunque empleando una categorización cualitativa de la respuesta. Todos ellos definen el gusto estético como un elemento instintivo del ser humano.

Pero por encima de todas estas teorías más mecanicistas, se destaca la de Carl Lange (1834-1900), anatomista danés que, coincidiendo con William James, aporta una explicación en clave biopsicológica de las emociones. Según estos autores, los cambios vasomotores determinan las emociones, y no al revés. Por tanto, reducen éstas a reacciones fisiológicas de estímulo-respuesta. A diferencia de la postura más general de James (1890), Lange (1885) estudia los estados anímicos durante la experiencia estética midiendo las manifestaciones corporales sobre las que descansan lo que define como los “movimientos del alma”. Lange afirma que éstos se reflejan en la actividad de los nervios, de los vasos sanguíneos, de las sensaciones orgánicas, del ritmo cardíaco, etc., por lo que a través de la medición de las reacciones fisiológicas se puede calibrar también el grado de impacto emocional que la obra provoca en el receptor.

Por otra parte, en los tiempos en que Lange (1885) desarrollaba su teoría no se podía demostrar que existiera una relación bidireccional entre el ensanche de vasos sanguíneos y la reacción sentimental, dado que se carecía de los avances tecnológicos de las neurociencias actuales. No obstante, Lange prescinde por completo en su teoría de la esencia psíquica de los afectos cuando se refiere a la experiencia estética, reduciendo toda explicación al ámbito orgánico. Por el contrario, hay causas ideales de los afectos estéticos –como la representación mental o simbólica sugerida por una pieza musical, los pensamientos y recuerdos asociados a esa obra, etc.– que también pueden contribuir a un estado distinto de excitación psíquica.

Según la teoría de Lange, la angustia sentida durante un concierto, por ejemplo, vendría dada por la sensación física, no por el contenido significativo de la música. Ahora bien, imagínese un programa de concierto compuesto por un extracto coral del *Réquiem* de Mozart, *Lux Aeterna* de Ligeti y *Threnody* de Penderecki, este último dedicado a las víctimas de la bomba atómica de Hiroshima. Si el oyente

apercibe en sí mismo los síntomas de la ansiedad, podrá conferir ese significado emocional a la música, siguiendo la teoría de Lange. Pero tal conclusión no rinde cuentas con la experiencia estética en su conjunto, sino que separa al sujeto y al objeto en una relación causal unidireccional, sin calibrar el contexto en el que se da la experiencia estética, que también contribuye significativamente a dar sentido a dicha experiencia.

Claramente, este tipo de medición psicofisiológica no sirve únicamente a la experiencia estética. De hecho, cualquier fenómeno de la vida cotidiana puede ser medible de esta manera: también escuchar una palabra grosera o una mala noticia puede alterar la normalidad del pulso. La excitación que provoca el placer de tomarse una taza de té, una copa de buen whisky o de inhalar una pipa de opio<sup>2</sup> no sería distinta de la que un melómano siente al escuchar determinadas obras sinfónicas, por ejemplo, pues el goce no reside tanto en la obra, sino en el modo como ésta se experimenta estéticamente.

#### 4. Teorías hermenéuticas sobre el significado estético de las obras.

Por hermenéutica se entiende la traducción, explicación o interpretación de una expresión artística o cultural que permita su comprensión. Se refiere generalmente a la posibilidad de dar sentido a los signos y extraer significado de los textos antiguos. A partir de la concepción romántica de Schleiermacher, la hermenéutica cobraría una mayor relevancia en el estudio de las ciencias humanas, no centrándose exclusivamente en las cualidades de las obras o en su evolución histórica, sino también en la capacidad de entender y comprender dichos textos o productos culturales del hombre. Esta visión, llevada al campo empírico de la psicología de la música, situaría la conciencia estética histórica y socialmente, en lo que respecta sobre todo a las cuestiones técnicas y metodológicas para su integración cognoscitiva de la realidad.

Dilthey proponía adoptar la hermenéutica como ciencia positivista del espíritu. Para ello se basará en el método biográfico, ya que según el autor no puede captarse su objeto de estudio a través de métodos propios de las ciencias naturales. Tampoco estará de acuerdo con las premisas formalistas de Hanslick (1854) ni las aproximaciones teóricas y metodológicas de la Estética Experimental. En su examen histórico de los modos de comprensión estética de la música, Dilthey apunta tres tipos de acercamientos: un enfoque más materialista que postula explicaciones de tipo causal y mecanicista de la realidad y, por tanto, anti-espiritualista; una orientación más idealista que busca una cierta trascendencia divina en la experiencia estética –como ejemplifica con su lectura de la música religiosa de Bach

---

2. Autores tan dispares como LaBarre (1939), Huxley (1954), Rouget (1990), Hennion y Gomart (1999), Hennion *et al.* (2000), Gilbert y Pearson (2003) o Solis (2007), por ejemplo, subrayan los efectos de las drogas como mediador a tener en cuenta en la cualidad de la experiencia estética apercebida por el sujeto. Dicho mediador potencia o modifica la recepción de la obra y, por extensión, provoca cambios en el goce estético.

(Dilthey, 1933)–; y una perspectiva panteísta y más anclada en la herencia romántica, en la que prevalece la idea del arte como un todo, en unidad con el universo.

Ante estas aproximaciones, Dilthey sugiere una comprensión histórica, esto es, entendiendo que la historia construye estructuras y conexiones dinámicas a partir de las cuales se puede concebir el carácter relativo de los valores culturales. Así, toda concepción del mundo debería ser juzgada de acuerdo a su contexto histórico.

##### 5. Teorías de la recreación imitativa del ánimo del artista.

Las teorías recogidas en este tipo no se centran en la contemplación estética desde el sujeto receptor como origen del sentimiento estético, sino desde el artista. Se podrían considerar una derivación de las teorías anteriores dedicadas al *Einfühlung* o proyección estética, como la denomina Lipps (1903). En general, éstas conciben la obra como valiosa por ser extensión de *la personalidad del artista*, lo cual significa que, más que *a priori*, la emoción estética no existe si no es por dependencia psicológica entre el artista y el receptor *a través de la obra*. Como defiende Meumann (y compartido por Geiger, 1928/1951: 89), es el artista el que “impone al espectador su íntegra disposición psíquica”, mientras que “el espectador es obligado por el artista a ver con los ojos de éste, a sentir a través de sus estados de ánimo”. La obra, pues, actúa como artefacto que ejerce un poder de sugestión emocional sobre el espectador, pero cuyo contenido afectivo ha depositado el artista en el objeto.

Estas teorías se erigen sobre un paralelismo no sólo entre la actitud del artista y la del espectador, sino también entre el proceso activo de crear y contemplar estéticamente. Pero la teoría es engañosa, pues a espectador y a artista les separa un abismo empírico: lo que ha vivido uno no es lo que ha vivido el otro, y por tanto la experiencia estética nunca será fiel a la que sintió el artista, además de sobreestimar favorable y unilateralmente al artista –tanto al creador-compositor como al intérprete, en el caso de la experiencia musical–, en detrimento del sujeto receptor de la experiencia estética. Estas teorías, que pretenden ser extremadamente fieles a la inmediata naturaleza del proceso de recepción estética, no pueden hacer nada frente a obras del pasado remoto de cuyo artista creador poco o nada se conoce. En su ambición empírico-formalista asoma sin embargo una gran ingenuidad metafísica, idealizando las formas artísticas como únicas vías de transmisión de placer estético. En esta orientación, no obstante, es fácil entrever la proximidad con las teorías hermenéuticas de Dilthey.

Todas las concepciones teóricas recogidas en cada uno de los cuatro grupos señalados mantienen una idea más o menos determinada del sujeto receptor. En unos casos, su figura queda matizada por otras variables –cualidad del objeto, predisposición orgánica, etc.–; en otros, determinada en y por la propia acción estética –en la proyección sentimental sobre el objeto, en función del peso cultural de su significación simbólica, etc.–. Sin embargo, creemos que esta concepción determinista no sólo postra el recep-

tor ante el objeto estético, sino que le resta responsabilidad en la relación dinámica que propone una lectura más constructiva de la experiencia estética. Por tal razón, presentamos a continuación una revisión de algunas perspectivas de la Estética Psicológica que abordaron críticamente una clasificación o distinción de las cualidades subjetivas de la recepción estética de la música.

### **3. LA MEDIACIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

La tendencia formalista de la Estética Psicológica no supo cómo superar los problemas que le planteaba la recepción de la música. Hablar de recepción estética comportaba inevitablemente hablar también de representación y significado, dos términos que se sitúan en la experiencia estética como bisagra entre lo objetivo y lo subjetivo. Fenómenos como los de la sinestesia, la empatía, la catarsis y el éxtasis estético aparecían constantemente en los textos sobre estética y psicología de la música entre 1854 y 1938, sin poder dar una respuesta satisfactoria. El principal obstáculo no era tan sólo metodológico, evidenciándose que el modelo experimental no tenía más alternativa que asumir en su investigación otros factores extraestéticos –la historia cultural que rodea al proceso de la escucha musical, cuestiones morales sobre algunas obras, las tecnologías implicadas en la recepción, etc.– e intrasubjetivas –tanteándose también factores introspectivos, proyectivos, sentimentales, asociativos, etc.–.

En los fenómenos apuntados arriba se ponía de manifiesto que la música barajaba componentes que excedían el análisis formalista. La música no existe más que en situación, a partir de la disposición de unos mediadores que la producen, y por tanto, no debe ser abordada como objeto, sino como relación de esos mediadores. Siguiendo la teoría de Hennion (2002) se hace necesario acudir a la recepción estética como un modelo de instrucción de los cuerpos en el uso del objeto musical, identificar los mediadores incorporados en su experiencia estética. Por el contrario, los postulados formalistas separaban la obra de la recepción, y en consecuencia se dissociaba lo estético y lo psicológico. Una Estética Psicológica basada en los preceptos formalistas de Hanslick (1854) tan sólo podría dirigir su mirada hacia el plano de las sensaciones físicas y psicofisiológicas, pero no hacia variables sociales ni apoyarse en argumentos fenomenológicos de la experiencia estética. Por ende, la idea del sujeto receptor resultaba tan cercenada como incompleta.

Pero ni aún teniendo una vista panorámica de la figura del sujeto receptor se obtendría una definición ajustada de la música, dado que ésta trasciende la concepción dualista objeto-sujeto. En su visión sesgada de la música, un excesivo subjetivismo vuelve borrosa la incorporación de la música en el desarrollo psicológico del hombre, así como también su vinculación física con ella. Un replanteamiento de carácter semiológico o hermenéutico, centrado en la forma en que un texto social o un entramado cultural captura a sujeto y objeto y los envuelve significativamente en la compleja trama de la experiencia estética tampoco bastaría para dar cuenta de la música como construcción mediacional.

El objeto musical es simultáneamente signo y vehículo, pero también síntoma y mediación a través de los actos del sujeto y las cualidades del objeto. El primero no escapa durante la experiencia estética de la música a lo que Hennion (2002) compara con una transubstanciación –similar a la que propone Delacroix (1927) al hablar del éxtasis, pero desde un horizonte menos metafísico–. Hennion (2002: 222) recuerda cómo los dedos de un intérprete son parte de un cuerpo *hecho música*, de igual modo que la disposición a la escucha prepara al oyente al goce estético. La música, de hecho, puede incorporarse de muchas maneras: desde la técnica instrumental, desde una lectura personal de los sentimientos apercibidos durante la experiencia estética, desde su objetivación material (en una partitura, entendida como *memoria externa* de una obra; en la portada de un disco, entendido como reflejo plástico de un gusto musical definido; en una camiseta alusiva a un grupo de rock, entendida como elemento de identificación diferencial, etc.).

En la recepción musical no pueden separarse las disposiciones naturales y culturales de dominio de la música –que pueden ser, en ambos casos, no sólo técnicas, sino también conceptuales, simbólicas, conductuales, sentimentales, etc.–. En este apartado del capítulo pretendemos exponer una serie de problemáticas psicológicas que apuntan a la recepción estética de la música, constatando que las características y competencias del público cambian según la música, la cual, como experiencia estética u obra abierta –en el sentido que propone Eco (1961)–, debe comprenderse como *algo vivo*. Hennion (2002) sostiene una analogía de la música como simulacro en el que importa más el proceso o la acción, antes que el producto o el acto consumado. Por eso conviene observar al objeto simultáneamente con su usuario y en una situación dada.

Por consiguiente, no se puede esquivar el juicio subjetivo en la experiencia estética, ni los procesos de asociación mental, al tratar las cuestiones sobre la recepción de la música. El oyente musical, como un crítico de sí mismo durante la experiencia estética, *produce un valor* en la escucha de la música. Por ende no hay ni debe haber fronteras entre producción y modo de consumo, y en conclusión no puede tampoco definirse la música como producto fijo.

El arte musical no escapa a ser una realidad artificial superpuesta a un universo material e inmaterial, soportado sobre unos mediadores que la sustentan. No se entienden los problemas de la representación y el significado de la música, del fenómeno de las asociaciones y sinestesias musicales, de la proyección sentimental sobre el objeto, o la provocación de estados de catarsis y éxtasis durante la experiencia estética al margen de esa noción de mediación que plantea Hennion (op. cit.: 233):

“la mediación es lo que hace al arte, justo entre el gesto y la cosa”.

En el caso de la recepción estética, los mediadores no se limitan a revelar un estado mental con el cual la música está asociada –como ocurre con las sinestesias o la proyección sentimental o empática, por ejemplo–, sino que contribuyen a producirlo. La música, por tanto, no es sólo aquello que uno recibe, sino aquello que uno decide y define cómo lo recibe y que, a su vez, construye también los modos de recepción.

¿Existirían los fenómenos de sinestesia sin un armazón psicobiológico que los genere?, ¿es el significado estético de la música objeto o subjetivo?, ¿surge la proyección sentimental del sujeto *sobre el objeto* o las cualidades estilísticas y formales de éste predisponen a un determinado sentimiento estético?, ¿la catarsis o el éxtasis son algo *buscado* o aparecen de manera espontánea en ciertos sujetos dotados de una sensibilidad extraordinaria? En las próximas páginas reelaboraremos estas cuestiones atendiendo a los mediadores que componen y conforman la experiencia estética de la música, analizándolos desde cada uno de los ángulos de estudio que exigen dichas cuestiones.

Aquí se nos abre un interesante campo de investigación para los fundamentos epistemológicos de la psicología de la música, y es que se incorpora en su historia la idea de que el sujeto *decide* en su experiencia estética. Evitando una vía determinista de la recepción estética, nuestra opción se decanta evidentemente hacia los términos de la mediación, que con mayor o menor atención se ha ido destacando en los autores que se han ido citando a lo largo de esta tesis. Sin embargo, y como ya ha quedado dicho en otra ocasión, el problema reviste una mayor complejidad, pues a lo largo de la historia de la psicología de la música no ha sido bien definida la figura del sujeto agente. La idea tácita que se deriva del confuso abordaje del sujeto implicado en la experiencia estética de la música no explica qué es lo que hace agente a un sujeto desde el punto de vista psicológico, dónde se produce su decisión y en relación con qué, ni qué claves mentales o de conciencia deben ser tomadas en consideración. El otro gran tema de debate sobre la recepción estética, en consonancia con la psicología del arte, tiene que ver con la correspondencia entre representación y significado estético, como se apunta en el siguiente apartado.

Todas estas cuestiones exceden una tesis dedicada a una recuperación histórica de una posible manera de estudiar el fenómeno musical, pero en nuestra opinión creemos que autores como Hennion (2002) devuelven este problema al primer plano, aunque –como veremos en el último capítulo de la tesis– no acaba de solventarlo al no situarse en el plano de la psicología.

#### **4. LA REPRESENTACIÓN Y EL SIGNIFICADO ESTÉTICO EN MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

Aun a pesar del interés que tuvo para la Estética Metafísica, los intentos por regular significados a la experiencia estética parecieron borrarse del plan de estudios de la Estética Psicológica posterior, quizá por no ajustarse a los fundamentos positivistas. Con el tiempo se han ido recuperando las cuestiones sobre la correspondencia entre la representación y el significado estético. Prueba de ello son los estudios que vinculan cualidades musicales y lingüísticas por medio de paralelismos sintagmático-formalistas o simbólicos de Langer (1953, 1954, 1957), Meyer (1956), Sloboda (1985), Kivy (2005, 2008), por ejemplo.

Por otra parte, el principal problema de la representación y el significado en música concierne al debate entre idea y forma –que se arrastra desde Hanslick (1854)– o, lo que es lo mismo, entre las posturas idealista *vs.* realista –equivalentes respectiva-

mente a un enfoque subjetivo y objetivo, como apunta Bartholomew (1902)–. Si bien el idealismo puro ignora el material sensual o “desmaterializa” la idea quedándose con una sustancia abstracta a la hora de establecer causas en la construcción de significado, el realismo puro no admite en cambio hablar de mente en la construcción significativa de la música, ni se interesa tampoco por las sensaciones subjetivas. No obstante, no conviene confundir realismo e idealismo con objetivismo y subjetivismo, respectivamente, porque desde el punto de vista epistemológico se puede ser realista y subjetivista al mismo tiempo, como apunta el ejemplo del realismo ingenuo (que asume que una representación mental es una copia exacta de una realidad discreta y externa al sujeto).

Debe tenerse en cuenta, además, que el interés intelectual del arte, en su acepción más radical, se preocupa por el producto, mientras que la Estética Psicológica por el proceso de re-elaboración de la idea estética o su significado. El principal error de la segunda, según confirma Dewey (1887), es estudiar tan sólo la sensación estética como algo desligado del proceso o demasiado centrado en el objeto. Pero en arte, es el significado lo que ciertamente hace presente la idea estética en cuestión. No obstante, son más habituales los análisis de la música como producto, los cuales tienden –sobre todo a partir de una perspectiva fisiológica a finales del siglo XIX– a concentrarse casi exclusivamente en la forma o las cualidades del objeto estético, pero negando que su recepción esté asociada a una idea. El ejemplo básico que señala Bartholomew (1902: 18) es el ritmo: aunque el oyente siga con el pie su secuencia sonora, con el movimiento viene implícita una idea de velocidad y *tempo* y, con ésta, un estado de ánimo adscrito. En conclusión, no puede haber interpretación de la música sin una mínima elaboración intelectual que la acompañe.

Bartholomew no va a ser el único autor contrario al abordaje formalista de la música. Como aquél, también el citado Dewey (1887, 1934), Lipps (1903) o Delacroix (1927), entre otros, conciben la música como experiencia o producto de una actividad mental. Esta premisa contradice varios postulados generales de la Estética Psicológica: en primer lugar, no distingue la forma como parte únicamente “real” o válida de la obra de arte; en segundo lugar, se opone a explicaciones elementales de la experiencia estética como reacción determinada por una excitación nerviosa inmediata frente al objeto en cuestión; en tercer lugar, evita los planteamientos excesivamente universalistas sobre el valor del arte y el significado musical esenciales –en parte “obligados” por el determinismo de una objetividad radical–; en cuarto lugar, procura no tratar la música desde una “metafísica congelada” –usando las palabras de Delacroix (1927/1951: 78)– que, paradójicamente, hablaba de voluntad y conciencia del sujeto estético ubicándolo espacio-temporalmente y en una situación dada.

Sobre la primera crítica respecto al significado vinculado a la música, cabe destacar la opinión de Dewey (1887) y compartida por Delacroix (1927) de que la experiencia estética es una actividad dinámica. El significado, por tanto, lo es “de hecho” o “de facto”, y sin una actividad que la desarrolle no podría existir “en abstracto” o “en el aire”. Sobre el segundo punto que se denuncia, autores como Vernon Lee (1926) rechazan el concepto de arte como algo instintivo o reactivo. Para la autora británica, aunque el sentimiento estético que define el significado de una obra no sea experimen-

tado por el sujeto receptor, se necesita igualmente de cierta actividad mental que lo desencadene; si no, la obra se queda simplemente en un estado de existencia material. Sobre la materialidad-inmaterialidad de la música, Delacroix (1927) afirma que todo arte aspira a remitir una realidad exterior a la espiritual, y viceversa, adecuando materia y forma, contenido y continente. El ideal del arte es, pues, resolver un conflicto psicológico entre la vida material y la espiritual y, en consecuencia, se entenderá por bello o placentero la manifestación sensible de una idea que se persigue en dicha actividad. En resumen, se constata un intento por convergir la orientación metafísica y la esencialista en la cuestión estética de la representación y el significado.

Los autores citados aúnan estas dos tendencias epistemológicas aparentemente confrontadas: por un lado, admiten un cierto idealismo de base en el sentido de que el arte sirve a la función de apreciación de los valores ideales de la experiencia y, por el otro, aceptan que lo material es necesario para la realización misma del ideal. El ejemplo más evidente lo plasma Delacroix (1927/1951: 74) con los arabescos musicales, que aun a pesar de no ser esenciales para la composición, dan forma a la misma. La interpretación estética, en suma, será una integración simultánea de contenido y forma y, por ello, debe definirse al arte por convención, decreto y construcción artificial del hombre (tanto desde el plano intelectual como emocional).

No obstante, el problema de la representación y el significado en música viene de antiguo, y más concretamente en relación con el divorcio entre mente y cuerpo sobre el que se sustenta buena parte de la historia de la psicología. Delacroix (1927) sintetiza muy bien la línea de continuidad que enlaza la estética filosófica del Romanticismo con la helenica, para terminar en la psicología de la música contemporánea: Inicialmente, Platón y Plotino ubicaban el origen de la Belleza estética en el mundo de las ideas, con carácter demiúrgico y cuya contemplación elevaba al alma a la beatitud y la purificación espiritual. Leibniz reforzaría aun más ese intelectualismo platónico en el arte, cuya función es, según el filósofo, la de la perfección humana. Burke, en cambio, busca el sensualismo a través del arte, cuyo objetivo es la Belleza estética como sentimiento de placer. Winckelmann también es partidario de la contemplación estética con acentos casi religiosos, pero al contrario del éxtasis, lo que se busca es una Belleza estática, silente, indiferente e inútil a fines prácticos (quizá por recurrir al estudio de la escultura y la arquitectura, “forzosamente” figurativas, formales y materiales, y apenas trabajaba la música en su obra ensayística). La meta de Schiller, en cambio, es la del sentimiento de libertad a través de la experiencia estética de la música, mientras que para Schelling supone la reconciliación entre consciencia (razón) e inconsciencia (lo irracional o instintivo). Para Hegel, en la experiencia estética se manifiesta una idea abstracta, como también afirma Schopenhauer. Las reacciones de este último, tan reacias al subjetivismo kantiano, están más cerca de la verdad eterna que reivindicaba Platón. Por su parte, mientras que Kant defiende una contemplación desinteresada en la experiencia estética, Schopenhauer insiste en su negación de la vida utilitaria del arte y aboga por el acto estético como ejercicio para alcanzar un ideal supremo. El sujeto estético del que habla Schopenhauer nada tiene que ver con el ser pasivo frente a la obra de arte sino que, por el contrario, supone un sujeto puro de conocimiento.

En el extremo opuesto, Kant es escéptico ante la música porque prescinde de ideas

representativas o figurativas, permaneciendo más próximo al mundo de las emociones antes que al de la razón. Éste es uno de los principales temas de debate que atañe a las formas de análisis de su objeto de estudio en la psicología de la música, desde la escuela cognitivista. Si la música no se asume como arte figurativo, debería darse por hecho la inexistencia de representaciones mentales. De aceptar la opinión de Kant, el sonido mismo quedaría huérfano de todo anclaje mental y por tanto, el problema se extendería hasta los fundamentos de la psicología cognitiva. En todo caso, en dicha escuela son muchas las posiciones actuales que hablan de procesos mentales más que de representaciones, y que afirman que una cualidad mental para la música no difiere demasiado de las de otras artes. De hecho, la música se ajusta perfectamente a los postulados experimentalistas porque responde a codificaciones de carácter matemático o formal, antes que figurativo –siendo así porque el marco de investigación y desarrollo metodológico es el mismo que para los experimentos sobre percepción visual de cualquier artefacto estético–. Pero en todo este planteamiento del problema, los aspectos relacionados con la emoción quedan al margen de cualquier posible registro representacional.

En cualquier caso, advierte Kant, el arte se apoya siempre en ideas subjetivas que cobran forma a través de las obras, con lo que denuncia el pretendido valor universal de la Belleza estética como asegura la Estética Psicológica inmediatamente posterior a Kant. Esto es, convirtiendo la idea en cosa y desligándose del plano espiritual. Para Kant, como para tantos otros autores que se tratarán a continuación, el idealismo esencialista resulta tan arbitrario y superficial como el realismo radical. No obstante, el filósofo no niega que ambas posturas tengan parte de razón, pero admite que también ambas se equivocan en sus postulados si insisten en la separación de lo material y espiritual en la estética.

Precisamente dentro de la Estética Psicológica se hicieron sentir muchas voces que seguirán este debate cruzado, sobre todo desde el modelo formaslista de Hanslick (1854), el cual retoma las consideraciones críticas de las que hace mención Kant. Pero aunque en Hanslick existe la tendencia a creer que la esencia del arte es la equivalencia de huellas formales en signos de utilidad estética, se remarca el cariz artificial y convencional de las leyes que legitiman estas relaciones con el objeto estético. Delacroix (1927), por ejemplo, es de la opinión de que la realidad estética no se da en el mundo de la naturaleza, tal y como apuntaban las premisas platónicas, sino que surge por simpatía simbólica. Müller-Freienfels (1938), como antes Bullough (1912), piensa que la calidad estética depende de una distancia afectiva y racional por parte del sujeto receptor. Geiger (1928) habla de la experiencia estética como aislamiento de la realidad. Jung (1922, 1930) sustituye el ideal platónico por un arquetipo universal en el arte. Downey (1897) atiende a la capacidad de los oyentes para establecer asociaciones particulares entre impresiones musicales y representaciones emocionales. Weld (1912) analiza la influencia de los programas de conciertos en la interpretación significativa de la música, destacando la importancia del contexto en el proceso. Gundlach (1935) descompone los factores que determinan el reconocimiento del estilo de un autor desde una orientación marcadamente formalista, con base experimental y métodos tanto cualitativos como cuantitativos. Como se ve por esta larga lista de ejemplos, durante

un largo período de tiempo la psicología de la música recogió muchas de las preocupaciones por la recepción estética y las cuestiones sobre representación y significado de la música.

Incluso un formalista convencido como Helmholtz (1863) distingue entre el oído físico como la “parte corporal” de la escucha musical y el oído espiritual como la “parte mental” de esa misma experiencia estética. Con ello, Helmholtz cuestionaba que si la música debe ser analizada como estructura sonora –como también se sustentan en una estructura formal la geometría, la arquitectura y hasta el lenguaje, al estar éste dotado de semántica (contenido) y sintaxis (articulación)–, debe ser definida como construcción, cuya base es un ideal del hombre.

Lo que iguala y al mismo tiempo separa todas estas propuestas citadas arriba es que parten de diferentes visiones de lo empírico y lo trascendental, pero coinciden en describir al arte como creación artificial y como producto mental-espiritual, simultáneamente. De ello resulta una concepción de la música como acto expresivo que se constituye asimismo por una confluencia de dos operaciones paralelas: una ejecutada sobre el material externo (el objeto musical); la otra sobre el plano interno (la mente).

Toda obra de arte, según Dewey (1884, 1934), pone en marcha ambas funciones a la vez, con lo que, a diferencia de otros formalistas del siglo XIX, introduce en la expresión estética la necesidad de ejercer un grado de control cognitivo y no acepta el abandono de la voluntad del sujeto a una emoción turbia frente al objeto del arte. De hecho, aduce Dewey, el sentimiento estético debe ir siempre acompañado de la comprensión previa de un valor ideal para ser apreciado como experiencia relevante para el hombre. Dewey apuesta por la inclusión de emociones intelectualizadas en la significación de la experiencia artística respecto a las relaciones acumuladas del sujeto con ese mismo objeto. No en vano, el autor asimila el arte como actividad, y define el gusto estético como un proceso dinámico y mutable. No existiría comprensión intelectual ni significación emocional sin haberse establecido *a priori* relaciones de acción; ni tampoco las habría sin apercibirse congruencias o incongruencias entre un cierto ideal estético y una cualidad que acompañe empíricamente determinado sentimiento. Dewey no rechaza una posible conexión entre un sentimiento de Belleza ideal con un valor universal como apuntaba Platón, pero desmarcándose del filósofo griego, considera que dicha conexión se constituye artificial y activamente, no mediante supuestas leyes naturales. Se puede afirmar, siguiendo a Dewey (1887: 267), que el sentimiento de Belleza estética “envuelve” al ideal, le da forma material *a través* del objeto artístico.

Lipps (1903) también desconfía de las teorías que desligan lo estético de una actividad mental y de un soporte material. Pero para que se dé una experiencia estética satisfactoria, el sujeto debe apercibir en sí mismo no una sensación cualquiera sino una ya definida a través de sus relaciones anteriores con ese mismo objeto que se la provoca, y en circunstancias contextuales similares. Como Dewey, también Lipps subraya la importancia de dotar conscientemente de congruencia la relación entre la actividad evocada, por un lado, y el juicio del estado presente durante el acto, por el otro (en consecuencia, el displacer o desagrado estético lo sugiere una incongruencia entre los dos planos). Lipps es, sin embargo, más *empático* que Dewey, en el sentido

de que asegura que aquello contemplado estéticamente no es significado como objeto distinto a quien lo contempla, sino que es un reflejo de lo que éste siente en dicha actividad de contemplación. El sentimiento estético es, pues, un sentimiento del propio yo del contemplador.

En realidad, pocas diferencias hay en este punto entre la teoría de Lipps y Dewey. Para ambos, lo sensible en arte está construido sobre las relaciones anteriores (tanto físicas como mentales) con el mundo real al que pertenece el objeto estético, a las que se añade también un plano ideal en el cual lo sensible pasa a convertirse en proyección recíproca sobre aquel soporte material. Lipps habla de función simbólica como clave del proceso estético de la significación, como ocurre al escuchar la *Gloria* de una misa de Bach: la *Gloria* no es la santidad, pero se experimenta un sentimiento de beatitud que no de otro modo puede vivirse, si no es a través de esa forma musical definida. Otros ejemplos de este género que cita Lipps (op. cit: 85-86) son las alegorías, las representaciones mitológicas, las escenas religiosas o los cultos rituales de cualquier tipo.

Apelando a dicha proyección simbólica o sentimental sobre los soportes materiales Lipps no se aleja demasiado de la teoría mediacional de Hennion (2002). Por ello, Lipps exige atender a las razones extraestéticas en el simbolismo del arte, ya que el contenido de las obras no depende sólo de elementos formales o sensibles, ni de una idea previamente concebida sin apoyo empírico ni sustento en un objeto material, ni de hechos históricos puntuales al margen de la experiencia de un sujeto receptor. Al respecto, dice Lipps, el debate entre contenido y forma carece de fundamento cuando la estética sólo se fija en lo figurativo. Casos como los del *leitmotiv* en música, con los que Dilthey (1927) enriquece su ensayo sobre Bach, ejemplifican muy bien dicho planteamiento simbólico, sirviéndose para las obras corales de formas determinadas y significativas como recurso narrativo que han de ser identificadas y comprendidas por el sujeto receptor.

Es indudable la influencia de Brentano (1874) en esta proyección sentimental de la expresión estética que propone Lipps (1903). Lo más significativo es que evita hablar de forma para referirse directamente a la *relación con el objeto*, ya que para el autor *el sentimiento no está fuera de éste*, sino que se construye en la excitación anímica del sujeto receptor cuando interactúa con el objeto en cuestión. La actividad, no obstante, también puede ser ideal (como la fantasía o la inspiración que una música despierta en la mente de quien la escucha), pero a diferencia de lo que defiende Dewey, no parece que en Lipps sea importante distinguir entre participación activa o pasiva, pues la proyección sentimental puede estar dirigida tanto conscientemente como instintivamente.

Sin embargo, lo que nos interesa destacar es la concepción de la actividad estética en cuanto a acto –o vivida o consumada– y en cuanto a potencia –o que determina una predisposición a su experiencia–. Como hace Lipps al hablar de la congruencia entre acto y expectativa, también Delacroix (1927) sostiene la necesidad de una dirección de la intencionalidad y de ajuste de la expresión artística a la idea estética que se persigue. De no ser así, el mundo sonoro de la música se limitaría a la mera recepción de una sucesión de sonidos sin significado. Lo que en Lipps parece sugerido, en Delacroix es más abiertamente asumido: la música mediatiza un sentimiento; no un sentimiento

corriente de la vida ordinaria, sino creado a través de las experiencias previas con esa forma musical concreta. Lo que expresa en sí no está fuera de ella.

Evidentemente, la representación formal es básica para la expresión artística. Por el contrario, un simple acto de descarga emocional –como suponía la catarsis aristotélica frente al racionalismo platónico– no es un medio expresivo por sí solo. El acto expresivo recurre a medios que, aunque originariamente fueran espontáneos, se usan artificiosamente para fines más complejos<sup>3</sup>. Dewey (1934) señala que sólo hay expresión cuando la materia se usa como medio, mientras que Lipps (1903) dice algo parecido respecto a la proyección simbólica sobre el objeto. Pero aquél reivindica el papel activo del sujeto en la experiencia estética, ya que considera que un medio se emplea con conciencia de su lugar, función y situación. El orden melódico de los sonidos, por ejemplo, crea un armazón para el seguimiento de la música; así, los sonidos serán medios expresivos de una emoción determinada sólo dónde la situación lo requiera y facilite.

Estos condicionantes situacionales, además de otros de variable orgánica como los que describen Helmholtz (1863), Allen (1877) o Hirth (1892), se añaden a la construcción de una experiencia integral del arte. Pero Dewey (1912) –como también hacen Vygotsky (1925) o Dilthey (1933), por citar dos autores en la misma onda– insiste en que cualquier acto de significación es una construcción situada en el espacio y en el tiempo, no una emisión espontánea; que si no hay comprensión intelectual no puede haber expresión, porque lo contrario sería impulsivo e irracional; que la excitación nerviosa que provoca la presencia del estímulo estético marca el punto de encuentro entre una psique y el ambiente. El autor se sirve del ejemplo de las danzas de la cosecha en los pueblos primitivos para explicarlo: este culto estético no surgiría sin la propensión previa al cultivo, en una estación concreta del año, y unas circunstancias climatológicas específicas; sin la existencia de una excitación ambiental que lo desencadene –en este caso, la perspectiva de una buena cosecha–, no habría necesidad de expresión ni comprensión del significado (Dewey, 1934/2008: 76). Siguiendo este ejemplo, una danza supersticiosa no aparece de manera inmediata porque haya una confluencia de variables ambientales favorables y punto, sino que debe construirse también a través de un acto colectivo, mitológico y estético.

Dewey contradice así las teorías deterministas de la significación estética diciendo que no surge como excitación pura, sino de una apercepción simbólica de dicha reacción frente al objeto que lo desencadena. Delacroix (1927) añade que dado que todo arte es construido por una psique sensible, no hay situación estética que no pueda ser traducida en un esquema inteligible. En definitiva, ambos autores apelan a una obra entendida como cosa mental, como creación del hombre y no como copia de la realidad, aduciendo que para otorgar de significado a una idea se precisa de una base empírica que se sustente sobre la base de contactos sensibles con el objeto estético. La

---

**3.** Dewey (1934/2008: 87) cita los ejemplos de la sonrisa, el saludo o la metáfora en poesía como recursos que dotan de expresión a una idea. En el caso de la metáfora, en cambio, no se da una significación por canales intelectuales (comparando el referente con su analogía, según dirían los postulados formalistas), sino por un acto de identificación emotiva con la sensación que provoca la comparación.

experiencia estética derivada de ello no debe ser tomada como dato inmediato, sino como construcción mental.

La influencia de Brentano no es sólo palpable en la disposición que el sujeto dirige sobre el propio acto estético. El arte es selectivo porque sólo desarrolla sentimiento estético en su representación cuando la predisposición del sujeto y las cualidades propicias del ambiente congenian con el ideal de dicha significación. La elección del material de partida para dicha experiencia estética define ya la función y la organización misma de la idea antes de ser experimentada. El papel activo del receptor es, en tal caso, básico para desarrollar dicha experiencia. Si las circunstancias no están a la altura de sus expectativas, no experimentará un grado satisfactorio de sentimiento estético. Para ello, el sujeto receptor debe asimilar en sí valores y significados contenidos en experiencias pasadas. Por eso, los gustos estéticos de la música son tan distintos en cada sujeto aunque existan como base experiencias emocionales comunes –lo que engañosamente llevaría a retrotraer a los universales de los que hablaba Platón– que, por otra parte, lo que tienen de natural no es tal, sino una naturaleza transformada a través de las relaciones con el objeto estético y a partir la apercepción que se obtiene de cada experiencia dada.

Esta propuesta constructivista, sin duda discutible, abre las puertas a la concepción mediacional de Hennion (2002), pero también se inmiscuye en la base de teorías cognitivas de la música como las de Meyer (1956), Sloboda (1985), Johnson-Laird (1990), Juslin y Sloboda (2001) o Lacárcel (2003) y asoma en las últimas tendencias neuropsicológicas de Jensen (2000), Stewart y Walsh (2001), Platel (2002) o Levitin (2008).

## 5. LA SINESTESIA MUSICAL COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA

La sinestesia fue uno de los temas que más fascinaron a la psicología de la música en el período de 1854-1938, con profusión de trabajos de corte experimental o de orientación psicopatológica sobre el fenómeno. Aunque generalmente se atribuyen los estudios sobre sinestesia a la escuela de la Gestalt por poner el acento en modelos de organización de la experiencia perceptiva, lo cierto es que las perspectivas teóricas son muy variadas. Cítense los de Wheeler y Curtsforth (1892), Flournoy (1893), Laurens (1908), Révész (1912), Hornbostel (1925, 1927), Wellek (1929, 1931), Vernon (1930a), Kerr y Pear (1932), Hartmann (1933a, 1933b, 1934), Riggs y Karkowski (1934), Cowles (1935), Karkowski y Odbert (1938) y Seashore (1938b) entre los más representativos, a los que cabría añadir las primeras tentativas experimentales de Marin Mersenne, Athanasius Kircher, Johannes Kepler, Isaac Newton o Johann Wolfgang von Goethe en los siglos precedentes (citados por Martinelli, 1999).

*Grosso modo*, las teorías que explicaban las sinestesias pueden separarse entre los polos que las consideran como algo más o menos habitual entre la población, y las que las atribuyen exclusivamente a genios y artistas de alta sensibilidad artística o, como es el caso de las parestesias, a patrones desviados de conducta. Al respecto, sirven de ejemplo los estudios psicoanalíticos que equiparaban las sinestesias a algún tipo de trastorno neurótico o las elucubraciones degeneracionistas de autores como

Lombroso (1864) o Nordau (1893). En la actualidad prevalece la concepción clínica de estos fenómenos de sensibilidad estético-musicales, con la salvedad de que ya no se consideran como atributos extraordinarios que pudieran responder a parámetros patológicos, sino más bien a una construcción particular de la experiencia estética de la música.

Tras la aparición del célebre tratado de Reik (1953) sobre el “gusano cerebral” (*ear-worm*) –la obsesión neurótica por una melodía pegadiza– está volviendo a aflorar el tema de las sinestesias en la psicología de la música. Trabajos recientes como los de Levitin (2008), Ro *et al.* (2008), Neumar y Bosch (2009), Sacks (2009), Szendy (2009) o Romero (2011) plantean dudas muy interesantes sobre el tema, derivando el interés hacia las causas que explican por qué una determinada pieza musical “se engancha” neuróticamente: algunas sospechas apuntan hacia la forma musical; otras al atractivo del contexto original en el que se escuchó, y su posterior recuerdo; otras –la mayoría– alegan razones de índole neurológica. Sobre este aspecto, no le van a la zaga algunas contribuciones psicoanalíticas –algunas sugerencias pueden encontrarse citadas en Sánchez-Moreno y Ramos (2008), aunque lo cierto es que no abundan los estudios clásicos sobre música y psicoanálisis anteriores a Reik (1953)–. Otros textos actuales –como los de Redondo (1991), Fernández McClintock (1997), Ibarretxe (1998), Baird (2005), Galeyev (2007) y Córdoba (2009)– oscilan entre los análisis comparativos entre diferentes muestras artísticas, por un lado, y sus aplicaciones didácticas y terapéuticas, por el otro.

No obstante, cabe resaltar que el principal problema de la sinestesia musical y del estudio de cualquier otra modalidad intersensorial de lo estético es debido fundamentalmente a la disparidad de sus definiciones. Generalmente se admite que la sinestesia es la articulación de un órgano sensitivo por un estímulo que no le corresponde<sup>4</sup>. En concreto, David Albet (Escrú, 2006) define la sinestesia como contrario a la *anestesia*, que es la falta de sensación. Pero al hablar del fenómeno en la música, la sinestesia se suele confundir con una cualidad tonal. Donde unos autores apuestan por ubicar el fenómeno sinestésico en la recepción estética del estímulo sonoro, otros prefieren atribuirlo a causas formales del mismo. Así lo denunció Brentano (1907), quien distinguía entre sinestesia como estimulación simultánea de varias dimensiones de la sensibilidad (por ejemplo, al poner en concomitancia la audición de un sonido con la sensación de un color) y la cualidad tonal como propiedad intrínseca de ese sonido.

Sin embargo, la hipótesis de una profunda unidad de sentidos necesariamente lleva al problema de la significación musical. De hecho, también Helmholtz (1863) observó ese error típico en el esfuerzo por definir la sinestesia musical. Para el psicofisiólogo alemán, la *modalidad* de una sensación dependerá de la calidad de la percepción;

---

4. Guyau (1902/1931: 45) cita varios casos de sinestesia odorífera relatados por dos colegas, los doctores Hammond y Ochorowicz, en los que, poniéndolos en relación con el perfume que desprendían los santos en el momento del paroxismo religioso o éxtasis, detectaban que algunos de sus pacientes despedían un olor peculiar: un hipocondríaco emanaba aroma de violetas, un colérico a pan, una histérica a plátano y otra a lirio durante sus crisis (incluso el segundo descubrió a una paciente cuyos dedos olían a vainilla en los ataques), concluyendo que a todo estado psíquico le corresponde otro fisiológico.

mientras que la *cualidad* de la misma estará supeditada al carácter formal del estímulo –por ejemplo, a elementos psicofísicos como la frecuencia de oscilación de su onda vibratoria en el tímpano–. Que ambos términos se confundan interesadamente se explica por la dificultad de investigar ese fenómeno de manera experimental en el ámbito de la psicología. Helmholtz arroja la cuestión de si acaso la sinestesia no es el fruto de una asociación aprendida, de una analogía comparativa o, por el contrario, está causada por variables físicas, fisiológicas o psicológicas, sin ofrecer una respuesta clara al respecto.

En cambio, autores como Mahling (1926) equiparan la sinestesia musical a una “segunda vía estética” que permite comunicar la calidad de un sonido tanto de forma directa como indirecta. Desde una perspectiva parecida, Höffding (1891) sugiere que la sinestesia es un proceso del sistema nervioso

“que, después de haber sido provocado en un punto particular del órgano sensorial exterior, se difunde, se ramifica en su camino a través de los centros inferiores y superiores, y reviste poco a poco un carácter muy complejo, [en el que] la sensación se nos aparece claramente como el resultado de una síntesis. (...) El sentimiento excitado por la música crea involuntariamente (...) una expresión simbólica más o menos clara por medio de sensaciones análogas” (Höffding, 1891/1926: 169 y 480).

Si hay síntesis y analogía simbólica, según sostiene el psicólogo sueco, éstas son asignadas por la conciencia, por lo que la sinestesia no puede ser entendida como un fenómeno pasivo frente a las sensaciones del mundo exterior. Para Höffding, la sinestesia resulta de un potencial de actividad sensorial que ya preexistía en el sujeto. Esta hipótesis reabre la caja de los truenos de la subjetividad de las cualidades sensibles, oponiéndose a la concepción mecanicista de la naturaleza heredera del pensamiento cartesiano.

Paradójicamente, los formalistas podían hallar confirmación a sus teorías examinando la relación sinestésica entre sensaciones y hechos materiales, por ejemplo comprobando experimentalmente que un determinado sonido susurrado al oído producía un cosquilleo en la piel o que una luz intensa en el ojo provocaba una sensación de calor cutáneo. Que existan tantos casos de sinestias cromáticas en la música –también denominadas “cromestias”, “audiciones cromáticas” o “escuchas coloreadas” (*colour-hearing* en inglés; *Farbenhören* en alemán)– no es algo baladí desde que Goethe (1810) señalara en su teoría de los colores (*Farbenlehre*) que entre los primarios, el amarillo, el azul y el rojo son los más habituales en los casos de transferencia sensorial. Las investigaciones sobre *fortismos* (concomitancias de los sentidos de la vista y el oído) y *fonismos* (asociaciones de los sonidos musicales con palabras) han redundado sobre todo en los fenómenos de cromestesia y de metaforización de la música, como demuestran los ejemplos de Wellek (1929, 1931) y Seashore (1938b), en el primer grupo, y los de Kerr y Pear (1932), en el segundo.

Para ejemplificar una cromestesia, Höffding (1891/1926: 427) recuerda el caso del ciego al que, para describirle el color rojo carmesí, se le compara con el efecto

que le produciría un golpe. Pero para vincularla a la música, hace constar que cada instrumento se reconoce por una *coloratura* particular, según el efecto causado por su sonido. Delacroix (1927/1951: 288-290) enumera otros muchos ejemplos de audición coloreada: un sujeto que, a los 14 años, cada vez que oía un violín o un chelo percibía nítidamente manchas negras y azules; otro que, con la misma edad, experimentaba la impresión de un azul intenso cuando escuchaba la *Canción triste* de Tchaikovsky; otro confesaba que todo se tintaba a su alrededor de color de rosa cuando oía *Après-midi d'un faune* de Debussy; y remata con el compositor Scriabin, quien dijo haber escrito la partitura de *Prometeo* guiado por la coloratura de sus sensaciones auditivas.

Mayor debate ocasionan las sinestesias metafóricas de la música, ya sean debidas a que algunas piezas sonoras sugieren o describen imitativamente una idea o una escena, o bien porque formalmente pueden asociarse a una representación o significado. Las dudas a resolver son en dichos casos: a) si se trata de un fenómeno artificialmente provocado de transferencia sensorial; esto es, si su etiología es natural o cultural; b) si existe una explicación de base figurativa de la sinestesia a través de determinados elementos formales del estímulo; c) si la transferencia intersensorial en cuestión es relativa a una combinación perceptiva de carácter biológico o si surge del lenguaje y de la variedad de respuestas lingüísticas para designar un sonido determinado. Este último punto es el que defienden Kerr y Pear (1932), concluyendo que a mayor disponibilidad terminológica para describir un sonido –por ejemplo a través del uso de semblanzas descriptivas para abastecerse asociativamente–, mayor probabilidad de experimentar sinestesias. Delacroix (1927), en cambio, sostiene que las imágenes sugeridas por la música se nutren de la interpretación subjetiva –o sea, son una construcción mental de significado–, y un mayor grado de complejidad dará por resultado sinestesias más elaboradas.

La literatura de finales del siglo XIX y principios del XX está repleta de ejemplos de sinestesias musicales, como puede comprobarse en algunos pasajes de la *Sonata Kreutzer* de Tolstoi (1890) o *Huida a las tinieblas* de Schnitzler (1931), de la que se ha destacado un breve extracto:

“El pianista fantaseaba sobre temas de óperas de Wagner, parodiándolos en compás de vals. Un suceso remotamente pretérito atravesó el pensamiento de Robert. Hacía muchos años, al comienzo de su matrimonio, había sido muy cariñoso cierta vez con su joven esposa, en un palco oscuro, durante una representación de *Tristán*. Ahora, en el recuerdo, la escena se le presentaba como si entonces la hubiese amado intensamente, y pensó que acaso muchas cosas habrían sucedido de otro modo en su vida, si ella no hubiese tenido que morir tan joven. A pesar de tan melancólica ocurrencia, se sentía muy confortable, y advirtió que marcaba suavemente, con la mano, el compás de la música. Sonrió, o más bien quiso sonreír, pues de pronto sintió convulsiones en las comisuras de los labios; sintió las lágrimas que le arrasaban los ojos, y a duras penas pudo dominarse, para no estallar en llanto” (Schnitzler, 1931/2010: 30-31).

No supone una representación idéntica o una traducción literal de una idea a través de la música, sino de una expresión simbólica que ha quedado asociada a la forma. Esta premisa, por tanto, no se aleja demasiado de las consideraciones de Hanslick (1854), tal y como reconoce Pilo medio siglo después. En efecto, el psicólogo italiano mantiene que si la música puede desencadenar sinestesias es por una sugestión, pues la música es, de todas las artes, “la más pobre, la más sencilla” y por eso mismo inexpressiva. Pilo descarta la música descriptiva en su estudio, de la que asegura que, pese a carecer de sentimiento, siempre representa algo porque contiene un *substratum* objetivo: la música es ya la imagen sonora de algún objeto real, al que se puede asignar un nombre, un color, una forma, un gesto (Pilo, 1904: 54-59). Para tal fin, el autor cita los ejemplos de la *Pastoral* de Beethoven –cuyos pasajes expresan el murmullo del arroyuelo, las voces de los aldeanos, el ruido de la tormenta, el canto de los pájaros–; los *impromptus* de Schumann –que retrotraen los colores y la fragancia de las flores en primavera–; y si Rossini denota alegría, uno de los *leitmotivs* de *Tannhäuser* reproduce el centelleo de una estrella en el *tremolo* que acompaña el recitativo, mientras que la introducción al primer acto describe la furia huracanada de una *valkyria*. El propio Schumann, sin ir más lejos, reconoce que la visión de una mariposa posada sobre una hoja que era arrastrada por las aguas de un arroyo imprimió tal fuerza en su mente que tuvo impulsos inmediatos de traducir su sentimiento en música (Delacroix, 1927/1951: 298). Otro sujeto decía ver un bosque de encinas y helechos con sumo detalle al escuchar a Wagner: era tal la precisión de sus impresiones que incluso podía describir con claridad a un ruiseñor en una rama. El mismo sujeto sufría experiencias visuales distintas ante Liszt, cuya música le producía la ilusión visual de una forma humana vestida con una larga túnica caminando sobre las aguas (Delacroix, 1927/1951: 294).

La otra cara de la moneda son las parestesias estéticas debidas según Senet (1914) a anomalías y trastornos del sentimiento estético, el cual se habría desviado del instinto de conservación individual y específico. Según el mismo autor, dichas manifestaciones estéticas son síntomas de perversión y degeneración psicológica, por lo que no sorprende que, imitando a Nordau (1893) o Piazzini (1899), Senet arremeta contra delincuentes, prostitutas y habitantes de arrabal, cuyos gustos estéticos estarían caracterizados por la vulgaridad y la baja calidad artística. Senet no sólo se refiere a los modales, las ropas y los ornamentos (como los afeites y los tatuajes), sino también a sus lecturas y músicas favoritas. Charcot y Magnan (1883) y Binet (1887) también se despachan contra las orientaciones sexuales desviadas de la norma: onanismo, safismo, fetichismo, masoquismo, voyeurismo, exhibicionismo, sadismo y lo que Charcot y Magnan denominan “inversión de la tendencia genital” se vinculan a una particular sensibilidad estética. El ejemplo del homosexual que describen Charcot y Magnan es amante de la música sentimental de Chopin, Gounod, Delibes y Massenet, que otros justifican con declaraciones taxativas como ésta:

“En sus perversiones encuentran la fuente más rica de sus sentimientos estéticos. Lo que es bello para todos estos degenerados, resulta monstruoso para los normales” (Senet, 1914/1925: 198).

Pero las parestesias (que no dejan de ser una categoría psicológica para redefinir las sinestesias desde una perspectiva negativa) no serán el único fenómeno que trajo de cabeza a la Estética Psicológica de la música. Relacionado con la capacidad del sujeto para dotar de significado a un tipo de experiencia estética muy puntual, los episodios de éxtasis y de catarsis en la música tuvieron un especial auge entre los estudios publicados durante el período 1854-1938. Dedicaremos el siguiente apartado a tratar el tema desde diversos replanteamientos psicológicos.

## **6. LA CATARSIS Y EL ÉXTASIS ESTÉTICO EN LA MÚSICA COMO PROBLEMÁTICA PSICOLÓGICA**

Estrechamente relacionado con la proyección sentimental o *Einfühlung* de la experiencia estética –que desarrolló en profundidad Theodor Lipps (1903) en su obra cumbre–, el concepto de *catarsis* ha quedado relegado exclusivamente al ámbito del psicoanálisis. Sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX gozó de un lugar destacado en los trabajos sobre psicología de la música, aunque en los últimos años se está revalorizando la noción catártica del arte desde las áreas de la musicoterapia y la neuropsicología –véanse por ejemplo las referencias de Adrián *et al.* (1996), Poch (1999), McCarthy (2002), Cury (2007) y Szczeklik (2010)–. En el extremo opuesto se ubica el concepto de *éxtasis*, considerado como fenómeno de naturaleza dionisiaca, pues remite a una fuga de conciencia o a una libre voluntad del ser, imbuido de emoción pura y sin control racional.

Sin duda, el origen de esta dicotomía entre catarsis y éxtasis de la música parte de la antigua creencia de que elementos musicales apolíneos (como la concordancia, la armonía, la palabra cantada, etc.), al proceder del dominio de la razón, provocaban la catarsis o purificación del alma; mientras que, por el contrario, el éxtasis provendría de formas disarmónicas o de músicas sin palabras, primando en su experiencia estética el dominio de los afectos y las emociones sin gestión racional. Paradójicamente, así como la noción de éxtasis, en el período histórico que engloba este estudio, parece adoptar una posición más metafísica, el tratamiento de la catarsis presenta planteamientos más organicistas.

La fluctuación entre catarsis y éxtasis en la experiencia estética de la música fascinó a los primeros psicólogos del arte, aún muy influidos por sus predecesores del Romanticismo. Al respecto, la tendencia más sugerente de las investigaciones realizadas fue la que aseguraba una correspondencia entre un alto grado de sensibilidad estética del sujeto receptor y una considerable carga genética de genio artístico, en el mejor de los casos –Séailles (1897), Bartholomew (1902), Wallace (1908, 1914), Feininger (1909), Lasserre (1914), Révész (1925)–, o de alguna patología neurológica hereditaria –Morel (1857), Lombroso (1864), Galton (1869), Nordau (1892), Sergi (1893), Kretschmer (1923, 1929)–.

Por desgracia, el tema corrió la misma suerte que el estudio de las sinestesias, abandonándose al ámbito de las investigaciones marginales dentro de la academia científica. La principal causa por su desinterés fue debida a la imposibilidad de sis-

tematizar estos fenómenos por unidades de análisis y por su íntima conexión con lo subjetivo durante la experiencia estética. Pero, curiosamente, algunos textos recientes sobre los efectos de ciertas drogas como potenciadoras de la experiencia estética de la música están retomando de nuevo el concepto de éxtasis de antaño –Hennion y Gomart (1999), Reynolds (1999), Hennion *et al.* (2000), Hennion (2002), Gilbert y Pearson (2003), Solis (2007)–.

Uno de los autores que más importancia confiere al concepto de la catarsis en su teoría estética es Vygotsky (1925), quien sitúa el origen del uso terapéutico del arte en los antiguos pitagóricos. Pero cabe advertir el delgado lazo que une música y catarsis. Contrapuesto al mundo material o *physis*, la *katharsis* nace como purgación artificial del hombre, y ésta no era posible más que a través de una experiencia estética (Lain Entralgo, 1941: 71). Los purificadores (*kathartai*) recurrían a la mezcla ritual de música y danza para aliviar los males del alma<sup>5</sup>, pues al creerse que la causa era un castigo divino por alguna falta cometida por el sujeto, su tarea era la de hallar el motivo de aflicción y limpiar su pecado. El objetivo de dicho ritual era provocar la afloración de los sentimientos recónditos que quedaron reprimidos, y que sólo trascendían mediante la experiencia estética, dado que ésta producía en el sujeto receptor un cierto estado de estupefacción y rebajaba las resistencias de la mente. Estas dinámicas del encantamiento catártico perduraron hasta Aristóteles, quien prefería distinguir el uso de la medicina para la cura del cuerpo, y el de la música para las almas.

El filósofo dudaba acerca de si la catarsis depuraba los sentimientos o si, por el contrario, era al alma a lo que purgaba de sentimientos, como si éstos fueran impurezas de la razón. La cuestión aristotélica entronca con los planteamientos psicoanalíticos del arte: la catarsis ¿es sublimación o descarga de emociones?, ¿sirve para la corrección y/o adecuación de éstas, o se usa para librarse de ellas?, ¿exalta los sentimientos o los expulsa si son un exceso para el organismo?, ¿reconstruyen la paz interior del hombre eliminando tan sólo los sentimientos inquietantes y destructivos o, en cambio, sirve también a los *buenos sentimientos*? Toda *katharsis* contiene elementos órficos y terapéuticos, y del mismo modo que puede ser beneficiosa para el alma, también hay el riesgo de corromperla. La música, por ende, presenta una influencia mágica porque burla las leyes de la naturaleza material y, paradójicamente, actúa provocando una *mimesis*.

Esta imitación de lo externo en lo interno, muy del gusto de formalistas como Hanslick (1854), se explica con el mito de Orfeo quien, al cantar, hacía que todos los seres de la naturaleza se detuvieran extasiados para escucharle, que los ríos cambiaran

---

5. Una de las aplicaciones más recurrentes de la mezcla entre baile y danza era el mal de corea, análogo al baile de San Vito y a los casos de tarantismo que proliferaron en la Edad Media, entre otros cuadros sintomáticos de manía descritos durante períodos de grandes epidemias. Autores tan dispares como Charcot y Richer (1887), Combarieu (1909) y Wundt (1912) compararon estas lecturas mórbidas del pasado con las experiencias colectivas de chamanismo en pueblos primitivos, en las que intervenían activamente la música y la danza. La hipótesis se corroboraría luego por medio de método experimental, constatando reacciones similares en animales que evidenciaban cambios en las bases neurológicas de la emoción, muy parecidos a los patrones humanos de afectación histológica en pacientes diagnosticados de melancolía, manía o depresión (Diserens y Fine, 1939/2009: 195).

el curso de sus aguas, que los árboles sacaran sus raíces del suelo, y que hasta las rocas rodaran a sus pies (Andrés, 2008; Szczeklik, 2010). En conclusión, la música era tan estimada como temida por disponer del poder de influir (para bien y para mal) sobre los sentimientos humanos, lo que llevó a admitir la catarsis de la experiencia estética de la música como un proceso tanto biológico como psicológico.

No resulta extraño que en ciertos textos de la psicología del arte, *Einfühlung* (proyección empática o sentimental sobre el objeto estético) y *katharsis* se confundan, como por ejemplo los de Lipps (1903) y Vygotsky (1925). Pero para el citado psicólogo ruso, la catarsis no es sólo purgación del alma en el sentido griego del término, sino que desempeña una transformación de los sentimientos. No acepta una invasión sentimental sin control consciente durante la experiencia estética –como en cambio sí apuntaría Freud–. La habituación a una determinada experiencia estética contribuiría a una educación de los sentimientos, provocándose voluntariamente la catarsis regeneradora de los mismos.

En realidad, la propuesta vygotskyana no se aleja demasiado de la terapéutica psicoanalítica, dado que ambas coinciden en definir la catarsis como ejercicio de liberación de emociones reprimidas con el fin de que, al proyectarlas “hacia fuera”, se elimine, atenúe o comprenda un conflicto psíquico latente. Pero la diferencia estriba en que para el psicólogo ruso es más importante la función biológica de la descarga de emoción acumulada. Si la experiencia estética es un bien útil para el desarrollo psicológico del hombre, según dice Vygotsky (1925), es porque la represión social provoca esa tensión de sentimientos no expresados, sirviendo el arte como vía de escape. Mas esta experiencia no es del todo libre, sino sujeta a unas normas de gestión de los sentimientos estéticos que se han ido construyendo socioculturalmente y a lo largo de la historia.

A partir de los temores por una “mala catarsis”, se aportaron muchos argumentos a favor de un formalismo estético, con visos moralistas. Aunque Platón ya acusara a la música de que sus propiedades purgantes también podían incitar a los sentimientos más lujuriosos, Aristóteles advertía una reactividad distinta ante determinadas formas musicales en cada oyente: mientras a uno podían exasperarle, otro encontraba en ellas un alivio, e incluso experimentaba al oírlas un efecto sedante. Antes de ellos, los pitagóricos sistematizaron todo un modelo de catarsis musicales derivado de su teoría de las esferas, según la cual la música se construye siguiendo las mismas reglas de proporción y orden que rigen todos los elementos de la naturaleza. Por tal razón, compartían la idea de que la música cacofónica o disarmónica producía miméticamente un desequilibrio anímico en el oyente: del mismo modo que la música reconstituía la paz interior del hombre, también podía destruirla, influyendo respectivamente en un *ethos* bueno o en un *ethos* malo (Sachs, 1924). Así, el dórico era considerado el género sano por antonomasia, mientras que al frigio le tocó el papel inverso. La forma dórica fue descrita por los pitagóricos como serena y reconfortante, capaz de crear un ambiente confortable y por la que el sujeto receptor se sentía imbuido por un sentimiento de valentía, entereza y moderación; la música frigia, en cambio, era calibrada como excitante y orgiástica, aunque su arbitrario valor tal vez fuese justificado por provenir de influencias musicales foráneas (concretamente del lado Oriente). No fue el único

género censurado: también recibieron sus críticas el lidio por ser fúnebre, el hipolidio por lujurioso, el mixolidio por lastimero y el hiperlidio por ser el *súmmum* de las emociones negativas. Por supuesto, los derivados del dórico –como el hipodórico– serían mejor considerados por inspirar sentimientos nobles y majestuosos, energizantes y revitalizadores.

“*Musica est mentis medicina maestae*”, sentencia Burton (1632) en su tratado sobre la melancolía, y no le faltaba razón. Otras culturas y en otras épocas también trazaron sistemas similares de correspondencias mente-cuerpo, en función del tipo de catarsis que se experimentaba al escuchar determinadas músicas. Según la historia antigua de la musicoterapia en Oriente Medio –como el *Tratado de las fiebres* de Ishaq Israeli (1945), inicialmente publicado en el siglo X–, la forma musical *Melopeya* cura los órganos internos afectados, *Rast* sana los ojos, *Irak* calma las palpitaciones cardíacas, *Isfahan* se recomienda para los catarrros (Szczelik, 2010: 116). Como todo exceso de medicación es perjudicial para la salud, se creía también que la habituación a la catarsis desgastaba la sensibilidad –en este caso, estética– y repercutía en una indiferencia moral en los actos humanos. Nietzsche (1889) aseguraba que la música de Wagner producía un desgaste nervioso que Nordau (1892) no tardó en consensuar desde sus teorías degeneracionistas. Y en el siglo XX no escasean los ejemplos de músicas que, durante décadas, fueron demonizadas por sus presuntas implicaciones catárticas en el oyente: rock y bebop quedaron asociados a la ansiedad y el enfado; blues a la tristeza; las baladas de jazz a un estado melancólico, etc. (Eisenberg, 2005: 151).

Siguiendo los ejemplos, y yendo más allá de las quejas de Adorno (1932, 1938), el jazz fue duramente criticado por un supuesto parentesco formal con la música africana usada en los rituales paganos, confiriéndole la misma capacidad hipnótica o de trance que ésta mediante el recurso de la percusión (la cual remite a los ritmos del tam-tam) y de instrumentos idiosincrásicos del género como el saxofón (cuyo sonido se creía cargado de un alto poder seductor). Huelga decir que estas opiniones sobrepasan lo estético y traspasan lo moral, salpicando con argumentos psicosomáticos un gusto musical hartamente conservador. El último caso polémico conocido lo protagonizó el músico Larry Ochs en el V Festival de Jazz de Sigüenza. Durante una actuación, se canceló el concierto por orden policial, alegando que un espectador había denunciado su música (*free jazz*) por haberle sido “contraindicado psicológicamente” (Martínez, 2009).

El éxtasis (*ékstasis*) musical es otro de los temas que más ríos de tinta hizo correr la psicología en el período histórico que comprende esta tesis. Emparentado con trastornos de exaltación maníaca, con patrones cíclicos de desorden anímico y mental alternados con depresiones agudas, el concepto somático del éxtasis proviene sin embargo de la metafísica decimonónica, pero al cabo del tiempo acabó interesando no sólo a la psicología y la estética, sino también a áreas de la sociología, la antropología, la teología y la musicología. El éxtasis no se podía reducir a un estado místico o alterado de la conciencia, porque también implicaba un acto de evasión ociosa, de pérdida de contacto voluntario con la rutina. Su definición roza lo fenomenológico, pero también propone una disrupción artificial entre la conciencia y el contacto con la realidad física (Berger, 1995: 164).

No en vano se ha denominado también al éxtasis con los términos de *raptus*, *excessus mentis*, *dilatatio mentis* o *mentis alienatio* e incluso relacionado con la histeria (Didi-Huberman, 2007: 194-196). Para Delacroix (1927/1951: 272-273) el éxtasis es un sentimiento tan intenso, violento, profundo y cercano a la ebriedad orgiástica que afecta a todo el sistema nervioso. Ligado al culto dionisiaco de los antiguos griegos (como el grado máximo de paroxismo de los sentidos), en el éxtasis el sujeto se despoja de la vida presente y experimenta una exaltación plena del yo, como si su alma existiera descarnada. Para Höffding (1891/1926: 76), supone la supresión momentánea del estado ordinario de conciencia, resultando uno sin orden ni concierto en el que el plano intelectual y el plano emocional entran en una dinámica exponencial inversa: cuanto mayor sea el grado de intervención de uno en la experiencia estética, más decrecerá el otro. Höffding no cree que desaparezcan los elementos intelectuales para beneficio de los afectivos, sino que, como Vygotsky (1925), considera que subyace un componente cognitivo capaz de apercebir y valorar su propia experiencia frente al objeto estético.

Delacroix (1927/1951: 279) no es del mismo parecer. El psicólogo francés cree que el éxtasis sobrepasa el juicio intelectual porque los sujetos dicen sentir vértigo y quedan sumidos por un instante en un estado de estupefacción, que interpretan como un placer indescriptible y tan sólo experimentable fenomenológicamente. Por eso, Delacroix plantea una analogía entre el éxtasis estético y el religioso: ambos abarcan sendos conjuntos de estados mentales y sentimentales muy confusos, que se prestan en los dos casos a una lectura mística. En su definición, Delacroix mezcla excitación y desinhibición, abolición de la conciencia y del control racional de la experiencia, y penetración de una realidad de orden superior, casi universal. En consecuencia, el extático siente sus sentidos en su máxima potencia, pero resultará de ello estados afectivos impersonales e indiferenciados. El éxtasis, advierte el autor, puede oscilar entre el horror por alcanzar lo sublime (la pérdida del control consciente y desligado del cuerpo) y la calma serena (trasponiéndose a la explosión emocional).

La comparación que hace Höffding, en cambio, estaría más cerca de la propuesta freudiana, por un lado, y la “primitivista”, por el otro. En el primer caso, el éxtasis al que alude Höffding (1891) remite al culto dionisiaco que tanto incomodaba al padre del psicoanálisis (Freud, 1914); el segundo alude a los mismos cuadros orgiásticos que describen Charcot y Richer (1887) y Wundt (1912) al hablar de las danzas rituales de los pueblos primitivos o de las posturas extáticas de las histéricas y los sujetos hipnotizados. Pero a diferencia del éxtasis místico, determinado desde el interior (la propia fe), el del hipnotizado viene impuesto desde el exterior (el psicoterapeuta).

El rechazo de Freud por la música, dado su poder extático sobre el sujeto receptor, se detecta bien en estas palabras:

“Las obras de arte ejercen en mí poderosa atracción, sobretudo las literarias y las escultóricas, y más rara vez las pictóricas. (...) (H)e tratado de aprehenderlas a mi manera; esto es, de llegar a comprender lo que en ellas producía tales efectos. Y aquellas manifestaciones artísticas (por ejemplo, la música) en que esta comprensión se me niega, no me producen placer alguno. (...)

Una disposición racionalista o acaso analítica se rebela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy y qué es lo que me emociona” (Freud, 1914/2005: 78).

Como estado excepcional de trascendencia emocional (*Aussersichsein*), el antropólogo y neurólogo Paolo Mantegazza (1887) no sólo contrasta el fenómeno del éxtasis estético con la hipnosis, sino también con los efectos de la intoxicación. Más que de las condiciones mórbidas de la mente, el autor habla de la consecución de un estado elevado de conciencia a través del éxtasis. Para el ejemplo de la música ofrece varios subtipos de éxtasis en función del género (por sus cualidades formales o estilísticas) y de la expresión afectiva que se manifiesta en los oyentes (el *ethos* resultante de dicha experiencia estética):

1. El éxtasis erótico –que Kierkegaard (1843) relaciona con la obra de Mozart– impulsa los afectos carnales sin mediar en ello la voluntad racional. Darwin (1871) atribuía un *continuum* entre el instinto sexual de los animales y el de los hombres, perpetuado en ambos en rituales de apareamiento que, como en el caso de las aves canoras, se sirven de la música como reclamo de pareja. Tolstoi (1890), en su célebre *Sonata Kreutzer*, relata el poder de sugestión que ejercía la pieza homónima de Beethoven en el apasionado enamoramiento de los protagonistas.
2. El éxtasis marcial resulta de músicas de gran intensidad y volumen, que sugieren ideas épicas y emociones corajudas y belicosas, a las antípodas de la melancolía de la que también habla Mantegazza (1887). Por ejemplo, es la culminación sentimental que provocan las marchas militares, los himnos nacionales, las canciones de trinchera, etc.
3. El éxtasis por ensoñación o de fantasía está considerado por la escuela psicoanalítica como el más genuino de todos. De hecho, si éste representa lo apolíneo por mediar el control consciente de la mente, el éxtasis erótico estaría dominado por un eje dionisiaco. El estado psíquico que provoca la intensidad del éxtasis es análogo al de algunas drogas de efectos psicóticos como el opio o el *hashish*. Mantegazza (1887) cita como compositor más representativo en esta categoría a Wagner.
4. El éxtasis melancólico propone en el sujeto receptor un estado paradójico de tristeza aparente y gran excitación nerviosa, que culmina con “lágrimas de felicidad”. Al experimentar su propio éxtasis estético al escuchar una obra que le impresionara enormemente, Berlioz describía espasmos por todo el cuerpo al son de la música, un incremento de la agitación nerviosa, palpitos en el corazón, un aumento de la presión sanguínea, contracciones musculares leves, algún episodio de parálisis parcial no permanente, y un ligero embotamiento de los sentidos (según Diserens y Fine, 1939/2009: 191). No obstante, el tema de la melancolía en la música es tan complejo que merece tratarse aparte.

En efecto, entendida como forma de éxtasis, la melancolía (*melancholia* en latín) se convirtió a lo largo de la historia en un criterio de desorden mental. A tenor de ello, cabe recordar la fábula bíblica de cómo David curó la melancolía del rey Saúl:

“Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara, y la tocaba. Entonces Saúl recobraba la calma y el bienestar, y el espíritu mal se apartaba de él” (Libro 1º de Samuel, S, 16: 23).

Autores como Kraepelin (1905, 1921) comenzaron a equiparar la melancolía con una regresión a un estado primitivo de conciencia, debido principalmente a la progresiva pérdida de dominio racional de sus actos. Acompañado de estupor facial, laxitud muscular e incluso parálisis motora, la melancolía solía darse junto a episodios de hipersensibilidad nerviosa o, por el contrario, depresión neurológica según el diagnóstico clínico de la época. Para probarlo, teóricos como Lombroso (1864), Galton (1878) o Nordau (1892) remitían a las biografías de músicos que declaraban sufrir períodos de máxima excitación nerviosa alternados con otros de depresión mayor, y que generalmente se traducían en una hiperbólica y prolífica producción musical. La lista es tan variada como sorprendente: Schumann, Mozart, Beethoven, Pergolesi, Donizetti, Chopin, Schubert, Wagner, Haendel, Gluck, Berlioz, Rossini, Smetana, Bach, Haydn, Wolf, Bellini, Palestrina, Mendelssohn, etc.

Sin embargo, voces disidentes como la de Kretschmer (1923, 1929) consideraban que los casos de melancolía mórbida eran en realidad más normales y habituales de lo que se pensaba en el pasado. Lo único extraordinario que caracterizaba a un melancólico era su naturaleza ciclotímica, oscilando imprevisiblemente entre secuencias de exaltación maníaca y brotes depresivos. Asimismo, resultaba muy discutible la arbitrariedad de los músicos melancólicos seleccionados, pues no quedaban claros los límites entre la herencia del genio y el aprendizaje cultural: Bach, Mozart, Haydn y Bellini provenían de familias de músicos, por lo que la influencia de éstos en la educación de su sensibilidad estética fue constante. Tampoco se explicaba si la melancolía era efecto o causa de otras patologías que afectaban a dichos autores: Haendel era epiléptico y alcohólico; Mozart sufría delirios e ideas obsesivas (como el miedo a ser envenenado); Rossini desarrolló otras neurosis por la continua persecución de sus deudores; Schubert manifestó síntomas de tuberculosis que le privaron de la vida social durante mucho tiempo; Chopin y Berlioz eran personas hipersensibles y con tendencias obsesivas muy marcadas; Beethoven vivió en una época revolucionaria de gran incertidumbre política y social, y para colmo su arteriosclerosis culminó en su conocida sordera al final de su vida; etc.

Mantegazza (1887) no apuesta por tanto por buscar la causa de una sensibilidad melancólica de la música a factores biográficos o temperamentales, sino a una actitud filosófica y moral ante la vida. El antropólogo italiano destacaba que, durante el Romanticismo, algunos artistas, así como también su público, adoptaban una pose estética que, desprovista de cualquier posible lectura mórbida, servía como instrumento sentimental de creación y recepción del arte. La melancolía, por tanto, no debía ser entendida como trastorno, sino como dispositivo para una experiencia estética determinada.

Los fenómenos de la catarsis y el éxtasis (y la melancolía como forma de ésta) nos sirven para proponer modelos de recepción estética de la música desde la teoría mediacional de Hennion (2002). Éste no supone la mediación como aparición de una obra *ex nihilo*, sino que sugiere el modo de recibir la obra, *predispone* a una acción común, la enmarca, la objetualiza, y, de paso, construye el gusto del oyente. Hablar de mediación es destacar los inter-mediadores invisibles que forman parte de la experiencia estética y que desbordan la mera relación unidireccional y perceptiva entre sujeto y objeto. No se trata de exponer una lista de mediadores como si de una procesión de objetos añadidos se tratara, sino de dibujar las líneas de fuga entre las relaciones instrumentales, sociales, históricas, biológicas, etc., alrededor de la experiencia estética.

La efectividad de estos dispositivos mediadores tiene mucho que ver con el grado de implicación que consiguen entre sujeto y objeto, que es lo que Hennion *et al.* (2000) denominan como el “enganche” (o *accrochement*). El enganche puede ser un atributo mediador que potencie el placer de una experiencia estética (por ejemplo, el complemento de una droga de determinados ambientes musicales, la “visibilidad” de un instrumento en escena, la crítica positiva o negativa que acompaña la fama de una obra, etc.). Un enganche mediacional no es una extensión mecánica de la voluntad del sujeto receptor en la experiencia estética, porque también depende del abandono deliberado y consciente de éste sobre el objeto. Los mediadores, en todo caso, preparan unas condiciones para la puesta en escena de su experiencia; la acción no surge directamente de dichos mediadores, sino de una participación activa en relación con la persona y el objeto.

Hennion *et al.* (2000) trazan un aventurado paralelismo entre la música y la drogadicción para hablar de la experiencia intransmisible que el sujeto receptor dice sentir en el caso de las catarsis y los éxtasis descritos antes. No se trata de *cualquier tipo de experiencia estética*, sino que está determinada por unas músicas concretas, en unas circunstancias muy marcadas, siguiendo unas pautas particulares, fundamentadas histórico-culturalmente, y vinculadas a un sentimiento extraordinario. La música, por sí sola, no es la causa, sino la mediación de estas experiencias catártico-extáticas. Por ello precisa de la meticulosa preparación del “efecto de abandono de sí a la sensación” estética, según palabras de los mismos autores (op. cit.: 194): los preparativos que disponen los mediadores potencian aquello que el sujeto receptor desea sentir en su experiencia estética, ya sea un placer sexual, un éxtasis místico o una desinhibición emocional. Pero esto supone que la incorporación de los mediadores no es *directa* ni *automática*, sino que se establece entre el abandono de la conciencia y el dominio de la situación, entre la sumisión al objeto y el control de los dispositivos mediacionales, entre la delegación de la voluntad y la transformación sentimental de una energía emotivo-cognitiva durante la experiencia.

La música sirve en tales casos como rompimiento de las rutinas y como auto-provocación sugestiva de un determinado tipo de goce estético, más elevado que la mera repetición de prácticas habituales de recepción estética. En la catarsis y el éxtasis se entremezclan factores pasivos y activos, de liberación y determinismo, causas físicas y psíquicas, y aunque están marcadas por la voluntad activa del sujeto dependen también de la efectividad de los mediadores en juego, de las cualidades del objeto, de la idoneidad del marco, etc. Aquí, la pasividad no supone un momento de inacción,

porque el sujeto dispone voluntariamente un abandono de sí en la intensidad de esa experiencia estética.

Alcanzar las condiciones de esta sublimidad –como acto de trascender lo bello y lograr lo sublime– en la música, como lo pretendían los románticos a través de las formas superiores del arte (Burke, 1757; Kant, 1764; Schiller, 1795; Hegel, 1835; Kierkegaard, 1843; Schopenhauer, 1851), introduce cuestiones primordiales para la psicología en la preparación y disposición misma del cuerpo y de las estrategias necesarias para el sujeto para percibir el sentimiento estético deseado, frente a unas obras concretas, en una situación determinada. En toda escucha musical se invierten mediadores materiales, inmateriales, espaciales, psicológicos, etc., que agitan y sugieren un “estado del espíritu” (*état d’esprit*, como lo nombran Hennion *et al.*, 2000: 208), como lo son la catarsis y el éxtasis analizados.

## 7. CONCLUSIONES

Las problemáticas psicológicas surgidas de la recepción estética de la música ponen de manifiesto que el sentimiento estético no es algo inespecífico y general, sino definido por un complejo tramado entre el objeto, el sujeto, el código, el contexto, unas prácticas concretas, una historia cultural, etc., enmarcado todo ello en un discurso determinado. Ejemplos como los del grado de afición estética (la categoría de “experto musical” o de “melómano”, frente a la de “aficionado” o de “escucha pasiva” de la música) o el nivel de empatía (*Einfühlung*) vinculado con el objeto estético en cuestión demuestran ese carácter construido de la naturaleza estética.

De hecho, algunas de las teorías que se han ido viendo a lo largo de este capítulo apuntan a definir la experiencia estética de la música como una forma activa de cognición o de toma de conciencia del propio yo a través de la contemplación del objeto artístico. Esto también implica la apercepción de un cambio a nivel emocional frente a la obra en cuestión. La elaboración simbólica o la atribución de sentido y significado estético son dos de los aspectos que más debate ha originado en el seno de la Estética Psicológica, con respecto al estudio de la música. En tales casos, la percepción y la interpretación de la naturaleza se transforma a través del arte, o se pretende hacer encajar la recepción de aquélla a partir de patrones definidos estéticamente. La escuela gestáltica podría dar buena cuenta de ello, explicando la realidad basándose en variables de forma, composición, contraste, volumen, profundidad, simetría o equilibrio, por ejemplo.

Insistir en aproximaciones formalistas desde la Estética Psicológica de la música da por contrapartida muy poco margen a la libertad de actuación del propio sujeto, relegando a éste a un papel pasivo frente al objeto estético en cuestión. Sin embargo, el auge de la Estética Experimental hacía más idóneo plantear las problemáticas psicológicas de la recepción estética de la música tomando como base las explicaciones de orden asociativo. Dichos argumentos no bastaban para dar respuesta a las dudas científicas que fenómenos como la empatía, la sinestesia, la catarsis o el éxtasis estéticos despertaba en muchos psicólogos, musicólogos y estetas durante el período 1854-1938. Todos ellos coinciden en señalar lo estético como experiencia fenomenológica.

ca, pero cuyo análisis también precisa de variables extraestéticas que se construyen histórico-culturalmente.

Asimismo, otras voces recurren a la intencionalidad brentaniana y a asideros psicofisiológicos en sus argumentos, afirmando que el organismo ha de estar *preparado* para que se establezca satisfactoriamente una recepción estética de la obra. Esto es, el cuerpo ha de estar *educado estéticamente*, debe estar *sensibilizado musicalmente*. Este proceso de construcción de la recepción estética exige de una disciplina y de unas prácticas constantes que repercuten tanto en lo mental como en lo fisiológico. *Grosso modo*, el cuerpo “se hace música” desde el momento en que existe una predisposición ante el objeto estético, así como en la asimilación e integración de unos sentimientos *ad hoc*. En estas conexiones aprendidas entre la reacción del organismo y las características de determinados estímulos, se va adquiriendo un sentido estético personal, que remarca todavía más la “naturaleza artificial” del gusto estético de la música.

Algunas aproximaciones teóricas, como la de Delacroix (1927), fundamentan sus principios sobre la integración de las prácticas estéticas en el desarrollo cognitivo y sentimental del sujeto, pero otras más actuales, como las de Hennion (2002), apuntan también la capacidad de algunas tecnologías para incorporar la música en dicho desarrollo. En el presente capítulo también se sugiere la teoría de que los fenómenos sinestésicos no sólo respondan a causas de tipo genético u orgánico, sino que estén muy vinculados a un valor dado por el propio sujeto y a las experiencias de placer/displacer acumuladas por éste. No en vano, de sinestesias hay tantos tipos como las cualidades estéticas que las desencadenan, así como las distintas idiosincrasias de los sujetos, sus experiencias estéticas pasadas y el grado de impacto psicológico que éstas provocaron en ellos.

Por último, se ha dedicado un apartado al análisis de los fenómenos de catarsis y de éxtasis durante la experiencia estética de la música. A la primera se la define en general como un ejercicio de purificación o descarga emocional, gestionado con cierto control consciente por parte del sujeto receptor. Otros autores –como Vygotsky (1925)– se refieren a una toma de conciencia en el dominio de lo afectivo a través del arte. No obstante, hablar de catarsis sugiere una medición del grado de empatía o de afectación sentimental que dicha música va a originar durante la experiencia estética de su escucha. Por otra parte, el éxtasis parece entenderse según las teorías tratadas en este capítulo como una afectación ultrasensible, que alcanza un nivel inconsciente (y hasta una pérdida total de la conciencia, según los casos de algunos músicos). El éxtasis está generalmente relacionado con una sobrecarga de emoción que supera las resistencias cognitivas del sujeto y quebrantan su umbral cotidiano, y que ocurre de manera extraordinaria frente a determinadas formas musicales o situaciones de un alto contenido estético.

Catarsis y éxtasis no son más que dos conceptos que dan otra vuelta de tuerca al antiguo debate entre razón y emoción en los fundamentos epistemológicos de la psicología –y que otros autores relacionan con las interpretaciones dionisiacas y apolíneas de algunas músicas, como hacen Nietzsche y Freud, por ejemplo (Sánchez-Moreno y Ramos, 2008)–. El hecho de que, en los tratados de Estética Psicológica a los que hemos tenido acceso, se presenten diversas tipologías y que incluso se establezcan lecturas clínicas sobre los efectos beneficiosos/perniciosos de algunas piezas musicales o

estímulos sonoros demuestra también la naturaleza artificial y consensuada de ciertas etiquetas psicológicas, escudadas bajo el manto de lo estético.

Este nivel de implicación que exige la experiencia estética de la música parece tener eco en la noción de “enganche” (o *accrochement*) con que Hennion *et al.* (2000) explican ese primer vínculo que se establece entre objeto y sujeto a través de las prácticas estéticas. Esta concepción mediacional de la música rompe con la idea de una escucha pasiva y devuelve al sujeto receptor un papel más activo en la experiencia estética. Asimismo, el sentido estético se construye a través de tales prácticas, en la estrecha relación entre el objeto, el sujeto y el complejo universo de dinámicas que rodea a ambos.

# **PARTE III:**

**La estética psicológica de la música desde las teorías mediacionales  
(1938- )**



## **CAPÍTULO 10.**

# **EL DECLIVE DEL MODELO FORMALISTA EN LA OBRA DE CARL SEASHORE**

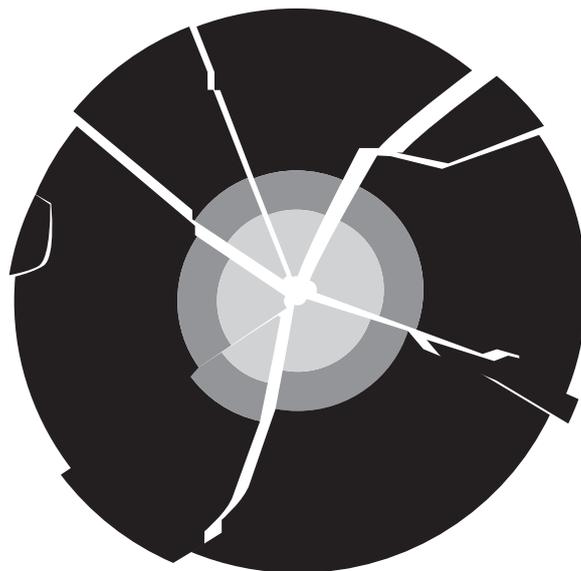
**10.1. Presentación del capítulo**

**10.2. Fundamentos teóricos de Carl Seashore sobre la experiencia estética de la música**

**10.3. Una aproximación mediacional de la música desde la teoría de Carl Seashore**

**10.4. Críticas al modelo teórico de Carl Seashore sobre la experiencia estética de la música**

**10.5. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

Desde sus inicios, y como se ha visto a lo largo de esta tesis, la psicología extendió su interés por la música desde muy diversos flancos y perspectivas muy dispares. Hemos recogido a lo largo de las páginas precedentes muchas de las problemáticas psicológicas en relación con la música en tres grandes áreas de abordaje: una basada preferentemente en el método experimental; otra más centrada en los aspectos fenomenológicos de la experiencia estética de la música; y una preocupada por los fundamentos histórico-culturales de la música. La publicación de un manual como el de Carl Seashore (1938) supuso un intento por canonizar un modelo que reuniera parte de estas problemáticas, pero también acabó por imponer las formas experimentales, en detrimento de las otras dos tendencias apuntadas más arriba.

Carl Seashore (1866-1949) representará por tanto el fin de un período de la Estética Psicológica que culminaría con la consolidación de un modelo científico paradigmático de la psicología de la música. A partir de Seashore, toda la investigación sobre la experiencia estética de la música va a recortarse con los moldes de su legado, de cariz experimentalista, quedando atrás la pugna entre las distintas corrientes que coexistían en igual orden de importancia en la Estética Psicológica desde los tiempos de Hanslick (1854). *Psicología de la música*, el canon seashoreano (1938), se impondría como el único admitido por la academia de la psicología científica, relegando las orientaciones fenomenológicas e histórico-culturales a otras áreas afines que, sin embargo, fueron progresivamente absorbidas por la corriente experimental, como se verá a lo largo de este capítulo.

Éste se inicia con una resumida presentación de las bases teóricas de Seashore, quien rompe con la rigidez formalista de Hanslick pero que, por el contrario, refuerza el método experimental como el único garante científico para una psicología de la música. Pese a que Seashore parece abrirse ligeramente a otras propuestas que retoman viejas problemáticas psicológicas sobre la experiencia estética de la música, el autor evita toda tentativa subjetivista en el estudio de la música. No en vano, su obra está más enfocada en las cualidades formales que condicionan formas de ejecución técnica y de escucha.

Pero siendo así, en el fondo, Seashore está avanzando que el hábito *crea* la sensibilidad estética, algo que emparenta su obra y su pensamiento con las alternativas que, de manera crítica, se exponen en la última parte del capítulo y que enlazan con los contenidos del siguiente. Sin proponerlo de una manera clara, las preocupaciones de Seashore sugieren todo un campo de cultivo para las futuras aproximaciones mediacionales que tendrán su principal eco en la psicología cultural y en las teorías de Antoine Hennion (2002), como se verá en los siguientes capítulos.

## **2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE CARL SEASHORE SOBRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA**

Casi se puede asegurar que todas las obras sobre psicología de la música desde mediados del siglo pasado beben de Carl Seashore (1866-1949). La perspectiva seashoreana integra física, psicofísica y estética musical, enfatizando sobre todo en los aspectos cualitativos de la música, pasando por ciertos factores de la creatividad y la escucha musical de índole mediacional. En su obra, Seashore reúne tanto el legado formalista de Hanslick (1854) como un cierto aperturismo hacia una concepción más proactiva de la experiencia estética de la música, rebajando el determinismo psicológico que relegaba al sujeto a un mero papel pasivo frente al objeto musical.

Por lo que respecta a la percepción de la música, Seashore (1938) parte su estudio de los cuatro atributos básicos del sonido: altura (medible por la frecuencia), intensidad sonora, duración o tiempo, y el timbre (la forma de la onda armónica). A su vez, estas cualidades sonoras se complejizan en la mente a partir de la capacidad sensorial de cada sujeto, a través de los fenómenos de consonancia, volumen o ritmo. Según Seashore, la psicología de la música debería contribuir al incremento la capacidad funcional de estas aptitudes por medio de entrenamiento. No en vano, el autor apunta que la habituación a la música depende de la propia relación del sujeto con dichas cualidades concretas. No es que el músico talentoso sea de por sí más sensible que el resto de los mortales, sino que la posesión de esta aventajada capacidad le hace potencialmente más receptivo a la música, pero nacer dotado de un poderoso “oído mental” –así lo nombra Seashore (1938/2006: 24)– no implica una equivalencia con un carácter más emocional de la música. Permite, eso sí, una mayor retentiva formal, un rápido reconocimiento estructural del objeto musical, pero no una mayor imaginación ni sensibilidad estética de la música.

Esta capacidad estética, insiste Seashore, debe ser construida, pues su origen natural no implica su entero desarrollo. La estética, pues, no es innata, sino resultado de unas prácticas mediadas a través de modelos y códigos definidos, así como a través de unas disciplinas adecuadas para la disposición de unas tecnologías y unos objetos estéticos particulares. Seashore no niega que en la interpretación musical, como en el don de otras capacidades humanas, el peso de lo hereditario no sea fundamental, sobre todo por lo que se refiere a las habilidades motoras para la ejecución musical. Cantar, por ejemplo, ya presupone una buena formación de los órganos vocales y por descontado un trabajado control sobre ellos; para tocar un instrumento hará falta también un dominio sobre la velocidad y la precisión. Pero lo orgánico no explica ni capacita exclusivamente la manifestación de una emoción. En todo caso, la psicología de la música debería tratar de educarla y encauzarla a través de la práctica estética de la música, no sólo preocuparse por su ejecución técnica o la evaluación de aspectos formales del objeto musical.

Para Seashore, éste ha de ser el principal objetivo de la psicología de la música, una ciencia pluridisciplinar que engloba otras ciencias como la física, la matemática, la fisiología, la antropología, la historia, la musicología y por descontado la psicología, dado que estudia la conducta y la experiencia humana en un marco estético. Pero aunque se apoye complementariamente en los estudios de las citadas disciplinas, la psicología de la música tendría que excluir todos aquellos problemas que no pudieran ser abordados en un laboratorio experimental (Seashore, 1938/2006: 54). Así de radical se expresa el autor para que la psicología de la música sea aceptada académicamente, garantizando su proceder científico para la interpretación, evaluación y medición de una mente musical.

Pese a sus rígidos fundamentos epistemológicos, lo que nos interesa destacar de la obra de Seashore es que tiene muy en cuenta que, más allá de qué es y para qué sirve música, también se preocupa por la mente musical y las actividades que el sujeto implica en su relación estética con el objeto en cuestión. Seashore distribuye así las funciones de cada uno de los vértices vinculados en la experiencia musical: las cualidades de la obra como producto artístico; el talento creativo del músico; la disposición y el entrenamiento del sujeto oyente, como aquél que recibe y dota de significado estético a la música. Seashore advierte, además, que la música no es sólo sonido *ordenado*, como trataba de hacer entender Hanslick (1854), sino que depende asimismo de un contexto, de una construcción socio-histórica, de unos códigos estructurados, de unas pautas rituales, de unas prácticas asociadas, de unos instrumentos característicos, etc., que configuran una atmósfera particular alrededor de la experiencia estética. La música, como producto de su *zeitgeist*, ha de tener presente variables personales y modos peculiares de abordaje que, en definitiva, desbordan el análisis de la experiencia estética como algo demasiado complejo como para reducirlo solamente al registro formalista de lo sonoro.

Esto se hace más evidente cuando el estudio de Seashore (1938) trata la música tanto desde la mente del compositor como desde la del oyente receptor, ligándola a imágenes, ideas, sensaciones y pensamientos que no pueden ser analizados desde los fundamentos formalistas hanslickianos. No se le escapa a Seashore que su ambición

reviste serias dificultades. Desde luego, el carácter de una interpretación musical, por ejemplo, estará condicionado por la aptitud física del músico, pero nada más que la calidad de su ejecución podría dar sentido a la emoción que se le atribuye a su *performance*. En el caso del sujeto receptor, y más allá de los registros sonoros básicos, habría que considerar también las cualidades psicofísicas del oído, el conocimiento previo y la educación musical del sujeto, sus limitaciones orgánicas (si las hubiere), las diferencias individuales que pueda manifestar con respecto a otras experiencias estéticas de la misma obra, las características físicas del entorno, y un largo etcétera.

Lo que interesaría a la psicología de la música será ver objetivamente de qué modo esos aspectos cualitativos pueden quedar vinculados a unas supuestas reacciones psicológicas que se traducen en contenido estético. Sin duda, en su célebre manual de psicología de la música se le quedan a Seashore (1938) muchas cuestiones en el tintero: ¿qué caracteriza como estético el mensaje musical que el sujeto percibe?, ¿en qué se diferencia del que lo ejecuta, si acaso el objeto *se transforma* en esa mediación?, ¿qué factores determinan la respuesta de la escucha y de la interpretación estética de dicha experiencia? Para Seashore, contestar a estas dudas desde el estudio analítico de la *performance* musical servirá también para hallar respuesta sobre su recepción estética.

El dilema sobre el significado emocional de la música perduró hasta las décadas de los '30 y '40 del siglo pasado, en cuanto la estética psicológica dirigió su foco de atención hacia el problema de la interpretación musical. El tema, tan antiguo como el debate entre los defensores de la pureza de la obra (desde una perspectiva objetivista) y los defensores del virtuosismo del ejecutante (y, por ende, tendentes a una cierta aproximación a la subjetividad), ofrecía preguntas que la psicología de la música no podía llegar a resolver: el intérprete, ¿debía quedar supeditado a la intención del autor?, o, más aún, ¿podían dissociarse ambos planos –objetivista y subjetivista– en la ejecución musical?

Este inconveniente se hacía más palpable en la recuperación de la música barroca y antigua, cuyos sistemas notacionales aún carecían de un máximo desarrollo y presentaban lagunas sobre cualidades como el tempo o la altura del sonido deseado. La grafía musical como único registro del pasado y la incierta garantía de la historicidad no bastaban para darle sentido a las músicas de otras épocas, ya que dependían en mayor medida de la interpretación otorgada por el sujeto, y no tanto porque su sentido residiera en el objeto.

Así como la cuestión del origen de la música tuvo entre las páginas de la revista *Mind* un lugar destacado de reflexión y debate a finales del siglo XIX, el otro gran debate se dirimió en la década de 1930 entre las páginas de la *Rassegna Musicale*, entre musicólogos radicales y otros con planteamientos más psicológicos sobre la música. Ahí se manifestó una confrontación entre quienes consideraban al intérprete musical como un mero técnico –un “obediente y sumiso ejecutor de órdenes”, según la irónica definición que hace Fubini (2005: 400)– y aquellos que asumían la absoluta creatividad y libertad del intérprete. Los positivistas continuaban reclamando una mayor profundidad en el estudio de las técnicas o en las fuentes filológicas de la interpretación; los idealistas, en cambio, abogaban por tomar la partitura sin purismos, tan sólo como una pauta sobre la que el intérprete podía dar rienda suelta a su propia

personalidad. En el fondo, la discusión seguía preservando el clásico debate entre el formalismo del objeto musical y el aperturismo hacia una psicologización de la estética musical.

Pero mientras la musicología radical italiana se preocupaba por la traducción de los signos y la depuración técnica de la música<sup>1</sup>, en los países anglosajones los estudios sobre la interpretación derivaron hacia el empirismo histórico-formalista que encontraría en la nueva psicología de la música abanderada por Seashore (1938) su principal campo de batalla. A la musicología europea encabezada por Lalo (1908, 1912, 1927) le importaba más ahondar en la lectura filológica de las fuentes para entender la interpretación y la comprensión musical que los asuntos sociales, filosóficos o psicológicos de la música. No en vano, en su manual sobre la estética experimental de la música (1908), Charles Lalo afirma tajantemente:

“la psicología nos lleva hasta el umbral de la estética, pero no nos ayuda a atravesarlo” (citado por Lafuente, 2005: 257).

En cambio, para los psicólogos el debate se había polarizado entre si el artista creador actuaba por un impulso *interno* o si el ejecutante lo hacía sobre una guía *externa*: la partitura<sup>2</sup>. En conclusión, se afirmaba una relación dinámica entre el músico compositor y el músico ejecutante, en cuya confluencia la obra sería considerada como un resultado en constante cambio pero que no obstante mantenía sus elementos estructurales básicos. Seashore, sin embargo, debe ser reivindicado por introducir un tercer personaje en esta relación constructivista de la música: el sujeto oyente.

En efecto, Seashore partía de la concepción de la partitura como guía de referencia para cada interpretación particular, pues la verdadera realidad de toda obra musical residía según él tanto en su ejecución como en su recepción. Por ende, el valor estético no podía vincularse exclusivamente al objeto musical, como pretendía el formalismo hanslickiano. Por lo tanto, el proyecto psicológico de la música que proponía Seasho-

---

**1.** Dicha línea de la musicología italiana tendrá una constante continuidad a lo largo del siglo XX, como se manifiesta en la obra de Stefani (1985) y Casini (2006), entre otros. Estos dos autores, sin embargo, reflejan un cierto relajamiento en las tensiones radicales de los inicios, poniendo en duda que el estudio de la música pueda reducirse tan sólo a aspectos técnicos, pero remarcando desde una postura de aires constructivistas que la música ha de ser entendida sobre todo como una praxis en la que el plano psicológico no puede ser ignorado:

“Resulta ilusorio reconstruir materialmente un sonido que ahora ya se ha perdido definitivamente. El intérprete moderno sólo puede reinventarlo” (Casini, 2006: 40).

“(…) las sensaciones, percepciones y operaciones mentales implicadas en la experiencia musical casi siempre están inextricablemente conectadas con experiencias culturales múltiples” (Stefani, 1985/1998: 41).

**2.** La tradición de estudios sobre la interpretación musical es tan longeva como prolífica: Dart (1954), Dalhaus (1997), Kivy (2005, 2008), Lawson y Stowell (2005), Lawson (2006), Clarke (2005, 2006), Rink (2006), Walls (2006), etc., los cuales oscilan entre las cualidades psicológicas del intérprete, los análisis estructurales de las obras, y la hermenéutica del *Urtext* original.

re debía atender a la partitura como un campo de posibilidades abierto a la personalidad de cada intérprete y a las disposiciones de la escucha del oyente. Huelga decir que en la obra de Seashore se retomaba –siguiendo un riguroso método experimental– la problemática del significado y la emoción musical, que tanta tinta haría correr desde los tiempos antiguos de la estética filosófica. A partir de Seashore (1938), el tema adoptaría un enfoque científico sin precedentes, que influiría en los estudios de la emoción musical de Crafts *et al.* (1938), Mursell (1946), Brelet (1949), Langer (1953, 1954, 1957) y Meyer (1956), y que luego continuarían Francès, Imberty y Zenatti (1979), Francès (1984), Sloboda (1985), Hargreaves (1986), Serafine (1988), Clarke (1989), Juslin y Sloboda (2001), entre otros.

Como ya se ha apuntado, la *Psicología de la música* de Seashore (1938) concierne un amplio abanico de consideraciones mediacionales –psicofísicas, fisiológicas, evolutivas, metodológicas, conductuales, etc.– tanto en lo que respecta a la producción musical como su ejecución. Por ello, Seashore convierte su proyecto en un fructífero campo de operaciones que extenderá sus resultados a la cooperación con numerosos centros asociados a su laboratorio experimental, aplicándose en estudios médicos sobre audiometría; sobre los trastornos del habla; sobre la cualidad de la percepción estética; para la prevención y el tratamiento de psicopatías; para el acondicionamiento y adiestramiento musical; para la detección de sujetos superdotados –a quienes se derivarían a un programa de formación bélica para el ejército norteamericano durante la I guerra mundial, etc., según hace constar Lafuente (2005)–. Siguiendo una visión claramente funcionalista, para Seashore incluso la psicología de la música debía ser una psicología aplicada, sobre todo orientada a la medición de las capacidades mentales con alto valor social, entre las que destacaba la vocación musical (Seashore, 1914). El autor exigía una observación sistemática, unas medidas objetivas, unos registros representacionales, y concebía al sujeto músico en su praxis, y no idealmente desde unos universales fijos como pretendía la estética precedente y “acientífica”.

Su estrecha colaboración con George Trumbull Ladd (1842-1920) y Edward Wheeler Scripture (1864-1945) le introdujo en los métodos experimentales que, como director del laboratorio de psicología de la Universidad de Iowa, reivindicará con pasión y tesón a lo largo de toda su obra, desde *Elementary experiments in psychology* (1911) en adelante. De hecho, su radical defensa del positivismo parece equiparar su pensamiento epistemológico al de otros puristas de la psicología contemporánea como Bechterev (1907) o Watson (1913), como ponen de manifiesto estas palabras de Seashore (citadas por Lafuente, 2005: 250):

“El experimento de laboratorio ha sido mi meta: medir y contar en una situación analizada; variar cada vez un factor, manteniendo constantes todos los demás; limitar la conclusión al factor controlado; donde no hay experimento no hay ciencia (...), este ha sido mi credo y mi objetivo: el experimento controlado”.

Palabras que, por cierto, volverá a repetir años más tarde en *Psicología de la música* (1938/2006: 59) cuando advierte que:

“(…) donde no existe la experimentación, no puede haber ciencia”.

Para Seashore, por tanto, los experimentos de laboratorio revelan principios básicos para la psicología de la música, ofrecen pruebas empíricas y aseguran criterios de validez científica para las teorías estéticas. Incluso las variables subjetivas “tienden a seguir unas leyes naturales, y son, por lo tanto, previsibles” (1938: 165). Retomando el pulso de lo que propuso Hanslick a mediados del siglo anterior, Seashore (1938: 65) declara que:

“En un futuro próximo, la estética se construirá sobre la base de medidas científicas y el análisis experimental. Con medios modernos de medición, cualquier teoría ser podrá poner en tela de juicio y ser comprobada”.

Por tal motivo, dedicó toda su vida a profundizar en “un acercamiento científico a la estética musical”, como reza el subtítulo de *En busca de la belleza musical*, su particular canto del cisne publicado poco antes de su muerte (Lafuente, 2005).

Su querencia por la música como objeto de estudio no sólo estaba fundado en sus aficiones de juventud, sino también en la influencia de sus citados maestros. Scripture, por ejemplo, estudió entre otros fenómenos los tiempos de reacción tras la aparición de un tono, con el fin de estudiar trastornos sensoriales asociados a la música<sup>3</sup>. En sus primeras obras en solitario, Seashore ya atendía con fervor al estudio de los fenómenos musicales. En *Elementary experiments in psychology* (1911) y *Psychology in daily life* (1914) –en el cual incluye un capítulo entero a las variables sensoriales, motoras, afectivas, cognitivas y asociativas de las cualidades musicales de un cantante (Seashore, 1914: 196-226)–, el autor expone varios de sus trabajos sobre percepciones de todo tipo –táctiles, sonoras y visuales, preferentemente–, pero demuestra un especial interés por los que miden la capacidad musical: analiza cómo sería el espacio auditivo ideal (según su correspondencia entre la distancia del estímulo y los umbrales de sensibilidad del sujeto, según la orientación de la fuente de sonido, en función de las gráficas de la organización de las ondas sonoras, o el grado de absorción acústica de los materiales de la sala, etc.); elabora cuadros de relación entre tonos y sus reacciones afectivas adscritas, además de otros fenómenos sinestésicos; mide la plasticidad individual de los procesos mentales implicados en la educación musical; observa la coordinación psicomotora en el baile; compara las discriminaciones de las cualidades sonoras en los sujetos músicos y no músicos, su capacidad para recordar melodías o crear sonidos nuevos, etc.

No obstante, Seashore (1911: 204) advierte que, pese a haberse publicado muchos estudios sobre significado emocional en música, no puede distinguir entre los sentimientos simples o complejos sirviéndose del método experimental. Por ejemplo, ¿cómo explicar las categorías de “éxtasis”, “miedo” o “amor” en términos musica-

---

**3.** Al respecto, cabe apuntar un dato curioso a partir de la investigación recogida por Boring (1929/1978: 550). Este historiador de la psicología sospecha que más de la mitad de los trabajos publicados por Scripture a lo largo de una década pudieran ser, en realidad, del propio Seashore. Concretamente, 18 de un total de 45 corresponderían únicamente a la autoría de Scripture.

les? Es por tal razón que, según Seashore, en los laboratorios de psicología tan sólo pueden estudiarse las formas más simples de emoción. Paradójicamente, y por lo que respecta a las asociaciones de contenidos musicales, Seashore (1914: 207-208) no se muestra contrario a la intervención del psicoanálisis en los estudios de psicología de la música. Pero en modo alguno admite la posibilidad de separar/aislar los elementos cognitivos y fisiológicos en la fase afectiva de la música, pues según el autor están estrechamente intrincados en la emoción musical.

En *Psicología de la música* (1938), sin embargo, el catálogo de experimentos es muy exhaustivo: determina los umbrales de sensibilidad auditiva en ancianos y niños, idea programas de reeducación del oído musical, desarrolla otros de secuenciación rítmica, estudia las hiperacusias, el seguimiento de escalas rotacionales y la tolerancia a los acordes disonantes, y reincide en la importancia de la resonancia de las salas de música donde el sonido puede chocar contra los obstáculos del espacio y afectar negativamente a su recepción.

Seashore no estará solo en sus investigaciones. Desde los fundamentos de una estética musical científica, muchos otros autores se preocuparon también por establecer correspondencias entre la arquitectura y la acústica de las salas de concierto, por ejemplo, y en medir la variabilidad de la recepción del sonido por parte del público. Jeans (1937/1946: 206-218) analizará las cualidades físicas de la composición de algunos materiales que pueden absorber o rebotar el sonido –desde el entarimado a los tipos de suelo (caucho, fieltro, lona, ladrillo, etc.)– y la distancia ideal de las butacas con respecto al foso o al escenario. Para ello se basará en las leyes psicofísicas de Fechner y Weber. Por el contrario, no entra en aspectos estéticos y tan sólo se limita a catalogar los umbrales de sonido según su recepción. Por ende, no considera conceptos válidos como “agradable” o “música bella”, sino en función de la cualidad acústica –por ejemplo, sonido “penoso” (op. cit.: 241)–. Aunque no niega que los sonidos que capta el oído humano han sido creados por el hombre, admite que cada instrumento oscila entre unos marcos determinados de recepción, ya que el diseño del sonido que puede emitir ha ido educando histórica y biológicamente el oído.

En resumen, y volviendo a Seashore (1914: 226), éste prevé un campo prometededor para la psicología profesional de la música, atendiendo no sólo a las condiciones generales de la música, sino también individuales de cada sujeto. Por eso, concibe la psicología de la música como ciencia que pretende describir y explicar la mente musical, el objeto de la música, y la actividad musical como una construcción compleja e interrelacionada de elementos que trascienden lo orgánico (en el sujeto) y lo formal (del objeto musical):

“La psicología de la música (...) se ocupa de la descripción y explicación de las operaciones de la mente musical, de la música en sí misma, y de *las actividades musicales de quien la escucha*” (Seashore, 1938/2006: 37; la cursiva es nuestra).

Donde más remarca el interés de la psicología es en la práctica musical, porque, según él, la calidad de éste condiciona lo que el sujeto escucha musicalmente. Por ejemplo,

las propiedades físicas de la onda sonora –como la frecuencia, la amplitud, la duración y la forma– tienen su respectivo correlato psicológico –tono, altura, tiempo, timbre–, que son los que orientan el sentido de la cualidad sonora –la consonancia, el patrón rítmico, el volumen, etc.–; asimismo, es adecuado plantear análisis de estas variables porque operan sobre todos los niveles psicofísicos del hombre (sensorial, imaginativo, intelectual, emocional y conductual). En ese aspecto, sus fundamentos no se alejan demasiado de unas correspondencias formalistas. Pero por otra parte insiste en reconocer que la práctica estética de la música es el marco en el que se desarrollan esas correspondencias, y no tienen su origen en una causa natural predeterminada.

Lo que se debe entrenar musicalmente no es la capacidad básica de reconocer cualidades de un sonido musical, como por ejemplo pretendía hacer McGinnis (1928) con el entrenamiento del oído absoluto en niños menores de 10 años, sino educar la *significación* que el sujeto da a tales impresiones estéticas. Esto es, en definitiva, lo que pone en relación la mente musical con el grado de inteligencia y el dinamismo emocional de esa persona. Una persona con una imaginación musical muy viva, por ejemplo, se emocionará más con la música que otro sujeto que carezca de tal sensibilidad, pero tal aptitud debe ser elaborada, construida, *mediada* a través de unas prácticas estéticas concretas (Seashore, 1938/2006: 21). La posesión de un genuino sentido musical sin duda puede predisponer al organismo del sujeto para desarrollar una experiencia estética y adquirir una técnica. Pero la significación emocional de la música nada tiene de innato: el temperamento, el entorno social, e incluso la salud física pueden influir en la atribución sentimental que el sujeto le da a la música (Seashore, 1919: 270).

Este convencionalismo de los significados musicales, derivado del formalismo radical de Hanslick, se extiende hasta la cuestión del *gusto musical*. mientras que los idealistas de la estética metafísica equiparaban la belleza con el “buen gusto” musical, Seashore y otros defensores a ultranza de una estética científica niegan su equivalencia y admiten que si bien la belleza sí puede captarse de modo inmediato gracias a una desarrollada e innata capacidad musical, el gusto musical es, en realidad, construido (Seashore, 1919: 268).

Dicha “emocionabilidad”, por tanto, se adquiere artificialmente, pero la capacidad musical establece una distinción natural entre élites musicales. Seashore subraya que, pese a que “se nazca músico”, un individuo tan sólo será un diamante en bruto todavía por pulir. Ahí encaja entonces la necesidad de una psicología especializada. Por tal razón, su proyecto introduce en su estudio no sólo al objeto musical y al ejecutante, sino también al oyente: del primero se fijará en sus contantes formales, en las normas de uso y ejecución, en los principios estéticos que rigen su recepción; del segundo tendrá en cuenta las cualidades del instrumento, la manera de tocar, las variables orgánico-fisiológicas durante la *performance* musical, y los niveles cognitivos, afectivos y motores de la mentalidad del músico; del tercero considerará los mismos factores físicos, fisiológicos, psicológicos y estéticos que se valoraron para el segundo. La interrelación de estos tres ejes en la experiencia musical marca unas expectativas tanto de interpretación como de recepción, así como establece unos valores estéticos para con el objeto musical (Seashore, 1938/2006: 58).

### 3. UNA APROXIMACIÓN MEDIACIONAL DE LA MÚSICA DESDE LA TEORÍA DE CARL SEASHORE

Pese a su deuda con el formalismo hanslickiano de base, el proyecto de Seashore (1938) no sólo se circunscribe al objeto musical como forma de un sonido definido, sino que entiende también la asociación de la música con imágenes, ideas, pensamientos y emociones. Sin embargo, para Seashore éstos no son más que significados ligados artificialmente a los componentes físicos del sonido, verdaderas variables de análisis para la psicología de la música (Seashore, 1938/2006: 39). Al fin y al cabo, *lo que objetivamente* transmite un músico a la audiencia son ondas sonoras, por lo que la medición de los factores de cualidad del sonido es lo que permite acceder al conocimiento sobre el modo en que un sujeto lo recibe en su mente.

Gestos, muecas, miradas, acción dramática, postura, movimientos del ejecutante, etc., pueden contribuir a una significación musical, pero según Seashore (op. cit.: 62), no forman parte de la música como “materia física” del sonido. Tan sólo la historia del arte y de la música pueden reconstruir los cambios evolutivos que la percepción y valoración estética ha sufrido a lo largo de los años, mientras que la psicología de la música, por su voluntad científica, debe excluir todas aquellas variables que no puedan trabajarse dentro del ámbito del laboratorio experimental. No se nos pasa por alto que el programa que propone el modelo seashoreano para la psicología de la música recuerda poderosamente a la doble dimensión del modelo wundtiano, separando el método experimental para los procesos más básicos, mientras que los de orden superior debían ser analizados desde otras vías externas al ámbito del laboratorio.

Seashore fortifica la idoneidad de su psicología de la música para la medición de cualidades tan subjetivas como la belleza de un *vibrato*, la interpretación de una partitura o el sentimiento provocado por una secuencia rítmica determinada. Para ello se sirve a menudo de un concepto adoptado de la estadística aplicada a la psicología: la desviación típica. Estas desviaciones no deben entenderse como errores o distorsiones, aunque se den a causa de limitaciones orgánico-fisiológicas, por una percepción impropia debida a factores externos, o por una educación deficitaria del oído musical. Las desviaciones son impresiones habituales que sin embargo condicionan el concepto de belleza estética en la mente musical de cada sujeto (op. cit.: 43-44). Pese a tratarse de algo subjetivo, se puede predecir científicamente, ya que dichas desviaciones son medibles tomando por referencia comparativa un estándar normativo. Según Seashore (y citado por Lafuente, 2005: 255):

“la belleza en música consiste en la desviación artística de lo rígido”.

La ejecución de una partitura comportará una inevitable desviación, ya que tan sólo marca una pauta sobre la que el músico puede ser más o menos flexible, sin salirse de sus márgenes formales. Contrastando los registros de varios intérpretes (elegidos los mejor valorados por la crítica especializada, por ejemplo) se fijan los límites de lo musicalmente tolerable o del marco al que todo artista debe ceñirse para aproximarse a una belleza prototípica de esa pieza musical. Con este método, lo que ingenuamente

plantea Seashore es una medición numérica del valor musical, suplantando el idealismo estético por los recursos de la baremación estadística. No obstante, considera en este particular planteamiento objetivo de lo estético la variabilidad en los estilos interpretativos y en los gustos de los oyentes.

Otro tanto ocurre en el análisis de la experiencia de volumen que los sujetos creen percibir por la resonancia de un instrumento –por ejemplo: un órgano– en una sala con una acústica determinada. Dicha experiencia subjetiva dependerá de factores que por supuesto no son físicos –como el grado de expectación, el conocimiento de la fuente original del sonido, el esfuerzo en la emisión de ese sonido, el nivel de imaginación musical del oyente, etc. (Seashore, 1938/2006: 230-232). La actitud receptiva puede asimismo calcularse a partir de las cualidades empíricas de dicho sonido, a partir de la observación de su registro fonofotográfico<sup>4</sup> y la clasificación de las respuestas del sujeto basándose en un sistema cerrado de categorías.

Al ritmo también puede asociarse un sentimiento o un nivel de placer/displacer, puesto que provoca una resonancia en todo el organismo (se expresa en los movimientos del pie o incita al baile, entre otras manifestaciones visibles, y, por extensión, la vibración produce pulsaciones corporales cargadas de significación emocional) y se vincula con una sensación de tiempo marcado (que puede ser enfático o relajado, según la percepción subjetiva). Aun a pesar de las variaciones intersubjetivas de las respuestas ante una cadencia rítmica determinada –el tic-tac de un reloj o el paso del tren sobre las traviesas del rail, por poner dos ejemplos del propio Seashore (op. cit.: 235-236)– y admitiendo que el ritmo pueda ser valorado como una forma pasiva de atención (Seashore, 1914: 34-35), el autor admite que se ha arraigado biológicamente en la sensibilidad musical del hombre desde tiempos pretéritos –como trataron de demostrar denodadamente los contradictorios artículos publicados en *Mind* (Sully, 1876; Gurney, 1882; Spencer, 1890, 1891; Cattell, 1891; Wallaschek, 1891) a finales del siglo anterior sobre el instinto musical–.

El efecto sonoro al que más páginas dedicó fue el *vibrato* –en su obra magna ocupa un capítulo entero (Seashore, 1938/2006: 69-98)–. Seashore asegura que se pueden determinar los márgenes de la belleza del *vibrato* pese a la variabilidad de la percepción de cada oyente. Cómo no, procede al mismo método fonofotográfico con el que trabaja en el laboratorio: a partir de los atributos fijos de un tono base, halla la desviación típica de la gráfica de cada intérprete comparando la flexibilidad de su tono con respecto al estándar. Contrariamente a lo que se afirma, la expresi-

---

4. Los fonofotogramas, audiogramas, partituras de ejecución o *performance scores* permiten descomponer las unidades elementales del sonido, registrando gráficamente las características físicas de la onda sonora. A través de ellas, Seashore consigue un registro fiel de cada interpretación concreta, sin las variaciones tácitas de la partitura, y suponen una solución empírica de primer orden ante los problemas de medida y reproducción del sonido, pues recoge de manera precisa toda la pauta gráfica del fenómeno musical estudiado. Así, se pueden obtener correspondencias entre la proporción y calidad de dichas unidades de composición y el significado que surge de toda mente musical. Por ejemplo, la influencia sobre la frecuencia de la onda indica la altura que cree oír el sujeto; la amplitud marca la intensidad del sonido; la duración de esa vibración en el aire señala el *tempo*; la forma dibujada por la onda en la gráfica apunta el timbre; etc. (Seashore, 1938/2006: 41).

vidad musical –la “coloratura”– no reside en una fidelidad pura a la partitura, sino en su predecible inestabilidad a partir de la misma. Paradójicamente, el *vibrato* es uno de los ornamentos musicales más antiguos y extendidos para todo instrumento, pero es engañosamente más expresivo cuanto menos se fija a la pauta que marca el modelo.

Algunos críticos de ópera son intransigentes frente al uso del *vibrato* belcantista porque puede recurrirse a ese efecto para enmascarar una entonación defectuosa o para suavizar los contornos entre las notas. Sin embargo, Seashore descubrió que, por lo general, la afinación de los cantantes nunca permanece fija ni una décima de segundo en el punto exacto de la nota, girando casi imperceptiblemente alrededor del tono original. Por consiguiente, Seashore destacó que el oído musical tiende de manera natural a percibir como sonidos puros la propia inestabilidad formal del *vibrato*. En realidad, lo que hace la mente musical no es sólo percibir sonidos, sino *interpretarlos estéticamente*, y el oído ya ha sido educado culturalmente para tolerar el *vibrato* con respecto al umbral de lo valorado como estéticamente bello. Para demostrar su teoría, Seashore rastreó el origen y el desarrollo histórico-genético del *vibrato* a partir de la superposición de las partituras de ejecución de 29 cantantes –entre los que destacan los nombres de Caruso, Chaliapin, Gigli, Ponselle y Tetrizzini, entre otras voces (Seashore, 1938; Lafuente, 2005)–. Por otra parte, determinar una pauta gráfica de las cualidades formales de la belleza de un *vibrato* no define su contenido emocional:

“el vibrato indica meramente la existencia de una emoción musical genuina, pero no revela ni el grado ni el tipo de emoción específico (...), el vibrato no diferencia emociones específicas, tales como el amor, la ira, la excitación o la calma” (Seashore, 1938/2006: 91, 96).

Mención aparte merece el abordaje de la sensibilidad estética de la música por medio de tests psicométricos. El verdadero objetivo de Seashore (1919, 1938) era descubrir jóvenes talentos y desarrollar su potencial. No oculta que la base de su teoría se erige fundamentalmente sobre un fuerte componente hereditario, pues entiende que el talento o la aptitud musical es independiente del aprendizaje o de la propia experiencia musical adquirida por el sujeto. Pero eso no le impide considerar otros factores técnicos o ambientales en la experiencia estética.

Inicialmente, se fijará en los árboles genealógicos de músicos célebres –entre los que, por supuesto, destacará la saga de los Bach como ejemplo paradigmático– y en signos evidentes de talento musical como el oído absoluto –la extraordinaria capacidad para identificar correctamente una nota musical o la frecuencia de un sonido dado sin ninguna referencia comparativa o de soporte–. Las demás capacidades que mide el test de Seashore (1919) son, entre otras, la memoria tonal y el seguimiento del ritmo y del compás. El conjunto comprende una larga batería de pruebas psicotécnicas que puede llegar a ocupar una hora en total, en las que se pide al sujeto experimental que identifique un rasgo específico del estímulo sonoro o de la secuencia musical que se le presenta. A modo de ejemplo, describiremos la prueba de agudeza tonal, en la que se le ofrece al sujeto una serie de parejas de notas, una de las cuales es más aguda que su

compañera; el sujeto debe señalar cuál de las dos es, pero la dificultad reviste en que su diferencia es cada vez menor.

Desde el ingreso de Seashore en la Universidad de Iowa en 1897, el psicólogo norteamericano –en realidad, de origen sueco: su apellido original era Sjöstrand– convirtió la institución en el centro más activo para la investigación en psicología de la música. Allí fue donde desarrolló una primera versión de su test de inteligencia musical, que no vería la luz hasta después de la I guerra mundial (Seashore, 1919)<sup>5</sup>. Una posterior revisión del propio Seashore junto a Saetweit y Lewis tendría que esperar hasta 20 años más tarde, tras la publicación de su célebre manual de psicología de la música (Seashore, 1938). Hasta la actualidad, dicho test de aptitud musical ha sido, junto al no menos célebre test de Stanford-Binet, la prueba psicométrica más conocida para la medición de la inteligencia musical.

Sin embargo, y aunque se ha mantenido como modelo de test para la identificación de niños superdotados para la música, también recibió muchas críticas en vida de su creador. Para empezar, no tenía réplica en un sujeto que no fuera músico, de tal manera que la capacidad de oído absoluto no garantizaba un mayor desarrollo de la inteligencia musical. Por otra parte, trabajos como los de McGinnis (1928) trataron de desacreditar la tesis de Seashore sobre el determinismo genético de la aptitud musical. La secundarían las críticas de Reimers (1927), Heinlein (1929a, 1929b), Larson (1930a, 1930b), Fessard y Fessard (1931), Mursell (1932), Tilson (1932, 1935), Whitley (1932), Henkin (1935, 1936), Jersild y Bienstock (1935), Stanton (1935), Wing (1936) y Fraisse (1937).

Pero el ambicioso proyecto de Seashore no acaba ahí. Como en su momento también planteó el propio Hanslick (1854), también Seashore esperaba renovar la crítica musical en términos científicos y precisos, analizando objetivamente unos juicios de valor estéticos por medio de métodos empírico-experimentales (Seashore, 1914: 196-226), o al hablar del contenido emocional de una experiencia estética asociada a la música (Seashore, 1938/2006: 31). Así, las cuestiones estéticas en música perdían su condición especulativa y adquiría “tangencialidad”. De hecho, Seashore entendía que el principal cometido de la crítica musical era el de identificar y mostrar al público los rasgos de belleza de una obra, lo que exigía de un minucioso análisis de los componentes de su ejecución, empleando términos científicos exactos. Por ende, Seashore atacaba a la crítica tradicional por ser demasiado “impresionista” y vaga, salpicada de “sensiblería elogiosa o condenatoria”, ser “convencional, llena de prejuicios y con frecuencia subvencionada”, y denominaba “apóstoles de la totalidad” (en Lafuente, 2005: 255-256) a quienes, desde una orientación gestáltica, le afeaban que tratase de aislar los elementos de toda ejecución musical para su estudio analítico.

A pesar de ello, Seashore no concebía la obra como objeto estético cerrado, sino como un programa de trabajo experimental. No ignoraba los detalles histórico-culturales de la estética, pero por el contrario, pasaba de lo empírico a lo normativo sin solución de continuidad. De hecho, Seashore defendía el método clásico a ultranza

---

5. Algunas de las técnicas empleadas para la selección y orientación de habilidades específicas para la música las aplicaría Seashore con éxito durante la campaña bélica, enfocándola en la preparación de soldados para la detección de submarinos (Álvarez-Villar, 1974: 127).

del laboratorio wundtiano y exigía una estética musical sólidamente positivista, remarcando la adopción del control experimental de las variables musicales mediante tecnologías de grabación y reproducción que, en la siguiente década, revolucionarán los nuevos modos de escucha musical al introducirse masivamente en el ámbito doméstico, de tal manera que supliendo a partir de entonces el oyente musical sustituiría al experimentador de laboratorio. De hecho, Seashore fue un acérrimo defensor de las nuevas tecnologías electrónicas en los laboratorios de psicología de la música ya que:

“El desarrollo de la ingeniería en el control de la dinámica del tono en su grabación, reproducción y radiodifusión, es una de las contribuciones más importantes que jamás se han hecho para la popularización de la música” (Seashore, 1938/2006: 156).

Por ello se servirá a menudo de métodos tecnológicos de registro y reproducción como los fonógrafos, las cajas de resonancia, los secuenciadores y generadores de tonos, o algunos sintetizadores experimentales. Esta férrea confianza en las nuevas tecnologías de reproducción musical revela también la preocupación del autor por la calidad estética de la música, ya que se conseguía embellecer un sonido *natural* a través de un medio artificial. Con esto, Seashore ya avanza la concepción de artificio que postula Hennion (2002) cuando se refiere a cualquier tipo de experiencia estética de la música: aunque se parta de preceptos naturalistas –como la cualidad formal del sonido o el potencial fisiológico del sujeto musical, ya se por una alta capacidad de desarrollo del oído absoluto o por un intrínseco virtuosismo instrumental–, éstos han de ser forzados y ejercitados por medio de la práctica estética, la cual obliga a seguir unos determinados patrones de conducta, unos códigos de valor, una predisposición concreta frente a un tipo de objeto musical, etc. Por ejemplo, para que el oyente no se sienta incómodo ante una música *distorsionada* (o categorizada estéticamente como tal), ha de mediar lo subjetivo y crear la ilusión de un equilibrio cognitivo que permita acomodar el oído a lo que se espera oír según el canon estético aprendido. Estos “ajustes subjetivos del sonido” se *educan* por la experiencia.

Por lo que respecta a algunos de los factores psicológicos aprobados por Seashore (1938) para provocar cambios significativos en la recepción estética y en la ejecución de la música, el autor señala: la expectativa o predisposición del sujeto musical; el conocimiento previo de la música o de la técnica del sonido y su ejecución instrumental o formal de la estructura definida como objeto musical; el visible esfuerzo de la *performance* del intérprete y la disposición de un ritual determinado para su recepción estética; la emoción expresada en la ejecución y aprehendida en el receptor; la riqueza expresiva en la imaginación del sujeto musical, cuyos valores emocionales o representacionales sean más o menos evidentes en la experiencia estética de la música, etc. Paradójicamente, Seashore aclara que se puede ser objetivo si la psicología de la música se ocupa enteramente de un registro exhaustivo y clasificado de estos factores subjetivos, lo que entra de lleno en cuestiones mediacionales que implican un tipo determinado de relación entre el sujeto y el objeto musical. Incluso advierte que, gracias a estos nuevos medios, se pueden equilibrar y corregir los sonidos que, en direc-

to, quizá sonaron defectuosamente, obteniendo como resultado una reconstrucción sonora que nos permita aproximar más y mejor al idea de la música que queremos experimentar, una posibilidad que el psicólogo extiende al resto de las artes (op. cit.: 157-158; las cursivas son nuestras):

“Como resultado de esto, se escuchan a través de la radio, voces que están mucho mejor equilibradas que lo que en realidad resultan en vivo. (...) En una interpretación radiofónica y, en cierta medida, en un disco, su voz se reconstruye para que se aproxime a una distribución *ideal* de la sonoridad (...). Hay que resaltar el hecho de que *es posible construir una voz* que suena mucho mejor de lo que realmente es. Esto también se puede observar en pintura y en fotografía. (...) Cuando Stokowski dirige su orquesta sobre el panel de control de radio, tiene ante sí un medidor de intensidad que muestra la sonoridad de la ejecución orquestal en cada momento. Puede, por lo tanto, adoptar o cambiar las medidas específicas que sean necesarias”.

No es extraño que, por tal razón, Seashore reivindique también la importancia de las condiciones acústicas de la sala donde se va a interpretar y experimentar estéticamente la recepción de la música; o factores de fatiga, o de interés y gusto personal; o de atención en el seguimiento de la música, por parte del oyente, entre otras problemáticas de suma relevancia para el diseño de programas de concierto. Al respecto, Seashore sugiere la necesidad de un psicólogo de la música en la selección y el arreglos de repertorios. Asimismo, señala también la trascendencia de contar con un profesional de la psicología para realizar un pormenorizado estudio de público.

En definitiva, Seashore no deja de remarcar la envergadura social de la aplicación práctica de su proyecto, elogiando sobre todo el desarrollo de ingenierías que permitan un mayor control de la dinámica del sonido y de la educación de la estética musical. En especial, Seashore tiene una opinión muy favorable respecto a las tecnologías de grabación, reproducción y difusión de la música. En concreto, considera la invención del micrófono, del fonógrafo y de la radio como tres de las mayores aportaciones que jamás se hayan hecho para “la popularización de la música” (Seashore, 1938/2006: 156) y, de paso, para la investigación de la psicología. El propio Seashore (op. cit.: 96) acogió con fervor la creación e implantación de sintetizadores para la reproducción de sonidos artificiales bajo condiciones experimentales, controladas incluso por el propio sujeto para adecuar el tipo de sonido –y unas cualidades formales y estructurales en particular– a sus propios criterios estéticos, con el fin de evaluar la idiosincrasia subjetiva de cada gusto musical. Al respecto, resulta muy clarificador este comentario de Seashore sobre un futuro hipotético en el que todos los laboratorios de psicología de la música cuenten con aparatos de registro que permitan no sólo el análisis formal de la obra, sino también un control de la concepción estética que desea el compositor, el grado de emoción objetivamente medido a partir de elementos de su ejecución, o el tipo de representación estética que de ese objeto se haga el oyente durante la práctica de su escucha:

“No pasará mucho tiempo antes de que todos los estudios de música dispongan de estos aparatos, que registraran la sonoridad en decibelios de cualquier voz o de cualquier instrumento, para que tengan un valor fijo en la partitura y se puedan asumir valores fijos o variables, según la concepción del compositor y la representación del artista” (Seashore, 1938/2006: 158).

Aun a pesar de seguir en la línea *intramental* de los procesos estéticos de la música, Seashore parece abrirse camino hacia la importancia de la materialidad de los elementos mediadores (tales como los aparatos de registro sonoro, la propia tecnología de los instrumentos musicales y sus normas de ejecución, y, sobre todo, el ajuste entre la sensibilidad estética y la cualidad del sonido, como ejemplifica Seashore con su análisis del *vibrato*). Pero aunque inaugura una nueva senda de investigación, parece no desarrollarla lo suficiente, quedándose en un plano experimental y poco ligado a las bases histórico-culturales y fenomenológicas que sin embargo parecen intuirse en otros pasajes de su obra escrita. Ante la ausencia de explicaciones mediacionales de orden más filogenético, las críticas a Seashore no se hicieron esperar, como veremos en el siguiente apartado.

#### **4. CRÍTICAS AL MODELO TEÓRICO DE CARL SEASHORE SOBRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA**

Tras el impulso experimentalista que animó el tratado de Seashore (1938), la estética psicológica de la música pareció estancarse durante décadas. Al margen de los estudios que se hacían en el laboratorio —y que obtendrían el rechazo incluso de musicólogos ultrapositivistas—, algunos autores retomaron las problemáticas que el método experimental o las teorías precedentes de la psicología de la música no pudieron resolver. Más allá de los muros del laboratorio experimental, la psicología de la música no se agotó del todo. Aunque tuvieron una continuidad muy irregular, estos autores posteriores a la II guerra mundial abrieron nuevos frentes sin cerrar ninguna puerta, valiéndose de una amplia multidisciplinariedad que, lejos de desechar todo aquello que no cupiese dentro del paradigma experimental, adaptaron teorías, conceptos y modelos de otras escuelas psicológicas y ciencias afines. Pese al asentamiento del canon seashoreano, la psicología de postguerra vería florecer hasta el momento actual un nuevo *boom* de investigaciones y publicaciones dedicadas al ámbito musical.

Durante el resto del siglo XX y principios del XXI fueron brotando puntuales obras sobre psicología de la música, desde enfoques y perspectivas muy dispares, algunos de corte más experimentalista, otros desde una orientación histórico-cultural o fenomenológica más evidente: Diserens y Fine (1939), Buck (1944), Révész (1946), Teplov (1947), Schullian y Schoen (1948), Wever (1949), Barbour (1951), Reik (1953), Fraisse (1956), Willems (1956), Meyer (1956), Francès (1958), Alvin (1967), etc. La divergencia de planteamientos entre la Estética Experimental, la Fenomenológica y la Histórico-Cultural alcanzaría un punto de comunión a partir de la implantación de la corriente cognitivista en todas las áreas de la psicología, dando un giro significativo a

los estudios de Estética Psicológica de la música: Hargreaves (1986), Stefani y Ferrari (1986), Storr (1992), McAdams y Bigand (1993), Aiello y Sloboda (1994), Deliège y Sloboda (1996), Gordon (1998), Juslin y Sloboda (2001), Clarke (2005), Levitin (2008), Schön *et al.* (2008), Sacks (2009).

Al contrario de lo que pudiera parecer, el interés de la psicología académica por la investigación en el campo musical no sólo no ha decaído sino que ha prosperado la fundación de diversas revistas que lo avalan de manera independizada desde los últimos treinta años (citados por Gabrielson, 1986; Imberty, 1986; y Hargreaves, 1986): a *Journal of Music Therapy*, *Psychomusicology*, *Music Perception* y la referencial *Psychology of Music* se pueden añadir otras que, aunque más tangencialmente, también se centran en aspectos relacionados con los efectos de la música en el sujeto y la sociedad, ya sea mediante el estudio de las tecnologías de producción y reproducción musical o bien por razones de índole pedagógica: *Journal of Research in Music Education*; *Bulletin of the Council for Research in Music Education*; *British Journal of Music Education*; *Leonardo Music Journal*; *Organised Sound: International Journal of Music Technology*; *Science, Technology & Human Values*; *Body & Society*; *Theory, Culture & Society*; *Media Culture Society*; *New Media Society*; etc. En español, la psicología de la música tiene una presencia algo difusa en la actualidad, pero se mantiene a través de varias revistas que, al margen de la cerrazón del área experimental, también se interesan por estos temas: *Epistemus*, *Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*; *Trans*, *Revista Transcultural de Música*; *Quodlibet*, *Revista de Especialización Musical*; *REA*, *Revista Electroacústica*; *Música y Educación*; etc.

Pero, en opinión de Fubini (2005: 511), a partir del tratado de Seashore (1938) cundió cierta tentativa de crear modelos teóricos explicativos dotados de más o menos disimulada universalidad. Esa ambición, sin embargo, tan sólo se corresponde con la psicología experimental de laboratorio. Precisamente la influencia de otras disciplinas es lo que permitió a la psicología de la música prosperar más allá del anquilosamiento que amenazaba la investigación “a puerta cerrada”. Pese al énfasis experimental, la “nueva psicología” tuvo que beber de otras fuentes “foráneas” a la disciplina: la lingüística (Saussure, Jakobson, Chomsky), la antropología (Lévi-Strauss, Blacking, Merriam), la sociología (Adorno, Benjamin, Weber), la semiótica y demás ciencias de la comunicación (Dorfles, Baldini, Debord) y la musicología (Fubini, Kivy, Rink).

De esa enriquecedora amalgama surgieron alternativas dispares en el seno de la propia psicología: musicoterapia, psicofísica de la percepción sonora y la acústica, nuevos estudios de fenomenología musical, neuropsicología, psicolingüística, psicopedagogía, psicoanálisis, psicología cognitiva y teoría del procesamiento de la información, un rebrote de la Gestalt y, cómo no, una perseverancia de los métodos e intereses de la psicología experimental. Éstas, no obstante, debido a su dispersión, no alcanzaron un satisfactorio nivel de diálogo entre sí. De entre todas, la influencia más evidente fue la del estructuralismo soviético en los estudios sobre lenguaje, la cual impulsó una renovada preocupación formalista sobre el significado emocional de la música, así como una revalorización de la figura del oyente o destinatario de la música y, lo que es más importante, de sus prácticas de escucha musical.

Con la crisis epistemológica de la estética que plantean ciertos autores de la posmodernidad<sup>6</sup>, denunciando un saber anclado en modelos ya caducos sobre el hombre contemporáneo, la demarcación entre lo psicológico, lo sociohistórico y lo biológico quedará difuminada en el análisis del propio proceso estético. A partir de Seashore (1938), los estudios sobre estética musical se beneficiarán sobre todo de las nuevas tecnologías electrónicas de producción y reproducción musical, las cuales permiten análisis profundos de las obras y de sus prácticas de escucha. La obra de arte deja de entenderse entonces como un objeto cerrado que contiene una esencia fija, categórica e inamovible, para concebirse como algo dinámico y mutable, en constante relación con el sujeto y la acción que media entre ambos.

A partir de Seashore, tomado aquí como último representante de un experimentalismo todavía muy marcado por el formalismo clásico de Eduard Hanslick (1854), las nuevas tendencias de la psicología de la música cuestionarían la objetivación de los procesos mentales en la experiencia estética de la música. Autores de orientación más simbólica o fenomenológica, como Gisèle Brelet (1940, 1949) o Susanne K. Langer (1953, 1954, 1957), pondrían en duda que la psicología más formalista pudiera determinar lo que se contiene en la conciencia del sujeto durante la escucha de la obra, ya que tan sólo se podría asegurar la sospecha de convenciones lingüísticas o histórico-culturales –derivadas del análisis estructural de la música y de la codificación de sus rituales– para una posible explicación de los procesos de interpretación estética. O, en el peor de los casos, una media estadística de múltiples impresiones individuales.

Pese a las limitaciones que imponía tanta desconfianza metodológica, se recuperó el valor de la intencionalidad en el acto musical, tanto en la interpretación y el significado como en la recepción y el placer estético. Este aspecto ontológico rompía con los parámetros tradicionales de las grandes leyes universales sobre la música y, de paso, abría la complejidad del fenómeno mental a variables extramusicales, sociales, históricas, biológicas, sintácticas, etc. Esta estratificación de niveles de acción superpuestos revelaban algunas reglas de sintaxis construidas en una red de sentido y borra las fronteras entre el mundo interior y exterior del sujeto, en relación con el objeto estético. El material musical dejaba de ser entonces una mera experiencia físico-acústica, un producto acabado o una reacción orgánica frente a un determinado estímulo, para convertirse, además, en una construcción cultural y mental, que afectaba por igual tanto al objeto como al sujeto y, por extensión, también a las prácticas que mediaran entre sí. Al respecto, los estudios sobre semiótica resultaron inicialmente un modelo viable para analizar la construcción socio-cultural del objeto musical y la progresiva evolución de sus formas de recepción estética.

En cambio, estudios posteriores inspirados en el trabajo de Seashore (1915, 1919a, 1919b, 1920, 1936, 1938) para la detección y medición del talento musical en niños superdotados –como antes hizo Stumpf (1909) con el caso de Pepito Areola y Révész (1925) con el de Erwin Nyriegyhazi– no explicaban la formación de contenidos y de

---

6. Como ejemplo de la última literatura de ensayo orientado hacia el análisis psicocultural de la posmodernidad, se pueden citar las referencias de Eco (1968), Foster (1985), Habermas (1985), Jameson (1985), López (1988), Chambers (2001), Hernández Sánchez (2003), Molinuevo (2004), Sibilía (2005), Gergen (2006).

valores estéticos en la música, y seguían centrando toda su atención en causas deterministas tanto integradas exclusivamente en el objeto como atribuidas a una naturaleza fisiológica o biológica, localizadas aisladamente en el sujeto y al margen de su relación con el objeto musical en cuestión. No obstante, el propio Seashore ya había observado que la experiencia estética de la música dependía de un amplio y complejo conjunto de factores que no se podían medir mediante técnicas experimentales de laboratorio, como por ejemplo los rasgos de personalidad del intérprete manifestadas en su estilo musical, algunas habilidades psicomotoras de ejecución instrumental que caracterizaban al sujeto, o la instrucción sentimental de la cualidad estética.

Los psicólogos de la música que tomaron el de Seashore (1938) como libro de cabecera no llegaron a un consenso claro conforme a la estabilidad de las aptitudes musicales. La Gestalt, recién llegada a EEUU por el exilio de numerosos psicólogos europeos, prefería basar sus teorías sobre la experiencia estética de la música defendiendo la tesis de una construcción ecológica de la sensibilidad estética como algo unitario y como suma de un todo –lo que, por otra parte, equivalía a aceptar una idea de inteligencia general, inseparable por tanto de las aptitudes artísticas–, mientras que posturas experimentales como las que abanderaba el citado Seashore buscaban en el análisis de sus componentes formales la esencia de una estética científica de la música. Fuera de este modelo se quedaban cuestiones de suma importancia, como la influencia ambiental, el grado de imaginación creativa (y recreativa) del sujeto musical, la *practicidad* de los instrumentos, las preferencias personales y los gustos estéticos en materia de música, o la significación atribuida a dichos géneros u obras concretas, en cada caso individual, etc.

A sistemas de análisis como los que pretendía Seashore se les criticó por tratar de hacer pasar por objetivas la evaluación de cualidades subjetivas de la música sin tener en cuenta los márgenes de la relación mediada entre sujeto y objeto, a través de sus prácticas y códigos. En definitiva, las pruebas psicométricas seashoreanas se planteaban como una estandarización estética, no como un análisis de la música. Gordon (1998: 84) recuerda que, tras la II guerra mundial, se sirvieron de los fundamentos seashoreanos para justificar decenas de estudios comparativos entre razas y nacionalidades con el fin de *entender* los gustos y las particularidades estéticas características de las músicas que dichas muestras representativas solían consumir. En el fondo, dice Gordon, lo negligente es resolver como algo *científicamente evidente* lo que no deja de ser una peligrosa aplicación social de una psicología diferencial.

Los psicólogos contrarios al determinismo formalista, siguiendo la estela seashoreana, se decantaban en cambio por abordar el contenido simbólico o la construcción de significados en la experiencia estética de la música, y no tanto en las cualidades formales del objeto. Entendida como un producto insertado en un discurso histórico-cultural y fenomenológicamente complejo, la música pasaba a ser en dichos textos un espacio virtual de experimentación psicológica de emociones, sentimientos, representaciones mentales, códigos lingüísticos, pautas de conducta, modelos sociales, etc., articulados a través de lo estético y que se regían por una lógica propia que nada tenía de “natural”. Consecuentemente, toda interpretación estética supone una asimilación de significados pertinentes para la configuración de una realidad.

La Estética Psicológica de la música, tras la bisagra que representa la obra de Seashore como fin de una época de máximo esplendor del formalismo científico, comenzó a cuestionar la música como una relación significativa, funcional y simbólica, el objeto estético como generador de experiencias, y éstas como una mediación con el mundo cuyo principal interés analítico cabía encontrarlo en los modos de vinculación a través de la práctica estética. Una autora como la citada Langer (1954, 1957) contrarrestaba el rígido formalismo definiendo la música como un artefacto humano que, tomado como forma abstracta, carece de valor. La falacia normativa que la Estética Psicológica parecía haber adoptado credo científico anteponía el objeto al sujeto y viceversa, pero no profundizaba lo suficiente en la relación entre ambos.

Langer reconoce que entre Hanslick (1854) y Seashore (1938) se puede trazar toda una línea de continuidad dentro de la Estética Psicológica de la música que va desde un formalismo radical hasta un aperturismo más moderado que, sobre todo a partir de su propia obra, va a abrazar una absoluta renovación de sus bases epistemológicas. Esta progresiva evolución hacia lo mediacional en la experiencia estética de la música, en contraposición a la tendencia formalista de los inicios, va a suponer una convergencia entre las tres tendencias de la Estética Psicológica que coexistían hasta entonces: la corriente experimental, la fenomenológica y la histórico-cultural. Como Hanslick (1854), Langer (1954/1958: 269) también negaba que la música tuviese valor representacional, pero en cambio afirmaba que su contenido es de orden conceptual:

“La música articula formas que el lenguaje no puede exponer”.

Ya que la forma musical es “intraducible” a una lógica externa a lo estético, según apuntan estas teorías, no puede ser abordada desde un propósito positivista como esperaba hacerlo Seashore (1938). Éste aún sopesaba la posibilidad de comprender objetivamente lo estético sin desprenderse del todo de las cualidades intrínsecamente localizadas en el propio objeto o en el sujeto como un organismo reactivamente preparado para *sentir* unas formas concretas. Su escrupulosa negación de un abordaje holístico de la experiencia estética de la música equipara la postura de Seashore con la que sarcásticamente apunta el pintor inglés Roger Fry:

“Hablando biológicamente, el arte es una blasfemia. Tenemos ojos para ver las cosas, no para contemplarlas” (citado por Langer, 1954/1958: 304).

El exceso de celo objetivista ahogaba todo conato de acercamiento científicamente “fiable” al subjetivismo en materia de música, por lo que lo estético quedaba cercenado de su propia raíz como fenómeno psicológico. Con la paulatina aceptación de una concepción de la música como mediación, el modo de análisis ya no se establece desde sus formas como vehículo denotativo o continente fijo, sino en virtud de relaciones significativas para el sujeto. Por el contrario, el sentimiento estético de la música no se hallaba en sus características formales, sino en el modo cómo se sienten los sujetos en su experiencia con el objeto en cuestión. Un ejemplo lo expone la citada autora norteamericana cuando argumenta que la *Gestalt* musical debe asociarse con una

idea estética preconcebida para que dicho objeto sirva como dispositivo para provocar un determinado tipo de reacción psicológica. Por eso, dice Langer (op. cit.: 300), la asimilación estética de la música contemporánea resulta siempre más difícil para un amplio sector del público, ya que todavía no está del todo familiarizado con esos nuevos universos de significado y mediación.

El formalismo comenzó a declinar en la Estética Psicológica de la música tras la obra de Carl Seashore. Eso no quiere decir que el experimentalismo dejara paso a opciones más moderadas, que todavía pugnaban por hacerse un sitio dentro de la disciplina psicológica. Por otra parte, las vertientes histórico-cultural y fenomenológica de la Estética Psicológica ya habían sido asimiladas en el diseño de las investigaciones sobre experiencia estética de la música, planteando ésta ya no como un objeto o producto cerrado a partir del cual se podía analizar el grado de impacto psicológico que provocaría en el sujeto. A partir de la II guerra mundial, la psicología de la música empezaría a abrir su concepción de la música a alternativas mediacionales que tendría a principios del siglo XXI una clara sistematización en las teorías de Antoine Hennion (2002), como veremos en el siguiente capítulo.

## 5. CONCLUSIONES

Entre 1854 y 1938, dentro de la Estética Psicológica, coexistieron con ciertas tensiones las tres tendencias que hemos ido viendo a lo largo de esta tesis: la Estética Experimental, la Estética Fenomenológica y la Estética Histórico-Cultural. Tras la publicación del canónico tratado de *Psicología de la música* de Carl Seashore (1938) se impondría la corriente experimental, sobre todo de la mano de la psicología cognitiva. Sin embargo, otras ciencias afines, de manera marginal, ofrecían una mirada más relativista que poco a poco iría ganando terreno dentro de la estética de la música, hasta incorporarse en la psicología académica. Aunque las orientaciones fenomenológicas e histórico-culturales habían quedado algo matizadas, las aproximaciones mediacionales posteriores a la II guerra mundial parecían tenerlas en cuenta. Estas nuevas tendencias de la estética mediacional de la música permitían abordar algunos de los muchos problemas psicológicos que habían quedado antaño sin solución, e invitaban a hacer una reformulación epistemológica del método y del objeto de estudio de la música.

Seashore reunía en su obra tanto el legado formalista de Hanslick (1854) como un cierto aperturismo hacia una concepción más práctica de la experiencia estética de la música. Pero su modelo experimental prevaleció durante décadas sin considerar el relativo olvido en su teoría de algo fundamental para la experiencia estética de la música: la figura del sujeto oyente, pues centraba casi todo su interés en la ejecución del virtuoso musical o en la detección y corrección del talento musical. Aunque Seashore introdujo cuestiones psicológicas de primer orden que de algún modo ya se habían sugerido en el pasado, desde los tiempos de Hanslick, el psicólogo norteamericano descuidaba al sujeto melómano para enfocar su atención casi exclusivamente en la estética de la interpretación técnica, partiendo de premisas analíticas muy formalistas del objeto musical y de la cualidad de éste en función de los modos de transmitirlo.

El talento creativo en la música, por ejemplo, no resultaba algo del todo innato, como proponían las teorías sobre Estética Psicológica de la música en el pasado. Seashore sugiere que el talento debe ser construido por medio de la práctica estética. Así, un virtuoso no es un buen músico sólo por su habilidad y destreza natural, sino que también ha de ser educado instrumental y sensiblemente por medio de un determinado modelo estético: con un código, unos significados, unos contextos, unas funciones, una historia, etc. Por ende, el autor introduce en su estudio el análisis de mediadores que posibilitarían esa garantía de talento musical. En conclusión, sin servirse de dichos conceptos –más propios de Hennion (2002) y de ciertos autores de la psicología cultural, como Wertsch (1993), Blanco (2001), Cole (2003), Middleton y Brown (2005), Valsiner y Rosa (2007)–, Seashore entendía una mediación en la habituación de unas formas de experiencia estética de la música, y por ello daría a las nuevas tecnologías de (re)producción musical un destacado espacio en toda su obra.

Seashore supone el cierre de un período marcado por el formalismo, pero también representa el canon experimental sobre el que se asentará la posterior psicología de la música. Todos los trabajos siguientes parecen inspirarse en mayor o menor medida en su obra. Sin embargo, empiezan a orientarse hacia la concepción de la música como algo artificial, y su experiencia estética como una dinámica de relaciones mediacionales con un objeto definido de modo determinado y consolidadas a través de una prácticas particulares. La psicología de la música, a partir de Seashore, más que centrarse en el objeto, lo hará en el establecimiento de esa íntima relación con el objeto estético.

## **CAPÍTULO 11.**

# **HACIA UNA TEORÍA MEDIACIONAL DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA**

**11.1. Presentación del capítulo**

**11.2. El arte y la experiencia estética desde la perspectiva socio-cultural de Vygotsky**

**11.3. Una breve aproximación a la psicología cultural de la música**

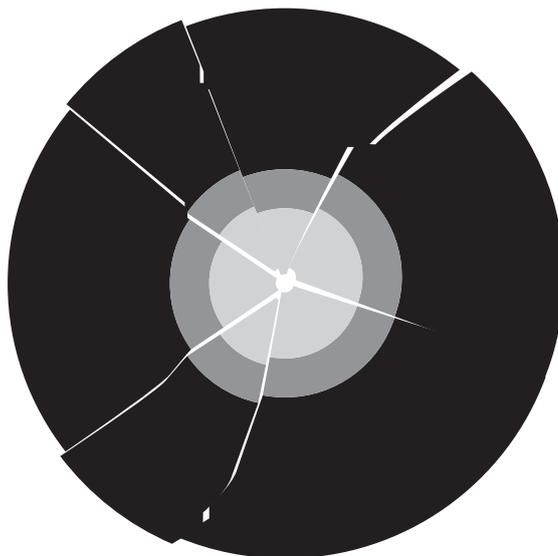
**11.4. La mediación de la experiencia estética de la música, desde la teoría de Antoine Hennion**

**11.5. Un ejemplo de análisis mediacional de la música en la teoría de Antoine Hennion**

**11.6. Perspectiva crítica de Hennion a propósito de una teoría general sobre la música en ciencias sociales**

**11.7. Una reorganización ideal de la teoría de Hennion desde la psicología cultural**

**11.8. Conclusiones**





## 1. PRESENTACIÓN DEL CAPÍTULO

El objetivo de este capítulo es el de definir la experiencia estética de la música como un marco experimental para el desarrollo de nuevos modos de *sentir* la vida humana. Para ello hemos puesto una especial atención en la perspectiva de varios autores de la psicología cultural –como Boesch (1997) y Blanco (2006), inspirados por Vygotsky (1925)– y, sobre todo, la de Antoine Hennion (2002). Todos ellos coinciden en la importancia que desempeñan los mediadores en toda experiencia estética. Se entiende por mediación toda relación con el mundo que provoca cambios en los elementos participantes. En el caso de la música, las prácticas mediacionales acompañan también toda una serie de convenciones, pautas sociales, reglas de comportamiento, disciplinas del cuerpo, gamas de sentimientos, cualidades formales, contextos concretos, etc., que subsisten en la intersección entre una historia de la subjetividad (la del sujeto musical) y el mundo que le rodea.

Este es el capítulo más largo de la tesis, ya que la propia estructuración interna de sus contenidos obligaba a extendernos en algunos de sus apartados. Se abre con una breve revisión de los fundamentos teóricos de Vygotsky que posteriormente van a influir en la psicología cultural, y sobre todo en autores como los citados Boesch y Blanco, preocupados por las problemáticas psicológicas alrededor de la experiencia estética de la música. A continuación, nos detendremos en una posible definición para el concepto de mediación, un término clave para entender el objetivo de esta tesis y, además, el eje vertebrador de las teorías de Antoine Hennion.

La noción de mediación permite una convergencia entre las tres grandes dimensiones teóricas que habíamos visto en la primera parte –la Estética Experimental, la

Estética Fenomenológica y la Estética Histórico-Cultural, surgidas todas ellas de la Estética Metafísica que habíamos visto en la primera parte de la tesis– y entre los tres planos de análisis de la música –desde los procesos creativos, desde la propia obra y desde su recepción, que se trataron en la segunda parte–. No obstante, estas distinciones convencionales y arbitrarias resultaban insatisfactorias para abordar el fenómeno musical en su totalidad.

Introduciendo las teorías mediacionales de Hennion en el curso de esta reflexión podemos redefinir la música como experiencia o evento, y no únicamente como objeto o desde el sujeto. La música implica una mediación, porque pone en relación a un sujeto con un objeto en un espacio y un momento muy concretos, y en cuya experiencia se imbrican todos los elementos entre sí.

Para ejemplificar qué entiende Hennion por mediación, hemos dedicado un apartado a tres conceptos básicos de su teoría: la discomorfosis –el proceso de adopción de la música a través de la historia de sus soportes de reproducción mecánica o electrónica–, el *amateur* –el melómano o aficionado musical, surgido a rebufo de unas prácticas concretas en el marco de la discomorfosis de la música– y el gancho mediacional –lo que dispone a la propia acción mediacional entre los elementos que la conforman, y que no siempre tiene que ser una cualidad formalmente localizada en el objeto o idiosincrática del sujeto–.

Como cierre del capítulo expondremos algunas premisas de interés para adoptar las teorías mediacionales de Hennion en la psicología. No obstante, también haremos constar algunas grietas en su teoría que la psicología podría subsanar satisfactoriamente en venideros estudios sobre la música.

## **2. EL ARTE Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DESDE LA PERSPECTIVA SOCIO-CULTURAL DE VYGOTSKY**

Capitalizar la perspectiva socio-cultural que Vygotsky ofrece en su *Psicología del arte* (1925) nos sirve para condensar muchos de los argumentos psicológicos previos que se han ido apuntando a lo largo de esta tesis. Toda esta trayectoria histórica de la psicología de la música tiende hacia una progresiva toma de conciencia de la relevancia que adquieren los factores mediacionales en la experiencia estética. De hecho, Vygotsky concibe la estética como disciplina de la psicología, destacando que el arte –que obviamente forma parte de la experiencia histórica y social de los seres humanos– ha de ser abordado desde el estudio de la conciencia.

Para el arte, sin embargo, Vygotsky no distingue una concepción como actividad o como práctica institucionalmente regulada, pero no es tampoco su intención plantear estas diferencias. En cualquier caso, el psicólogo ruso define el arte como un instrumento psicológico, pues modifica el curso evolutivo y la estructura de las funciones psíquicas –como también hace el lenguaje–. No en vano, el autor colige que toda conducta del hombre surge de una serie de dispositivos artificiales y/o simbólicos creados *ex profeso* y dirigidos hacia el dominio de sus propios procesos psíquicos:

“Los instrumentos psicológicos son creaciones artificiales; estructuralmente son dispositivos sociales y no orgánicos o individuales; están dirigidos al dominio de los procesos psíquicos propios o ajenos, lo mismo que la técnica lo está al dominio de los procesos de la naturaleza” (Vygotsky, 1991: 65).

Para Vygotsky, preguntarse acerca de la naturaleza del arte equivale a hacer lo mismo sobre la naturaleza psicológica del hecho estético. Entiende por ello el arte como medio para establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo, concibiendo toda obra de arte como un dispositivo de acción, como algo abierto a la experiencia y no como objeto cerrado y fijo. Como él mismo apunta en la *Psicología del arte*:

“La obra de arte, una vez creada, se desprende de su creador (...) no es más que una posibilidad que el lector realiza” (Vygotsky, 1925/1972: 330).

Tal y como insistían otros autores ya vistos en páginas precedentes –como Wundt (1900, 1908, 1912), Meumann (1908, 1914), Delacroix (1927), Geiger (1928) o Challaye (1935)–, no puede haber teoría del arte sin psicología del arte, y según Vygotsky es necesario plantearlo desde un enfoque psicológico porque todo proceso artístico provoca reacciones emocionales concretas. Dichas emociones, sin embargo, no se encuentran en las obras, sino que éstas son estímulo de las otras, de igual modo que tampoco pueden aislarse únicamente en lo objetivo ni analizarse desde lo fenomenológico. Vygotsky critica entre otras cosas que el estudio del arte se haya abordado tan sólo desde la figura del autor/creador, o desde el análisis de los procesos perceptivos. En cambio, él parte del estudio de la obra de arte como un todo integral, en cuya experiencia estética no pueden desligarse los polos de autor-espectador-obra.

Por otra parte, según se desprende de su lectura, el arte está enraizado social e histórico-culturalmente, como producto psicológico que es. Por tanto, toda obra de arte está condicionada esencialmente por la situación socio-cultural de los grupos que las producen y consumen. Asimismo, y siempre al hilo de las palabras de Vygotsky, las obras de arte son formas de comunicación social, de configuración de pensamiento y de conformación de identidades colectivas. Son productos sociales que reflejan sus propias condiciones de producción y que establecen un marco para una realidad simbólica, sin por ello remitir necesariamente a una realidad física. Siendo así, no basta con un análisis representacional de una imagen artística, independiente del contexto social y personal en que se crea y se experimenta.

En consecuencia, Vygotsky no entiende por *realidad* una concepción absoluta de lo físico, sino dando cuenta de su carácter histórico, cambiante y relativizado, siendo más apropiado hablar de una zona de coincidencia entre una representación mental y lo que una determinada comunidad propone y legitima. En dicha concepción de la realidad estética, por ende, Vygotsky implica un complejo agregado de códigos de conducta, leyes, usos sociales, modas, gestos, actitudes, etc., entre todas aquellas normas y prácticas que gobiernan y gestionan la instalación y adaptación del ser humano en su particular entorno histórico-social (Hernández Belver y Ullán de la Fuente, 1996). Introducir la importancia de lo cultural en el desarrollo psicológico del arte es,

entonces, crucial para entender los procesos mentales que se procuran de toda experiencia estética.

Por tal razón, Vygotsky define la cultura como un conjunto de herramientas psicológicas para gestionar la acción del hombre sobre la realidad. El pensamiento humano se sirve de esta forma de tal tráfico de símbolos significantes (palabras, gestos, obras de arte, sonidos musicales, objetos, etc.), de cualquier cosa que sirva de conexión entre una realidad material y un significado dado por la experiencia (Kozulin, 1994).

Las herramientas psicológicas que señala Vygotsky cumplen con el rol de funciones mediacionales cuando aparecen en un contexto de relación social y cultural (Hernández Belver y Ullán de la Fuente, 1996). La perspectiva socio-cultural de lo estético, en términos generales, asume una mediación constante entre sujeto social, sujeto individual y objeto, aunque por otro lado la psicología cultural no siempre demostró un gran interés por la estética, y mucho menos por la estética musical –a excepción de Boesch (1997), DeNora (1999, 2000), Blanco (2006) y Gergen (2006), entre otros pocos autores–. Más en concreto, aunque Vygotsky destacara la importancia de lo cultural en la génesis y el desarrollo de la psique humana, no será hasta la reivindicación de la obra del psicólogo ruso por parte de Bruner, Cole, Wertsch y Valsiner que se reconocerá el peso de su seminal *Psicología del arte* (González-Rey, 2010). No obstante, hay que subrayar que, en comparación con la literatura y el teatro, son escasas las referencias a la música que se contienen entre las páginas de este libro (Sánchez-Moreno, 2011).

*Grosso modo*, Vygotsky pretende de su estudio sobre la conciencia estética que trascienda los límites de lo orgánico e individual y las cualidades del objeto, atendiendo a las fuentes que desencadenan esa conciencia estética en la propia historia socio-cultural de la humanidad. Para ello, define la psicología del arte como el resultado de una dinámica entre un ser organizado biológicamente de forma flexible y abierta con respecto al entorno, y un ser socialmente en constante proceso de (re)construcción. Esta interacción se realizará en una actividad mediada a través de ciertas herramientas psicológicas dispuestas en la cultura, con las que modificar la relación de los sujetos con la realidad. Si la mente es producto de la acción, según Vygotsky, el análisis de estos instrumentos (materiales o simbólicos) de mediación será fundamental para comprender el grado de significación que el sujeto otorga a la experiencia estética. No descuida entonces la relevancia del contexto y sitúa los procesos artísticos justo en el punto de articulación entre lo social y lo individual. Por extensión, entiende la experiencia estética desde todos sus vértices: receptor-obra-autor.

“El arte es lo social en nosotros, y el hecho de que su acción se efectúe en un individuo aislado no significa que su esencia y raíces sean individuales. (...) Lo social aparece también allí donde solamente aparece un hombre y sus vivencias personales. Y por eso la acción del arte (...) es una acción social. (...) El arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser” (Vygotsky, 1925/1972: 305).

Al presentar de esta forma el arte como un instrumento social del sentimiento por excelencia, lo postula también en términos de catarsis aristotélica, como función biológica de descarga de energía no utilizada, así como función social para canalizar y organizar la vida afectiva y para preparar al organismo a nuevas perspectivas de acción sobre la realidad. En el primer caso, Vygotsky aduce –como Freud y Jung– que el arte da salida a aspectos psicológicos que encuentran dificultad de expresión en la vida cotidiana. En el segundo caso, convierte el objeto artístico en dispositivo psicológico de placer y el arte en técnica de gestión de los propios sentimientos –entendiéndose por *técnica* una organización artificial de una forma determinada de acción (Kozulin, 1994: 50)–. Si el arte es una técnica social de los sentimientos, y toda técnica encuentra su significado dentro del propio sistema en que opera, el sentimiento estético tan sólo puede abordarse desde el análisis de los mediadores que lo sustentan.

Esto nos lleva a plantear si, desde esta lectura vygotskyana de la experiencia estética, el autor está confundiendo placer y sentimiento estético como sinónimos. De ser así, se acercaría a la propuesta de teóricos del siglo XIX como Spencer (1855, 1861, 1890), Sully (1876), Allen (1877) o Sergi (1894), entre otros ejemplos, para quienes la civilización cultural está concebida como cultivo o domesticación de lo salvaje o animal como ideal de proyecto liberal –lo que entre los ilustrados vendría a llamarse “la virtud”–. Esta idea derivaría del ensalzamiento y la dignificación de toda superación técnica para ejercer un mayor control de la naturaleza e imponer un modelo de civilización en la representación de la realidad. Por nuestra parte, nos aventuramos a creer que, para Vygotsky (1925), el arte responde a ese carácter de “refinamiento” mediacional. Esta concepción del arte contempla una función de integración y equilibrio entre individuo y sociedad, que regula y/o de escape a las emociones implica un lugar de conciliación entre el objetivismo y el subjetivismo al que se veía arrojada la psicología con la distinción entre procesos inferiores y superiores de la mente.

Pero, en realidad, la propuesta de Vygotsky no se aleja demasiado del proyecto primigenio de psicología que presentó Wundt en su momento, distinguiendo entre procesos mentales inferiores (o naturales) y procesos mentales superiores (o culturales), que serán más complejos y avanzados según lo sean también las formas de mediación que los gestionen. Desde los planteamientos socio-culturales que estamos desarrollando, un mediador de estas funciones psicológicas superiores puede ser desempeñado por un instrumento psicológico (material o inmaterial) inserido un sistema semiótico determinado. Dichos mediadores pueden ser más sencillos (un leve gesto, por ejemplo) o más complejos (un texto, una forma sonata, etc.). El desarrollo de los procesos mentales superiores, según esta definición, dependerá en buena medida de los modos específicos de mediación que se dispongan cultural e históricamente.

A lo largo de la *Psicología del arte* (1925), Vygotsky indaga en una nueva redefinición de la psicología que se apoye en estos recursos mediacionales de la afectividad y de los sentimientos estéticos para la construcción de realidad(es). Para el autor, las funciones psicológicas no están relacionadas de manera inmediata con lo externo (de modo pasivo) ni con lo cognitivo (desde un racionalismo radical). Para Vygotsky, lo simbólico y lo histórico-cultural adquieren una importancia capital en tanto que comprende los mediadores estéticos como transformadores activos de los impulsos natu-

rales del hombre. No nos preguntamos, no obstante, si acaso hay uno sin lo otro, esto es, si lo simbólico y su circulación es lo que hace que pueda existir una comunidad de práctica histórico-cultural.

El arte será, en definitiva, un sistema de símbolos complejo que transformará los sentimientos del hombre a través de la experiencia estética. Pero estas transformaciones no ocurren espontáneamente, sino bajo condiciones semióticas específicas que se codifican en y por formas sociales convencionalizadas, en un contexto, con unos materiales y unas técnicas adecuadas y concretas. El arte no engendrará por tanto una acción predeterminada, sino que prepara al organismo para una acción.

Vygotsky (1925/2006: 295-296) se sirve del ejemplo de la música militar: su marcialidad no induce directamente el enojo o la agresividad, sino que también puede levantar el ánimo, disciplinar el ardor guerrero, eliminar el miedo o distraer la atención, según el sentido que cada oyente otorgue al objeto estético y en función de cómo organicen sus emociones la experiencia de su escucha. Sirviéndonos de dos ejemplos externos a la obra de Vygotsky, podemos citar del mismo modo un *graffiti* en un muro, que puede ser interpretado como acto incívico, mientras que en la pared de un museo, como una obra de arte. O bien un concierto de Luigi Russolo (1913), el cual puede predisponer al oyente a oír el ruido como si fuera arte, siendo en la calle *tan sólo* ruido sin más valor estético. En resumen, el objeto artístico se convierte en dispositivo para adquirir significado estético, flexible y significativamente situado, no ya como cosa cerrada, sino integrando tanto las bases biológicas como formales y sociales en la acción gestionada por el sujeto para reelaborar sus propios sentimientos.

Esta orientación socio-cultural de Vygotsky entró en conflicto con el materialismo y el mecanicismo psicológico imperante en la época, que habrían encontrado en el formalismo de Hanslick (1854) un modelo efectivo para explicar el fenómeno estético de la música. Pero la teoría vygotskyana del arte pone en cambio los acentos sobre lo subjetivo y lo intersubjetivo en el desarrollo de la actividad estética. Al respecto, en Vygotsky, lo externo o ambiental no cobra una relevancia sobredimensionada, ni se ciñe al análisis de una conciencia fenoménica de lo estético, sino que entiende el objeto del arte como un dispositivo de acción sobre la realidad. En lugar de interactuar directamente con el entorno, la mente humana –desde la perspectiva vygotskyana– participa del mundo a través de relaciones mediadas por sistemas simbólicos adscritos a instrumentos psicológicamente determinados, y derivados histórica y culturalmente. Más que asumir una superación entre procesos mentales naturales y culturales, Vygotsky asienta una teoría estética en una “desnaturalización” bajo la influencia de dichos instrumentos psicológicos o mediadores. Por consiguiente, la acción mediada no sólo transforma la relación subjetiva con el mundo, sino que convierte ésta en “naturaleza humana”, significativa para el sujeto y sirviéndose éste de los instrumentos psicológicos o mediadores a su alcance para actuar a través de ellos e incorporar así el resultado de sus experiencias en su propio desarrollo (Kozulin, 1994).

Por el contrario, Vygotsky se muestra claramente en disconformidad con los postulados formalistas, al atender éstos al arte como forma pura, independiente del contenido, de la situación en que se produce la experiencia estética o del grado de implicación que el sujeto despliegue en ella. Los formalistas propagan el principio de

inmanencia de la obra de arte, marginando los aspectos emocionales. No es casual que la *Psicología del arte* (1925) fuera escrita en un momento de máximo auge del formalismo en las academias científicas del arte, como acierta en señalar Aznar (1985). Según éste, los fundamentos del formalismo se desgajan de la realidad y no reconocen el lugar primordial que Vygotsky ve en el arte para la transformación activa del mundo. En cambio, apuestan por una mera función del arte como transmisor directo de conocimiento y la forma como estructura única de análisis, aproximándose a las obras de arte desde su estabilidad y como producto de una determinada configuración universal. Se desestima en su esencia la importancia de lo histórico en los procesos de cambio formal y se descuida la trama de relaciones en la cual el arte está inserto. Asimismo, aunque la forma contenga muchas de las cualidades estéticas de una obra, también se integra por los materiales escogidos y por la técnica que condiciona el resultado final y el efecto estético logrado.

“El principio fundamental del Formalismo se muestra impotente a la hora de revelar y explicar el contenido socio-político históricamente cambiante del arte, y la elección del tema, contenido o materiales condicionados por aquél” (Vygotsky, 1925/1972: 91).

Vygotsky aduce en contra del formalismo que la emoción estética no procede únicamente del objeto, ni del sujeto, como tampoco del material que incorpora, ni se desprende unilateralmente del procedimiento en sí, sino de todo el conjunto dinámico de dichas variables. Asimismo, advierte que el arte no debe valorarse exclusivamente por su estructura, porque puede resultar cualitativamente muy distinta su experiencia estética en uno u otro sujeto. Decir lo contrario sería equiparar lo perceptivo con una teoría de *lo bello*, cuando de hecho el placer estético puede también provenir de un objeto desagradable. Ahora bien, cuando algo estético se juzga como “desagradable” (o “bello”), ¿se hace desde un punto de vista *puramente* estético?, ¿o se barajan variables biológicas, sociológicas, o semióticas, por ejemplo? Al respecto, Vygotsky objeta que las emociones estéticas no son de por sí “trágicas” o “líricas”, sino que lo son en tanto que específicas y en relación a algo. Una mínima variación en esa mediación puede provocar cambios importantes en su percepción. Para ilustrarlo, usa la parábola del maestro de dibujo que rectifica ligeramente una obra ajena:

“(...) le dio unos cuantos toques aquí y allá y, de repente, el esbozo torpe y gris cobró vida. “¡Pero usted *apenas* lo ha tocado, y todo ha cambiado!””, le dijo uno de los alumnos. “El arte empieza donde empieza el *apenas*”, contestó” (Vygotsky, 1925/2006: 59).

Las tendencias formalistas reducen el efecto psicológico de las obras a mecanismos asociativos, a análisis de los materiales y las técnicas, a un determinismo biologicista y/o a asumir el papel pasivo del sujeto estético frente a la obra de arte (Sánchez-Moreno, 2011). Pero como contrapeso olvidan que la forma no es algo independiente de las ideas que lo promueven, que los sentimientos estéticos no se hallan en las cualida-

des externas del objeto y que el arte, en definitiva, no existe tan sólo en torno a leyes universales. De hecho, el formalismo no puede explicar fenómenos como los de la sinestesia o la empatía estética (*Einfühlung*) que en cambio sí despertaron el interés de Lipps (1903), Lee (1913) o Delacroix (1927), entre otros psicólogos de la época. De tomar al pie de la letra una teoría formalista de la empatía, dice Vygotsky (1925/2006: 295-307), las músicas más efectivas para la transmisión de significado emocional serían únicamente las marchas militares y los cantos litúrgicos.

En una línea similar, los dardos de Vygotsky también apuntan hacia el futurismo<sup>1</sup>, el psicoanálisis y la escuela gestáltica. A estas dos corrientes de la psicología las acusa de relegar el sentimiento estético del propio análisis del arte, al fijar su atención únicamente en los fenómenos (in)conscientes. De los psicoanalistas aceptará –aunque con matices– su visión del arte como canalización sublimada de emociones reprimidas, pero esa misma actitud científica cerraba la puerta a un análisis directo de la experiencia estética. En todo caso, sólo podía acercarse al arte por medio de las huellas que la obra deja en la psique del objeto. Además, Vygotsky se manifestaba muy crítico con la lectura psicopatológica del arte desde los planteamientos psicoanalíticos, al equiparar al artista con un prototipo neurótico y la obra como el resultado de mecanismos de defensa, de conflictos psicológicos latentes y de autoterapia funcional. No obstante, acepta la teoría psicoanalítica de la identificación con el héroe –como pasa en la novela y la ópera, unificando los sentimientos del lector-espectador con los de los personajes que van apareciendo a lo largo de la obra–.

Tampoco admite un innatismo biológico en el arte, ya que eso supondría aceptar que toda experiencia estética va asociada a una emoción única y universal, igual para todos. Ésta es la principal queja que expone Vygotsky frente al simbolismo estético, reduciendo el arte a la sensación y sugiriendo una lectura predominantemente perceptiva de la función estética. Los sonidos musicales, en cambio, son incapaces por sí solos de producir ningún efecto si no se conoce previamente el código que dé sentido a lo oído. Un *leitmotiv*, por ejemplo, se usa en ópera como dispositivo de sentido musical, implicando no una relación directa con la emoción que adscribe, sino sobre la función expresiva de una palabra o de un concepto ya definido, asumiendo que el oyente va descubriendo el significado narrativo que ocupa ese pasaje musical en el conjunto de la obra (Sánchez-Moreno, 2011).

Ligada al formalismo radical, la Estética Experimental encabezada por Fechner (1871, 1876) va a ser otro de los enfoques más criticados por Vygotsky (1925), al centrarse en el producto y en el resultado del placer estético y no tanto en la experiencia estética en sí. O bien lo criticará por reducir lo estético a una mera correspondencia de leyes naturales a partir de una reconstrucción de datos analíticos.

El pensamiento estético de Vygotsky, en cambio, parece asentarse más en las bases

---

1. La opinión de Vygotsky sobre las nuevas vanguardias rusas de raigambre formalista queda claramente condensada en este corrosivo comentario sobre uno de sus máximos estandartes:

“Maiakowski tenía el gran valor de haber elevado el elemento significativo de una supremacía jamás vista en el arte al dedicarse a escribir anuncios en verso para una cooperativa” (Vygotsky, 1925/1972: 84).

filosóficas de Schiller (1795) y Hegel (1835), en tanto que distingue un mundo natural y un mundo cultural creado por el hombre, y se sirve del análisis del desarrollo histórico-cultural para comprender la progresiva complejidad de la mente humana, cuya trayectoria puede seguirse a través de sus productos culturales. Para Hegel, como también para Vygotsky, no bastaría un enfoque contemplativo y puramente fenomenológico del arte, sino que haría falta una toma de conciencia de lo estético a través de su propia acción –incluso la dotación de conceptos y valores estéticos sirve a la facultad de razonamiento abstracto, como una herramienta más de elaboración de la realidad–.

Kozulin (1994: 120) postula que el concepto de mediación vygotskyano surge de la dialéctica hegeliana porque despliega todas las interacciones involucradas en un proceso de conocimiento sobre la realidad. En el estudio del arte, por tanto, no pueden desligarse los aspectos creativos, perceptivo-receptivos y formales, del mismo modo que amo y esclavo no pueden entenderse separadamente (porque uno define al otro, y viceversa). Así, la psicología del arte viene a contrarrestar una ciencia del hombre abstracto y universal, o la de un hombre definido tan sólo históricamente. Para Vygotsky, en definitiva, la psicología del arte debería dirigir su mirada hacia la transformación de la conciencia humana a través de la mediación con instrumentos psicológicos superiores como el arte o el lenguaje.

Vygotsky va a ser un claro referente de rompimiento con el carácter formalista de la Estética Psicológica, en oposición a la severidad de Seashore (1938) en materia musical. Sin embargo, creemos que los fundamentos críticos de Vygotsky plantean muchas fugas de debate que se recogen en numerosos trabajos surgidos de la psicología cultural, tanto actual como del pasado (o al menos, desde sus antecedentes teóricos). El psicólogo ruso, en su canónica *Psicología del arte* (1925), alude a muchas de las problemáticas que hemos visto en la segunda parte de nuestra tesis, aunque sin resolver del todo la concepción de lo mediacional en la experiencia estética de la música. A continuación revisaremos algunos de estos puntos en común con la psicología cultural, partiendo de las premisas vygotskyanas que acabamos de presentar.

### 3. UNA BREVE APROXIMACIÓN A LA PSICOLOGÍA CULTURAL DE LA MÚSICA

En el apartado anterior centramos nuestra atención en la *Psicología del arte* de Vygotsky (1925) por sintetizar una salida viable –a través del concepto de mediación– a muchos de los problemas psicológicos que hasta entonces planteaba la experiencia estética de la música. Pero Vygotsky no va a ser el único autor que asuma una estrecha conexión entre lo mental y lo histórico-cultural. De hecho, las bases de la psicología cultural que propone el psicólogo ruso ya empezaban a trazarse en la Estética Metafísica de la que dimos cuenta en la primera parte de esta tesis, sobre todo de la mano de Herder (1773), y que después retomará la línea que inaugura la psicología de los pueblos de Lazarus y Steinthal (1860), seguida luego por Wundt (1900, 1908, 1912) o Dilthey (1924, 1927, 1933). Cubero y Santamaría (2005) extienden su influencia hasta Janet, Bergson y Durkheim en Francia; Baldwin, Mead y Dewey en EEUU; y el

citado Vygotsky junto a Luria y Leontiev en la psicología rusa, llegando hasta nuestros días a través de la obra de Bruner, Boesch y Cole. A riesgo de dejarnos muchos nombres por citar, interesa añadir a esta lista los de Wertsch (1993), Blanco (2001, 2002, 2006), Middleton y Brown (2005), Gergen (2006) y Valsiner y Rosa (2007).

A todos ellos les une una aproximación histórico-cultural y socialmente enmarcada de los procesos psicológicos y su evolución, desarrollados a lo largo del tiempo, mediados a través de unas prácticas sociales concretas, condicionados por el contexto y surgidos de una red de significados compartidos que asimismo constituyen también la psique idiosincrásica de cada individuo. Todos los autores que hemos reunido en el párrafo anterior dan a la cultura un papel fundamental en la génesis y el desarrollo de lo mental, entendiendo la cultura como algo característico del ser humano. Algunos, si no la mayoría de ellos, contemplan la mente y la cultura como las dos caras de una misma moneda, pues se influyen mutuamente y son producto una de la otra.

Por su rico eclecticismo multidisciplinar, la psicología cultural debe ser definida desde múltiples perspectivas. Por tal razón, creemos más apropiado hablar de psicologías culturales, en plural, ya que sus pilares se enraízan tanto en la psicología como también en la antropología, la sociología, la hermenéutica, la lingüística, la semiótica, la historia, la historia del arte y un largo etcétera que engloba otras muchas ciencias sociales. La psicología cultural, por tanto, tiende a integrar una gran disparidad de lecturas que centran su atención en la relación mente-cultura, desplazando su interés hacia las prácticas en que dicha relación tiene lugar.

Fue Herder (1773, 1779a, 1779b) quien, desde la Estética Metafísica, resaltó más encarecidamente la relevancia de los productos culturales –en especial la música y la poesía, entre todas las artes– por servir a la mitad grupal e identitaria de toda una comunidad. Esta fuerza de cohesión de la cultura, mediante la cual se determinaban e impregnaban las características psicológicas de los miembros de dicha sociedad, es lo que Herder denominó con el término de *Völk*. Oponiéndose al racionalismo y al empirismo radical, el filósofo abogaba en cambio por los métodos evolutivos e histórico-comparativos, enarbolando un relativismo cultural que le permitía explicar con cierta flexibilidad cómo las naciones mantenían una esencia psicológica pese a los cambios acaecidos a lo largo de la historia. Según Herder, dicha idiosincrasia podía rastrearse a través de sus tradiciones, obras de arte y bienes culturales, concibiendo toda producción del hombre como mediador y transmisor de formas de pensamiento y de sentimiento.

Lazarus y Steinthal (1860) reciclarán la noción del *Völk* herderiano al circunscribir los procesos mentales y materiales de toda una comunidad como fenómenos paralelos, hasta el punto de que la historia evolutiva de unos reflejaba también la historia evolutiva de los otros. Para estos autores, que resumirían su credo entre las páginas de la revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* a lo largo de 20 volúmenes, una comunidad se cohesionaba y se relacionaba a través del espacio y del tiempo a través de las formas del arte, los mitos, las costumbres y el lenguaje, preferentemente. La psicología de los pueblos (*Völkerpsychologie*), por ende, se constituirá como algo más complejo que una mera adición de las individualidades de todos los miembros de ese colectivo humano.

La psicología de los pueblos iniciada por estos dos autores tendrá un fervoroso continuador en Wundt (1900, 1908, 1912), al remarcar los aspectos socio-culturales como principales constituyentes y mantenedores de conductas, creencias, pensamientos, actividades, etc., que conforman la mente humana. No obstante, la psicología de los pueblos de Wundt surgía de la dicotomía entre las teorías ahistóricas y universales de la mente y las teorías históricas que se derivaban del siglo anterior. Wundt equiparaba este divorcio extremo con la misma división entre ciencias naturales, por un lado, y ciencias humanas, por el otro: mientras las primeras defendían encarecidamente las verdades únicas y universales, las segundas preferían partir de supuestos relativos y métodos contingentes, no universales.

Se suele obviar que, en su proyecto original de la psicología, Wundt (1897, 1911) relegaba una partición de cariz experimental al estudio de las experiencias inmediatas, desde leyes que posibilitaran la explicación sobre sensaciones elementales de las que surge la conciencia más básica (la *psicología filosófica*), frente a otro modelo complementario orientado a los procesos superiores de la conciencia como el pensamiento, la memoria, el lenguaje o las artes, de carácter socio-cultural (la *psicología de los pueblos*). Esta segunda línea, a la que Wundt dedicaría por entero los últimos veinte años de su vida de un modo apasionado, exploraba los modos como la cultura penetra, modifica y transforma los procesos psíquicos, tanto colectivos como individuales, valiéndose de métodos observacionales e histórico-comparativos.

Dilthey fue otro de los autores de la época que trató de reconciliar las ciencias naturales y las ciencias humanas sugiriendo cambios profundos en las bases epistemológicas de la psicología. El abuso experimentalista, según Dilthey (1883), había despojado los procesos mentales de las relaciones que las personas mantenían con el mundo a partir de la significación que aquéllas dieran a sus propias experiencias. Para Dilthey –y tal y como manifiestan claramente sus textos sobre música (Dilthey, 1927, 1933)–, la naturaleza humana es un fenómeno contingente históricamente. Por ello es necesario una psicología descriptiva, apoyada en el análisis de las relaciones entre las diversas comunidades culturales y los sistemas y códigos de interpretación que comparten, en contraste con las tendencias explicativas que trataban de abarcar sólo una parte ínfima de la vida mental subordinando ésta a un enfoque universalista.

La obra de Vygotsky serviría de bisagra entre las perspectivas más primigenias de esta psicología cultural y las más actuales, que hemos citado al inicio de este apartado. Sin embargo, son escasas las atenciones que, desde la psicología cultura, se han invertido en la experiencia estética de la música. Con la excepción de Boesch (1997) y Blanco (2006)<sup>2</sup>, la música y el arte apenas han despertado un interés considerable por parte de

---

**2.** Por descontado, la lista no se termina aquí, pero no quisiéramos extendernos innecesariamente. Podríamos añadir las referencias de DeNora (1999, 2000), Scherer (2001), Clarke (2005, 2006a, 2006b), Gergen (2006), Blank y Davidson (2007), Bergh y DeNora (2009) o Born (2009, 2011), y revistas como *Social Science Information*, *Social Studies of Science*, *Science Technology Human Values* o algunos monográficos de *Psychology of Music*, así como el manual *The Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology* editado por Valsiner y Rosa (2007). Pero el listado resulta igualmente breve para el caso que nos ocupa.

los teóricos de la psicología cultural. En ambos, no obstante, la influencia de Vygotsky es más que evidente.

Para el primero, el sonido considerado como estéticamente bello que el músico ejecuta con un violín ejemplifica la construcción cultural e individual de un objeto de la mente. La búsqueda de esa idea de sonido bello se orienta hacia algo que aún no existe, que todavía no ha sido experimentado, porque se asienta en un modelo ideal, pero que pese a no ser presente, dirige y motiva la organización de toda una acción mediante el violín. Así lo expone el autor:

“el sonido musical es en gran medida un objetivo efímero e intangible que carece de uso práctico (...). En realidad, ¿qué tipo de acción es “contemplar una flor” o “admirar un paisaje”? ¿Cuál es la función de acciones como esquiar, leer un poema, coleccionar estampas o pinturas, o de tocar música?” (Boesch, 1997/2002: 133).

Esta premisa ya presupone que el sonido musical es el resultado de una *acción*. Comprender la díada persona-violín implicaría entonces entender la relación que se establece entre el sujeto musical, el ideal estético que persigue y el potencial que descubre y/o desarrolla mediante la ejecución instrumental. El sonido se siente como sintomático del propio yo, se vuelve rastro idiosincrásico, y el propio dominio del instrumento se convierte en dominio de sí mismo (op. cit.: 144). En el fondo, un planteamiento muy similar al que proponía Vygotsky (1925) sobre la experiencia estética como medio para la autogestión de los sentimientos.

El hecho de tocar un instrumento como el violín demuestra que los procesos filogenéticos, ontogenéticos e ideacionales pertenecientes a los valores estéticos no se producen aisladamente, sino enmarcados dentro de un sistema de significado determinado. Tocar el violín supone el despliegue objetivado de una idea (un sonido definido como *bello*) porque se manifiesta en forma de realidad externa. Así, al dominar un objeto (el violín), el intérprete alcanza cierto grado del ideal que busca (el sonido bello) y, por consiguiente, subjetivizará dicho ideal a través de una acción concreta. A su vez, todo este complejo proceso de aculturación se da en un marco específico para la acción (y la ideación) de la experiencia estética, lo que condiciona una socialización de dichos códigos y valores de *lo bello*, al tiempo que se va desgajando un estilo personal y reconocible del ejecutante. Paradójicamente, lo social y lo individual se desarrollan a la par dentro del mismo envoltorio cultural.

Como Vygotsky, Boesch señala la acción como elemento estructurador y vertebrador de toda actividad mental, según el espacio cultural en que se generan las condiciones para dicha acción. La acción, entonces, quedaría situada entre los planos de la ontogénesis y de la filogénesis, entre lo individual y lo cultural. Aunque se organizara sobre estructuras previas, innatas y predeterminadas –como subrayaría Piaget, por ejemplo–, la acción dispondría las condiciones para un nuevo despliegue ontogenético. Este carácter contextual y propositivo de las funciones psicológicas a través de la acción mediada implica una perspectiva genética sin por ello atender necesariamente a una constitución predeterminada de la naturaleza. Los procesos psicológicos de toda

acción mediada, por tanto, deben ser definidos *in situ* y a través de sus prácticas. Y Boesch encuentra en la consecución de un sonido bello del violín un ejemplo magistral de cómo un producto complejo de la mente como es un valor estético surge de todo el bagaje histórico de transformaciones y ajustes psicomotores del sujeto con el objeto (el violín), a través de unas prácticas concretas, con el fin de alcanzar un ideal.

Boesch no refiere su teoría de la acción como una cadena o una agrupación de comportamientos, aislados éstos de un sentido trascendental. Por el contrario, reclama un análisis de la acción situado dentro de un marco delimitado y ligado a las condiciones específicas con que se produce. Coincidiendo con los modelos de Wundt y Dilthey, Boesch aboga por un análisis descriptivo y enmarcado en unas dimensiones socio-históricas particulares. Incluso apunta, por una parte, hacia derivaciones foucaultianas cuando sugiere un estudio de la disciplina del cuerpo y de la experiencia musical como tecnología del yo (Foucault, 1990), planteando el devenir de lo estético como una extensión de la subjetividad *mediante el violín y a través de la experiencia de tocarlo*; y, por otra parte, redefine el violín como un objeto de memoria externa (Middleton y Brown, 2005) que recuerda sus usos posibles y anticipa un potencial de acción todavía no realizado.

Para analizar con efectividad el proceso de optimización del potencial de lo estético-musical que aglutina en sí *tocar el violín*, Boesch (1997) presenta tres niveles que se dan simultánea y relacionadamente: un plano filogenético, otro ontogenético y un tercero de corte ideacional.

En primer lugar, Boesch refiere un nivel filogenético que corresponde al estudio sobre la evolución del violín. El autor la resume con tres claves: el descubrimiento de diferencias tonales en el sonido según las distintas longitudes y tensiones de las cuerdas, el efecto producido en un cuerpo de resonancia, y la modulación por el paso del arco frotante. La transformación progresiva del instrumento no fue azarosa ni casual, pues se buscaba la consecución de un sonido ideal (*bello*). Pero ese valor estético es algo inmaterial, incluso indefinible objetivamente, aunque haya determinado un desarrollo tan complejo como lo es el del violín. En este nivel filogenético, Boesch incluye todas aquellas acciones ligadas al mantenimiento y al control de las funciones del individuo con dicho objeto. El uso del violín compromete una disposición funcional que despliega modos de relación con el mundo.

En segundo lugar, y siguiendo este análisis de la operatividad mental en el acto de tocar el violín, Boesch habla del nivel ontogenético, referido al estudio de cómo el violín se convierte en instrumento para el ejecutante. El dominio del objeto violín implica paralelamente dar forma al desarrollo del individuo, que ajustará sus acciones a las exigencias prácticas del objeto. Boesch advierte que, desde el siglo XVIII, la manera canónica de tocar el violín es sosteniéndolo entre la barbilla y la clavícula mientras se frota sus cuerdas con un arco. Esta postura requiere de un ejemplar fortalecimiento de los músculos del cuello, de una buena coordinación de las inervaciones que regulan los movimientos del brazo izquierdo, y de un equilibrio óptimo entre la tensión y la relajación muscular, para obtener un sonido flexible y preciso, y una eficaz técnica de digitación de la mano izquierda que controle las distancias y las alturas de las notas. Pero no sólo el aspecto postural (la correcta sujeción del arco, la colocación y pulsación de los dedos sobre las

cuerdas, etc.) define la sensibilidad musical del violinista: también el gusto estético de lo que considera que es un *sonido bello* se adquiere por su aprendizaje técnico.

En tercer lugar, Boesch sitúa las condiciones ideacionales, aquello que legitima el valor estético del sonido *bello* del violín. Hacer que el uso del instrumento se ajuste a un ideal es como domesticar artificialmente algo de la naturaleza, un empeño cultural que no puede construirse al margen de los otros dos niveles antes citados, el filogenético y el ontogenético. El violín viene a representar el potencial del sonido bello, es el yo al que se aspira como músico en ciernes:

“Hacer que los objetos suenen es, así, un poco como (...) *transformar un no-yo resistente en una extensión complaciente del yo*” (Boesch, 1997/2002: 139).

Este nivel ideacional proporciona un significado estético, coordinado con una acción concreta, en relación con un sistema de valores definido. La optimización de ese potencial de acción determinará el desarrollo de tal sistema de significados. Da respuesta a la pregunta que Boesch se formula a sí mismo: ¿qué hace del sonido un valor estético como “música”?

“El ruido (...) puede incluso poseer cualidades estéticas: el sonido de las hojas que se mueven con la brisa, el murmullo del agua de un arroyo, el romper de las olas en la playa” (op. cit.: 141).

Alcanzar ese ideal de sonido bello requiere haber superado, como mínimo, la barrera entre el sonido “puro” y el sonido “musical” (esto es: elaborado, creado, manufacturado, construido). Implica lograr “el extremo apolíneo de la utopía”, en palabras del propio Boesch (op. cit.: 142). Esa concepción del sonido bello es el resultado de un testigo histórico, social e individual a partir del establecimiento de las condiciones materiales desde las que definir, negociar y justificar los valores que sostienen y dan sentido a la acción estética, tal y como lo explica Rodríguez-Ayuso (2011). Boesch denomina como “mitos” a este conjunto de significados que explican, proponen y mantienen un espacio simbólico concreto en que la acción estética queda sostenida por un relato general y socialmente compartido, objetivado mediante tópicos, reglas, tabúes, rituales, códigos, etc., a través de la cultura. Los “mitos”, según la definición de Boesch, legitiman y regulan el curso de las acciones, pautan el ejercicio, difunden las prácticas, conforman los conjuntos de valores, determinan su institución formal, etc.<sup>3</sup>:

“Los mitos (...) son las directrices generales ideológicas de pensamiento que regulan la especificación de las normas sociales y proporcionan sistemas de justificación de conductas y de explicación de los acontecimientos” (Boesch, 1987/2007: 159; la traducción es nuestra).

---

3. Esta concepción recuerda mucho al de la *asimilación* piagetiana, porque obliga al sujeto a acomodarse a las condiciones del medio cultural.

Por su parte, Florentino Blanco (2006) sugiere un análisis parecido al de Boesch, añadiendo al nivel filogenético del instrumento –el estudio de la evolución de éste como “especie”–, al ontogenético del intérprete –los ajustes de éste al dominio de un sonido ideal, reflejados en la relación orgánica con los materiales que predisponen a la experiencia estética de la música– y al ideacional de la música los de la morfogénesis y la microgénesis.

Por morfogénesis de la música se refiere a la evolución de la propia forma musical, entendida como consecuencia de un ajuste funcional a nuestro modo de vida. Por ejemplo, la adopción de músicas *apropiadas* para bailar, para conducir, para escuchar en soledad, para entierros u otras liturgias religiosas, para acompañar el acto sexual, etc.

Desde un nivel microgenético de la obra, Blanco plantea un análisis de las características de la composición, de la ejecución y de la recepción estética. Pero ninguna de estas dimensiones puede entenderse al margen de una relación orgánica con las condiciones materiales que favorecieron la producción de unos sonidos musicales (filogénesis), de un estilo particular del sujeto musical, sea éste autor, intérprete u oyente (ontogénesis) y de unos contenidos musicales determinados (morfogénesis) según un ideal a cultivar. En efecto, ninguna de ellas puede sustraerse de unas condiciones ideales de la experiencia estética ni tampoco de una teoría formal del arte. Más que de categorías psicológicas como las de cognición musical, ejecución o creación estética, Blanco prefiere hablar de articulación cultural de la música en términos de “sonido bello”, “pureza” o “genialidad”, que se asientan mejor en los horizontes *míticos* que proponía Boesch.

“El horizonte se define justo como aquello que siempre está, por definición, por delante de nuestras narices, aquello en cuya dirección caminamos sin que nunca podamos alcanzarlo. Se trata de una categoría relacional: el horizonte existe como categoría en la medida en que nos movemos hacia él y que nos recuerda nuestra condición (...) de seres movidos más por lo que pudiera acaso ser o pasar, que por lo que fue o lo que pasó. Seres movidos más bien por metas que por causas o motivos. O al menos seres capaces de interpretar, de leer y acaso de reinventar las complejísimas relaciones entre lo que fue y lo que será a partir de la conciencia de lo que debe ser” (Blanco, 2006: 5).

Hasta la fecha, la psicología del arte no parece haber dado con una teoría sólida de la acción estética que presuponga unos límites claros para ésta. La experiencia estética no es un hecho, ni una cosa, sino un *work-in-progress* constante que no se acaba en la obra, ni termina en el sujeto, ni se encierra en el objeto, ni se traduce en una técnica. Es todo eso inserido en un complejo sistema de mediación. Acaso por acción, Blanco (2001) interpreta una forma particular de explicar los acontecimientos que se producen, modos de ver, de sentir, de vivir, de experimentar una realidad. La acción, por sí sola, no define sus límites a menos que sea en relación a un cierto propósito, y en el caso de la música no puede plantearse separadamente de los niveles que tanto Blanco (2006) como Boesch (1997) sugieren en sus respectivos textos, y que remiten a la teoría mediacional de Vygotsky (1925) en su *Psicología del arte*:

“La mera posibilidad de acotar la acción, de ponerle límites, de llamarla *acción*, de desplegarla o de describirla en términos concretos exige una perspectiva histórica y culturalmente significativa” (Blanco, 2001: 247).

La mente, vienen a decir estos autores, se articula sobre gramáticas de acción culturalmente definidas, las cuales dependen del modo cómo se dan las relaciones entre actor, acto, propósito, instrumento y escenario. No puede por tanto haber un cisma entre el nivel filogenético e historiogenético, por ejemplo, porque *de facto* no puede asumirse que los procesos psicológicos sean tan naturales ni sus teorías tan artificiales.

Al respecto, la teoría mediacional de Antoine Hennion (2002) nos sirve para ofrecer respuesta a problemas psicológicos de la experiencia estética de la música como la complejización del lenguaje musical, la configuración de un gusto personal, los rituales de consumo, la evolución tecnológica de los instrumentos de producción y reproducción musical, los cambios en los soportes y las técnicas, o los factores asociados a la sensibilidad y habilidad de la música. Todas estas cuestiones pueden abordarse desde planteamientos mediacionales como los que hemos visto en este capítulo. Veremos con más detalle los fundamentos de Hennion en el siguiente apartado.

#### **4. LA MEDIACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA, DESDE LA TEORÍA DE ANTOINE HENNION**

Antoine Hennion (1952-) entiende la música como un sistema complejo de co-construcción entre objeto musical y sujeto, mediado por unas prácticas definidas cuyo análisis permite reformular las definiciones de obra de arte, el papel del público en la experiencia estética, la responsabilidad del intérprete, la figura del autor y de tantos otros agentes implicados en la música. Sin embargo, Hennion parece anteponer los principios de acción colectiva y tecnológica, desentendiéndose del sujeto como individuo particular. Pese a ello, lo que nos interesa rescatar de las teorías de Hennion es que remarca todos los aspectos relacionales con la vinculación socio-cultural de la música, ofreciendo nuevas herramientas para la reflexión epistemológica sobre la música y el ser humano en el mundo. Dichos objetivos están en consonancia con los de la psicología cultural. Los postulados de la psicología cultural parten de la idea de que toda producción del hombre como una naturaleza artificial que permite sostener una realidad psíquica concreta, siendo ésta mediada por el uso de dispositivos de acción y relación.

Vinculado al Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI) de París, Antoine Hennion es ante todo un sociólogo del arte que se ha dedicado a lo largo de toda su carrera a las problemáticas sobre la creación y la gestión cultural, centrando su atención en los procesos de mediación que constituyen la cultura musical. Hennion dirige el foco de su interés hacia las prácticas sociales y culturales, antes que al dominio técnico, enmarcando sus investigaciones en los mecanismos de la industria discográfica, en la producción y consolidación de géneros musicales, en la enseñanza y difusión de los códigos estéticos de la música, en la construcción del gusto melómano, en las pautas

rituales que se disponen y se despliegan en ciertos eventos públicos (conciertos, festivales, recitales, fiestas populares, etc.) y en el papel que desempeñan en todo ello los canales de información (prensa, publicidad, radio, TV, crítica musical, etc.).

Dada su extensa y prolífica obra, hemos centrado particularmente nuestra atención en dos textos capitales de este autor –*La pasión musical* (Hennion, 2002) y *Figures de l'amateur* (Hennion et al., 2000)–, sin perder de vista otros artículos que nos parecen igualmente remarcables. Estos otros, sin embargo, nos han servido para complementar lo que, en líneas generales, se condensa en los dos títulos citados. Al respecto, nosotros hemos tenido acceso a las siguientes referencias firmadas por Hennion u otros colaboradores de su equipo de investigación: Hennion (1986, 1988, 1989, 1993, 1996, 1997, 2000, 2002b, 2003a, 2003b, 2003c, 2004a, 2004b, 2005a, 2005b, 2005c, 2005d, 2005e, 2007, 2008, 2009, 2010), Hennion y Méadel (1986, 1989, 1990, 1993, 1997), Hennion y Latour (1993, 1996), Gomart y Hennion (1999), Hennion y Grenier (2000), Hennion y Teil (2003), Fauquet y Hennion (2004), Mondada et al. (2004), Teil y Hennion (2004), Hennion, Flux y Teil (2006), y Maison-neuve (2009).

Hennion (2002) asume tres principales compromisos en su teoría mediacional: la rehabilitación del sujeto como agente activo en la experiencia estética de la música, la reconsideración de los soportes materiales e inmateriales en la vinculación estética –lo que él equipara con los *mediadores*, imbricados social, cultural y/o tecnológicamente–, y el conjunto de circunstancias relacionales que disponen unas prácticas concretas para la susodicha experiencia estética –artefactos, efectos de grupos, particularidades locales, códigos de conducta, vocabulario, etc., que se dan por el contexto y se definen en situación–. Al respecto, Hennion está en contra de teorías universales y deterministas, que tratan infructuosamente de hallar leyes fijas y supuestamente *naturales* como las arraigadas históricamente en el formalismo de Hanslick (1854).

Hennion aboga en cambio por un análisis de la experiencia estética de la música que integre tanto el carácter cultural –representado por la materialización de la experiencia estética a través del escenario, los instrumentos, los códigos y demás posibles mediadores– como también el dominio incorporado mediante la práctica estética –el ritual social en el que se dan, el despliegue tecnológico, la historia cultural previa, la atribución de significados, etc.–.

En dicho marco teórico, Hennion presenta la música como analógico laboratorio de la vida. En él, siguiendo la metáfora del autor, se experimenta activamente con la naturaleza artificial del hombre, poniéndose en relación con el mundo sensible a través de la (re)producción de una cultura performativa. En este horizonte que dibuja Hennion, el sujeto musical no se adscribe un papel pasivo como apuntarían otros enfoques sociológicos como el de Adorno (1962)<sup>4</sup>. Por el contrario, Hennion (2002)

---

4. La clasificación del oyente musical que ofrece Adorno en su clásica *Introducción a la sociología de la música* (1962) parece inspirarse en la de tantos psicólogos como Odier (1919), Delacroix (1927), Gatewood (1927), Myers (1927), Ortmann (1927), Schoen (1929), Spranger (1935), Müller-Freienfels (1938), Seashore (1938), Watson (1942), Meyer (1956), Valentine (1962) y Yingling (1962). Las diferencias entre sí son en ocasiones mínimas, pero en la “reconversión sociológica” de Adorno se subrayan más las condiciones materiales de la escucha musical.

sugiere que la experiencia estética de la música co-transforma, reelabora y conforma la definición misma de la música, como un proceso mediacional de ser-en-el-mundo (al estilo heideggeriano).

Los mediadores harían visible o factible esa relación con el mundo. Dotados de valor potencial de activación, los mediadores pueden ser tanto materiales como inmateriales: artefactos simbólicos, tecnológicos, discursivos, etc. Un instrumento musical, por ejemplo, es un mediador de la música porque materializa una relación con otros elementos, como son la combinación de acordes, los sonidos ideales, el estilo del intérprete, la forma específica de coordinación psicomotora en la digitación, la postura adoptada, etc. Pero también pueden serlo el micrófono y el altavoz por los que se recoge y se emite el sonido, respectivamente; o la disposición de las butacas alrededor o enfrente del escenario; o la particular sonrisa de la taquillera que le vendió a uno la entrada del concierto; o el recuerdo fílmico de aquella escena tan emotiva cuya banda sonora reciclaba el *leitmotiv* de tal o cual sinfonía. Todos estos ejemplos de mediadores pueden articular y definir la experiencia estética de la música, de igual modo que éstos serán articulados y definidos a continuación por otras relaciones concretas en cada nueva experiencia estética.

“La mediación evoca otra especie de relaciones. Los mundos no están dados con sus leyes. No hay más que relaciones estratégicas, que definen al mismo tiempo los términos de una mediación y sus modalidades. En el extremo de una mediación no aparece un mundo autónomo, sino otra mediación. Sus relaciones componen (...) series heterogéneas, cada vez más sólidamente anudadas, polarizadas y orientadas hacia realidades estables” (Hennion, 1988: 172).

Hablar de mediación estética es reconocer que el curso de acción se da en términos de continuidad, secuencialidad, asociación y relevo constante de mediadores. Por ello, los elementos mediacionales no son únicamente actores humanos, ya que la relación se da entre actores de muy distinta naturaleza (objetos, relaciones sociales, instituciones, valores definitivos, etc.). Las mediaciones pueden definirse en la propia acción, como pone de manifiesto Hennion (2003c) con el ejemplo de un grupo de sibaritas del vino en comparación con otra élite de expertos melómanos: los aficionados de uno y otro grupo exponen toda una serie de mediadores para dar a conocer sus gustos, ya sea recomendando tiendas especializadas, acreditándose como socios de clubs y entidades organizadas, usando un vocabulario técnico para establecer sus criterios valorativos (basados en modelos compartidos), etc. Y todo ello en relación con unas prácticas, un aprendizaje, un espacio, y toda una larga serie de mediadores ampliamente distribuida.

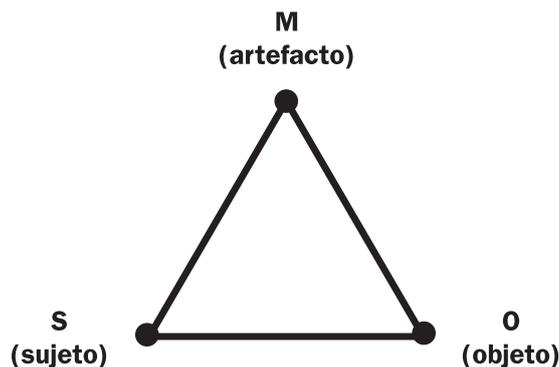
Hennion (2002) plantea que toda mediación genera modos de vivir porque moldea, articula y define los componentes relacionales de una realidad particular. El ser humano, por tanto, no puede entenderse al margen de dichas mediaciones. Coincidiendo con las bases de la psicología cultural, Hennion advierte que el ser humano no puede ser considerado como algo sustantivo y predeterminado, sino siempre algo (en relación con, o respecto a) adjetivado y cualificado históricamente.

El sujeto se define por lo que hace en el mundo, no por lo que es aisladamente de éste. Como vimos en el apartado anterior, la psicología cultural atiende a dichos ensamblajes relacionales entre el sujeto y su mundo, en el marco de una realidad dada, siendo ésta el resultado complejo y dinámico de una co-construcción inactiva –como dirían Maturana y Varela (1999)– en la que cada forma de vida inventa un mundo. Entiéndase aquí por forma de vida no un organismo concreto o individual, sino un sistema de mediación entre todos los componentes de una realidad cualquiera, sean éstos materiales o no, e incluyendo asimismo las tensiones, las relaciones y las dinámicas que genera el medio. Tomando estos fundamentos como pilares de la psicología cultural, la conexión con la teoría mediacional de Antoine Hennion es más que evidente.

Como muestra, cabe constatar la similitud que tiene el concepto de mediadores que utiliza Hennion con el de “formas supraorgánicas” al que se refiere Bruner cuando habla de aquellos vínculos simbólicos que gestionan estados mentales, representaciones del mundo y modos de vida, ya sea a través de instituciones de producción artística, o costumbres tradicionales, rituales populares, mitos, registros narrativos o históricos, o incluso herramientas, objetos como libros o discos (Linaza, 2000). En dichas formas mediacionales no se almacena un conocimiento único sobre la realidad, sino que tan sólo sirven como prescripciones de cómo *ponerla en marcha*, pensarla, sentirla, experimentarla y, en definitiva, vivirla. Bruner (1990) podría resumirlo diciendo que la mente hace al mundo como el mundo hace la mente, sin alejarse en absoluto de la propuesta que parece seguir Hennion.

Siguiendo esta misma línea relacional, Hennion evita la noción de obra musical como cosa intermedia o como realidad material independiente del fenómeno y del espacio que ocupa, y de los elementos que componen esa experiencia. Entre el sujeto y los objetos que disponen una mediación se despliega una zona de tensiones y fuerzas relacionales de la que es imposible aislar unas causas parciales o unos agentes únicos, ni tampoco aplicar unas leyes generales de correlación universal que, por un lado, legitiman una concepción de realidad subordinada y, por el otro, una realidad excesivamente instrumentalizada. La mediación tampoco puede apartarse del contexto en el cual se desarrolla, pues éste puede contribuir como catalizador para las inscripciones de significados y prácticas concretas. La mediación no se trata tan sólo del uso que un agente da a un instrumento. El conjunto de todo ese acto depende también en buena medida de una línea de pensamiento, de un sistema cultural en el que se forjaron unos valores, de la intención que dirige y motiva el gesto, etc. La mediación engloba por tanto agente, acto, escena, agencia y propósito, y no sólo lo formal, la suma de las cualidades de un objeto o la agencialidad potencial de los elementos implicados en la experiencia estética.

La teoría mediacional de Hennion (2002), en tal caso, no se aleja demasiado análisis estructural que propone Cole (2003: 115) para representar el esquema de una acción mediada por artefactos culturales:



Cole coloca en la cúspide de la pirámide el concepto de *artefacto*, mientras que en los extremos de la base sitúa al sujeto y al objeto estrechamente implicados en el proceso de mediación. Pero conviene aclarar algunos importantes matices respecto a la teoría de Hennion. En el triángulo mediacional de Cole, el plano horizontal se refiere a toda relación natural o no mediada entre sujeto y objeto, mientras que en el plano vertical trasciende toda relación de tipo cultural o mediada (y que puede involucrar al sujeto con respecto al artefacto, o al objeto con el artefacto, recíprocamente). No obstante, cada uno de estos niveles de análisis resulta muy confuso cuando se definen por separado, y más cuando se pretende abordar algo tan complejo como es la experiencia estética de la música. No nos pasa por alto que la comparación con Cole puede ser algo estridente, dado que implicaría incluir a Hennion en el campo de la psicología cultural. Pero creemos que puede servir un poco más para clarificar ciertos puntos de contacto entre la postura mediacional que defendemos desde la psicología, y que otras disciplinas retomaran con la relativa elocuencia.

Hennion (2002) admite que la música no puede ser tratada como un objeto (fijo y estable en el tiempo, universal), ni tampoco enfocando el estudio desde la fenomenología del sujeto. Como declaraban tantas veces en la *Estética Metafísica* los filósofos preocupados por la experiencia estética de la música, la Belleza *no es*, sino que *se hace*; no está *en algo*, sino que se llega a ella *por medio de algo*. Es un ideal, y como tal sólo puede ser analizable por el conjunto de prácticas, valores, símbolos, situaciones, usos, contextos, etc., que la propician y condicionan. Enfocar todo el interés en los procesos mediacionales de la experiencia estética de la música ofrece un nuevo modelo de interpretación y performatividad de la realidad, colocándonos ante el análisis de los dispositivos que predisponen acciones concretas. La experiencia estética no puede ser reconstruida desde un plano externo a la propia situación en la que se da dicha experiencia. No es ésta el resultado de una operación de mutuo parasitismo o aprovechamiento entre los elementos comprometidos en una relación funcional, porque eso implicaría que uno estuvo antes que el otro. Hennion (2003) reclama en cambio una teoría mediacional que se apoye en dicha relación, pero adoptando ésta un carácter dinámico y más activo entre los elementos que co-producen la experiencia estética.

La mediación, según este planteamiento, implica siempre una relación productiva, resultando de una experiencia abierta. Basándose en preceptos latourianos, Hennion equipara la mediación a términos de traducción o transformación (Hennion y Latour,

1993, 1996). Como Latour (2001), Hennion considera que los elementos que interviniesen en una mediación articulan de tal modo la acción que, en cada experiencia, generan una nueva transformación en el proceso activo.

El efecto *pianissimo* no habría sido posible sin la fabricación del piano, por ejemplo. Pero las posibilidades técnicas y acústicas del piano fueron ajustadas progresivamente hasta alcanzar efectos como el citado. Otro tanto ocurre con el *vibrato* del violín, que en otros instrumentos puede resultar incluso desagradable al oído, y que sin embargo precisa de un buen instrumento, de un aprendizaje técnico, de unas leyes acústicas adecuadas, de una sensibilidad musical educada para calibrar el valor del *vibrato*, etc. Todos estos mediadores posibilitaron el desarrollo del *pianissimo* y del *vibrato*, y no sólo los condicionantes psicoacústicos que señalaba Seashore (1938) en su estudio.

La mediación, entonces, supone un proceso en el que siempre se añade algo nuevo sobre una situación anterior, un nuevo cambio que asimismo mediará sobre futuras ocasiones. La intervención de un nuevo mediador introduce así nuevas diferencias en cada participación. Aun a pesar de la ausencia de nuevos mediadores, la mediación resultante siempre quedará activa y presente en el tiempo. Supóngase el caso ejemplar de aquel aficionado a la ópera que adquiere dos entradas de palco de una obra que a priori no le despierta ningún interés, con el fin de seducir a la persona que le acompañará. Sin duda la experiencia toma un nuevo significado que disfrutará (o no) como parte indisoluble de la experiencia estética resultante. El ejemplo que cita Hennion (2001: 4) es la diferencia que otorgará un sujeto a la experiencia musical en una misa protestante en Leipzig que en un pueblo remoto de África, la cual no estriba sólo en la significación, sino en la situación contextual y en las prácticas que se desarrollan en cada marco específico, con sus pautas adscritas de comportamiento social, sus símbolos, unos patrones sentimentales determinados, unas formas estéticas definidas, una instrumentación particular, etc.

Un enfoque relacional como el que proponemos involucra variables históricas, escenarios, instituciones, rituales, contextos y todo tipo de mediadores culturales, entendiendo por cultura un sistema de conocimientos que proporciona un modelo definido de realidad, a través del cual codificamos significados, pautas de conducta y categorías de la realidad.

Por tales razones, Hennion (2002) no admite una definición de lo mediacional como si la realidad existiera previamente a sus propios soportes de relación y mantenimiento. Tampoco acepta explicaciones de tipo representacional o simbólico, como si la cultura fuera únicamente un fenómeno interno o mental del hombre. Toda mediación –dice el autor– es ambigua porque no evoca relaciones dadas *a priori*, sino que se construye “sobre la marcha”. Conocer de antemano una posible mediación no ofrece soluciones estratégicas teleológicamente definidas, sino que se establecerán a la par que sus relaciones y modos prácticos.

La principal preocupación por la mediación se interesa menos por las realidades establecidas y más por el establecimiento de realidades (op. cit.: 222). La mediación, por tanto, no puede ser entendida como algo predeterminado y por consiguiente ajeno a la propia experiencia en la que se origina y se desarrolla. La música, como arte

temporal, se aviene perfectamente a este modelo mediacional que propone Hennion, quien no escatima sus críticas contra otras propuestas teóricas que salpican parcial o totalmente la psicología de la música que se consolidó con Seashore (1938) y que a su vez se erigía sobre los fundamentos formalistas de Hanslick (1854). En el siguiente apartado trataremos de exponer algunas de estas oposiciones, desde los planteamientos mediacionales de Hennion.

## 5. UN EJEMPLO DE ANÁLISIS MEDIACIONAL DE LA MÚSICA EN LA TEORÍA DE ANTOINE HENNION

Mientras que en el apartado anterior se introducían las bases teóricas de Hennion y su concepto de mediación, en el presente pretendemos mostrar algunos de sus planteamientos sirviéndonos de los ejemplos descritos y analizados por el propio autor. La tarea consiste en comprender la música a través de sus dispositivos mediacionales y la forma cómo se articulan entre sí a la hora de desarrollarse la experiencia de la música. El hecho de prestar toda su atención a los mediadores concretos de la relación musical ya proporciona un método. En textos como los de Hennion *et al.* (2000) y Hennion (2002), se despliegan detallados análisis de ciertas situaciones musicales: en un concierto, en una tienda especializada, en el diseño de un espacio radiofónico, etc. Hennion evita en todo momento filtrar su análisis por los prejuicios de una teoría general, enmarcando su relato únicamente en una descripción de los elementos mediacionales y de sus relaciones en ese marco específico. Nuestra propuesta, por tanto, tratará de establecer las bases para una teoría general de la mediación dado que Hennion no parece profundizar en el tema. Hennion, de hecho, se limita a explicitar su reconsideración de los mediadores de la siguiente manera:

“no existe oyente ni música más que en situación, dependiendo de los lugares, los momentos y los objetos que los presentan, sostenidos por los dispositivos y los mediadores que los producen, apoyados en la presencia de los otros, en la formación de los participantes, en la instrucción de los cuerpos, en el uso de los objetos” (Hennion, 2002: 366).

Su propuesta teórica asoma en dichos análisis sobre todo cuando apunta tres conceptos que nos parecen claves para desentrañar el sentido mediacional de tales planteamientos. Hennion se refiere, respectivamente, a la dimensión del objeto, del sujeto y del proceso mismo de mediación al servirse de las nociones de *discomorfosis*, la figura del *amateur* y el *gancho* mediacional. Cada una de estas nociones puede encajarse en los distintos niveles de análisis que proponían Boesch (1997) y Blanco (2006): filogenético, ontogenético, morfogenético, microgenético e ideacional. De hecho, quedará patente que en todo proceso de mediación, la relación entre sus elementos co-transforma a todos ellos y hace inviable una separación bien delimitada durante el proceso, hasta el punto de que todos estos niveles acaban solapándose entre sí. Ni el concepto de gancho mediacional ni la figura del *amateur* o melómano pueden entenderse al

margen del primero de ellos, el de discomorfosis al cual se refiere tantas veces el autor como eje central de su teoría (Hennion *et al.*, 2000; Hennion, 2002).

Por discomorfosis, Hennion denomina la incorporación tecnológica del registro musical en la experiencia estética de la música, la cual originó cambios importantes en el modo de relación con este arte. O, lo que viene a ser lo mismo, determina la construcción de una sensibilidad y de un gusto estético de la música a través de la mediación de sus soportes tecnológicos. La discomorfosis define el conjunto de prácticas alrededor del objeto musical que condicionan unas formas de vinculación con la música –lo que en Maisonneuve (2001, 2009), Szendy (2002, 2003), Katz (2005) y Magaudda (2012) representan modos de apropiación o domesticación de la música en la vida cotidiana del hombre–. Hablar de discomorfosis, por tanto, implica el análisis de un nuevo modelo estético de la música.

La creación del medio discográfico como soporte musical originó un encuentro inédito entre un nuevo formato técnico, nuevas formas musicales y nuevas formas de escucha, conformando en dicho proceso unas dinámicas en las que lo estético y lo tecnológico se influían entre sí, a través de las prácticas que las relacionan. La música, a través de estas mediaciones, resultaba del ajuste entre un objeto, una relación determinada culturalmente y la disposición del sujeto. Así, en una mediación discomorfizada, forma y contenido se acababan condicionando mutuamente (Maisonneuve, 2009). Magaudda (2012) aporta un ejemplo claro con la implantación de la escucha aural o estereofónica a través de los equipos hi-fi de reproducción musical, la cual contrajo una resignificación estética de la música, orientando la atención de algunos melómanos hacia aspectos sobre la calidad del sonido.

Si la música debe ser considerada como un conjunto de prácticas o modos de *hacer-(en)-el-mundo*, no puede ser estudiada como un objeto fijo y determinado, sino analizada en situación y desde un enfoque relacional. En el proceso mismo de la mediación musical, por tanto, la figura del *amateur* (o melómano o aficionado musical) es esencial, de la misma manera que lo es el gancho mediacional que activa dicha mediación. En la discomorfosis de la que nos habla Hennion se incluyen ambos, sin poder ser definidos fuera de los límites de tal mediación. Esto es así porque cada cambio mediacional renueva no sólo el valor estético de la experiencia, sino también los gestos y las disposiciones, la forma musical misma, la actitud del sujeto, etc. La música establece necesariamente una pragmática, una disciplina en la que se co-construyen una serie de comportamientos, instrumentos, códigos, técnicas, significados, valores, ritos, escenarios, ideales, etc., lo que comporta tanto una historia –filogenética y ontogenética– como un universo simbólico en una realidad concreta –sociogenética e idealmente concebida–, resultando de todo ello una experiencia particular –y morfo-genéticamente establecida–.

No puede entonces entenderse la música como un objeto inerte, sino como un proyecto en perpetuo cambio, como una obra abierta y flexible, como un marco para vivir una experiencia concreta. El análisis mediacional que propone Hennion sobre los dispositivos que mantienen, gestionan y regulan estas relaciones entre la música y el ser humano comporta una atención enfocada hacia los reajustes entre objetos, sujetos, técnicas, competencias, situaciones, contextos, hábitos y significados, entre otros

muchos elementos participantes en toda mediación. A fin de cuentas, el disco –como dispositivo de mediación– ha pasado de ser un *simple* medio de fijación del sonido a convertirse en un medio de configuración de la propia música.

Hablar de la mediación que implica la discomorfosis, en definitiva, no sólo plantea cuestiones de índole técnico y estético, porque también invita a reflexionar sobre la actividad psicológica del hombre en la experiencia musical. Ésta es la principal razón por la que nos interesa introducir la teoría de Hennion en el seno de la psicología cultural, si partimos del valor que Vygotsky (1925) otorga a la cultura en el desarrollo del hombre.

Consecuentemente la discomorfosis es, para Hennion, la prueba más evidente de la artificiosidad del sentimiento estético de la música. Por otra parte, la mediación no se establece de manera espontánea, sino que la sensibilidad musical se produce sobre un cierto patrón de sugestión colectiva, determinada por unas prácticas de consumo, en un marco social y culturalmente definido y que obliga también a un aprendizaje de los modelos estéticos en curso. Maisonneuve (2009) distingue cuatro grandes épocas de la historia de la discomorfosis: un primer período acústico o mecánico, comprendido entre 1877 y 1925; la revolución eléctrica que se disfrutó entre 1925 y 1958; el período estereofónico de 1958-1982; y, hasta la actualidad, la música de formato digital o numérico. Pero sin duda la asimilación artificial de la música por medio de la fonografía fue un proceso decisivo para la génesis de la actual cultura auditivo-musical, y como apuntan DeNora (2000), Hennion *et al.* (2000), Day (2002), Hennion (2002), Katz (2005), Cook *et al.* (2009), Maisonneuve (2009), Magaudda (2012), se puede reconstruir el gusto estético que nos define como sujetos musicales a lo largo de los dos últimos siglos, rastreando los repertorios, las prácticas o las circunstancias socio-culturales de apropiación doméstica de la música, por ejemplo.

Entre las cimas alcanzadas durante el proceso de discomorfosis, Hennion *et al.* (2000) citan no sólo la creación de nuevas formas de escucha musical, sino también nuevas formas de composición y ejecución, al sustituir la transcripción por una fijación directa y una copia fiel de la obra; permitió un mayor control autónomo sobre la música y la experiencia estética, rompiendo con el corsé del modelo de concierto decimonónico; trastocó las concepciones de autoría, interpretación y sentido-significado de las obras; se abrió la posibilidad a escoger repertorios particulares de manera selectiva, al gusto de cada consumidor; se suprimieron las fronteras entre espacio y tiempo, dejando un testigo fiel de la experiencia musical más allá del presente inmediato; se adoptaron ciertos consensos estandarizados de versiones de obras que quedarían como referentes históricos y estéticos a partir de una grabación concreta; se llevó la consumación de la música a la intimidad, eliminando la presencia física del intérprete, etc. En definitiva, las dinámicas de la escucha mediada por la discomorfosis han vuelto más *personalizada* y propia del oyente la experiencia de la música.

Uno de los cambios más apreciados por autores como DeNora (2000), Hennion (2002) y Magaudda (2012) fue la posibilidad de grabar en formato analógico (por medio de la cassette) o digital (el CD-R o el mp-3) unas músicas “a la carta”, lo que introduce en el proceso de mediación la propia voluntad del oyente. Dicha acción permite escoger los fragmentos musicales favoritos y mezclar autores, épocas y

estilos, por ejemplo, trastocando la propia dinámica interna de las obras según los criterios del sujeto agente. La variabilidad misma de estilos preformativos, gracias a la discomorfosis de la música, abre un abanico de posibilidades diversas de satisfacción estética a nivel particular. Este hecho ha llevado a algunas personas a tomar por referente una grabación discográfica a la hora de valorar estéticamente un concierto, así como muchos músicos han hecho lo mismo para ajustar su propia técnica y estilo al de una grabación considerada como canon interpretativo. La discomorfosis, según estos ejemplos, implicó la introducción de razonamientos comparativos, en términos de versiones subjetivas y estilos idiosincrásicos, pero también introdujo nuevas vías de validación estética, como por ejemplo hacia los asuntos gráficos y materiales del disco, o la cualidad del sonido, más allá del contenido musical.

Pero lo que sin duda quedó más afectado por dicho proceso de mediación histórico-cultural fue la noción misma de espacio y tiempo, al disponer de más de quince siglos de música grabada y reconstruida de todas las épocas y culturas (Day, 2002). La discomorfosis obligó a redefinir la configuración del espacio dedicado a la experiencia estética de la música, reajustando el contexto a la noción ideal de “ambiente”. Hasta la introducción de los aparatos de reproducción musical en los hogares, el espacio físico delimitaba la propia experiencia estética; pero es a partir de los inicios de la discomorfosis cuando el espacio quedó supeditado a la música, y no al revés.

El fonógrafo, por ejemplo, se convirtió durante un tiempo en un mediador de las veladas sociales. El fin del modelo de concierto decimonónico como única alternativa para la experiencia musical comenzó al romperse las limitaciones del lugar y del presente. Maisonneuve (2009) recuerda que, a partir del primera cuarto del siglo XX, todo hogar de la burguesía europea y norteamericana acondicionaba una sala cuya función dependía del uso doméstico de un equipo de reproducción fonográfica. Se solían adecuar ciertas condiciones fonogénicas para la escucha musical, favoreciendo la insonorización exterior, reduciendo los elementos decorativos superfluos que pudieran entorpecer la emisión de sonido e incluso eliminando muebles para ampliar un espacio dedicado al baile. Asimismo, se adaptaba una iluminación *ad hoc* y se adoptaban nuevas costumbres y valores estéticos (desde la flexibilidad en las normas del silencio explícito durante la reproducción musical hasta un nivel más laxo de la atención contemplativa de la experiencia estética). Hennion (2001) cita como ejemplo extremo de mediación del espacio por la discomorfosis a un fanático wagneriano que se sirve de gigantescos altavoces que potencian la granulosidad de los tonos bajos (los *ghetto blasters*) para recrear en su hogar una experiencia estética similar a la que experimentarían en el Teatro de Bayreuth en una representación operística.

Incluso la introducción del Muzak –esa música de fondo que se difunde en centros comerciales, ascensores, salas de espera, aeropuertos, hoteles u oficinas– tuvo consecuencias en la propia definición ambiental. La empresa que da nombre al Muzak ideó en 1934 un producto que inicialmente iba a servir como herramienta para el manejo de situaciones ambientales, con el fin de mejorar la productividad y servir de colchón sonoro agradable en fábricas, hospitales y despachos –también se aplicó (y se sigue haciendo con éxito) en establos y granjas para amansar a las bestias, reducir su nivel de ansiedad y mejorar así la calidad de vida de los animales–. Su función, originaria-

mente, estaba orientada a mejorar la productividad, sin un interés por influir en el gusto musical de sus oyentes y tan sólo con el objetivo de crear un ambiente confortable (Day, 2002: 208-210).

Pronto aparecieron voces contrarias al Muzak –entre ellas la de Adorno (1938, 1962)– que advertían de sus peligros por afectar a la sensibilidad musical de la gente, embotar los sentidos y anular la capacidad de detectar las sutilezas tímbricas o expresivas (la mayoría de interpretaciones del hilo musical de dicha empresa reproducían un repertorio homogéneo y sintético, además de descontextualizar y fragmentar algunas piezas musicales). Con los años se llegaría a elogiar la música ornamental o ambiental como género propio, quedando asociada no sólo a unos criterios estéticos determinados, sino también a un estilo de vida y pensamiento (como el *new age*).

Por otra parte, la asimilación de la música grabada originó cambios en la sensibilidad estética, porque obligaba al oído a acostumbrarse a una acústica distinta, con un timbre muy particular (debido a ciertas limitaciones técnicas) y en un marco privado. El timbre difería del natural, dado que en los primeros cilindros de cera y discos de pizarra las voces quedaban muy empastadas y difusas: las de tenor y soprano solían registrarse más agudas, mientras que los instrumentos de cuerda más graves. Para evitar estos desajustes, se sustituía a menudo las cuerdas por instrumentos de viento y cobre, proscribiendo las orquestas sinfónicas por *ensembles* de cámara más reducidos, de apenas 10-12 músicos (Katz, 2005).

De esta situación de urgencia surgió la figura del arreglista y del director de arte. el primero se encargaba de adaptar la música para adecuarla a los nuevos formatos de grabación. Era generalmente el responsable de reconvertir algunas piezas célebres en lo que en los primeros catálogos fonográficos se etiquetaban como *fantasías*, versiones y reducciones para voz y piano, con el acompañamiento de algún otro instrumento puntual. El segundo desempeñaba la labor de productor ejecutivo, dando sentido global al conjunto. Su participación en la elaboración del producto musical implica la noción de *álbum*, *compilación* o *recital*, programando los contenidos y definiendo el producto según un modelo culturalmente consensuado para el público. En ambos casos, su intervención supone una mediación con categoría organizativa, genérica y especializada que determina también la actitud de la escucha musical. su posición privilegiada desencadena formas de legitimar criterios estéticos particulares.

La introducción de micrófonos en la década de 1920 provocó también importantes cambios en la mecánica acústica. Hasta ese momento, los músicos tocaban muy juntos y muy cerca de enormes conos de membrana flexible que transfería las vibraciones sonoras hasta un punzón, el cual inscribía en un cilindro de cera o en un disco de pizarra el sonido que iba captando. Este método obligaba a sustituir los instrumentos inapropiados debido al desagradable resultado en una grabación de tales características técnicas, como se ha comentado más arriba. Por tal razón, el jazz gozó de mala fama a causa de que sus instrumentos no eran nada “fotogénicos” y su sonoridad resultaba muy agresiva para un oído todavía no acostumbrado a dicho estilo, en un formato discográfico. Katz (2005: 81) señala que, en algunas grabaciones pioneras de *ragtime*, el piano se sustituía por un banjo para que su sonido no ahogase el resto de la banda.

Con la aplicación de micrófonos directivos estos problemas pudieron resolverse, pero en consecuencia también cambió (para bien) los modos de escucha y los criterios

estéticos de la música. Hennion (2002) asocia un mediador como el micrófono a uno de los géneros vocales por excelencia, el del *crooner*: Bing Crosby, Frank Sinatra o Billie Holiday, entre otros, aprovechaban las posibilidades del medio para interpretar de manera muy expresiva y matizada una amplia gama de emociones modulando la voz, remarcando o amplificando algunos efectos vocales (mediante susurros, gemidos, silbidos, chasquidos de la lengua, *tremolos*, *vibratos*, etc.).

Más adelante, la aportación de la estereofonía consiguió depurar las grabaciones de obras sinfónicas, que hasta entonces habían tenido que ser adaptadas para versiones acústicas de instrumentos solistas o *ensembles* de cámara, pero fue la música pop y el denominado rock sinfónico los géneros que más se beneficiaron creativamente de las posibilidades que ofrecía la estereofonía, como prueban discos como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1966) de los Beatles, *Tommy* (1969) de The Who, *The dark side of the moon* (1972) de Pink Floyd, o *Tubular Bells* (1975) de Mike Oldfield (Sánchez-Moreno, 2008).

No obstante, tampoco podría hablarse de discomorfosis sin la mediación activa del *amateur*. Es un concepto ambiguo en Hennion *et al.* (2000: 49-63), ya que indistintamente puede referirse tanto al profesional como al aficionado musical, al técnico y al consumidor melómano, al intérprete y al oyente. Pero en todo caso todos tienen en común la calidad de ser agentes de acción en la experiencia estética de la música. Ya ha quedado dicho que la música no puede ser abordada únicamente por el objeto, sino que es indispensable a tender a su mediación, lo que no sólo implica los soportes físicos y materiales de la música, sino también la participación de agentes como el *amateur*.

Éste es el resultado de una compleja dinámica de mediaciones derivada de la discomorfosis que afectó la música en la sociedad occidental durante los dos últimos siglos. Dado que la música, desde la perspectiva que estamos defendiendo, deja de ser formulada como algo cerrado y pasa a ser visto como un pasaje abierto a nuevos estados de ánimo, sensación, conducta, etc., es inevitable hablar de la aparición de vínculos afectivos o en términos de subjetividad. Hennion se pregunta a través de la figura del *amateur* cuestiones que en parte ya habían sido planteadas por la Estética Psicológica de la música, como por ejemplo: ¿dónde reside la sede del sentimiento estético?, ¿cómo se transmiten los significados, sobre una realidad concreta?, ¿puede la música ser apreciada como una tecnología del yo?, ¿el gusto del melómano define también al individuo?

Hennion tiene muy claro que el *amateur* es definido por sus prácticas mediacionales con la música, siendo el resultado de una co-producción tanto individual como colectiva, socio-histórica y culturalmente determinada. Una teoría de las mediaciones en música, por tanto, debe tener en cuenta al sujeto musical, como a cualquier otro elemento mediador, pasando así, sin solución de continuidad, de los dispositivos a las disposiciones, y viceversa (Hennion *et al.*, 2000: 151).

Con esta premisa, Hennion trata de romper con la oposición entre el determinismo objetual y el determinismo subjetivista. El autor lo justifica señalando que el gusto estético del melómano nunca está libre de la influencia de mediaciones, porque en él confluyen las tradiciones musicológicas que legitiman un canon estético, la institucionalización y difusión de modelos definidos, las características formales de la música,

la asociación emocional que se establece en correspondencia con ciertas formas musicales concretas, etc. Y, por supuesto, la discomorfosis también contribuye a afianzar un gusto estético particular. Así, analizar la historia del *amateur* es también un modo de reconstruir un modelo estético de la música, pues según Hennion *et al.* (2000), la manera de consumir la música define también al usuario. El *amateur* se ha hecho a sí mismo a través del uso de las tecnologías de reproducción musical, pero éstas, a su vez, han condicionado nuevas formas de consumo y de experiencias estéticas de la música, por lo que el *amateur* tampoco es del todo libre en su propia génesis.

Por *amateur*, el autor no se refiere a una categoría general de oyente musical, sino a un aficionado o melómano que adquiere una singular relación con la música –la *pasión musical* de la que da cuenta el título de su obra capital (Hennion, 2002)–. Pero alrededor de (o, mejor dicho, junto a) esta figura también existen otras dimensiones a tener en cuenta, como son los espacios, las temporalidades u otros actores implicados en el proceso de mediación de la música. Al respecto, el *gancho* mediacional no podría ubicarse exclusivamente en el aparato de radio o en la influencia de los críticos, sino en el propio proceso de mediación.

En cualquier caso, el *amateur* se convierte en re-creador de la obra, pues ésta se transforma en sus manos y a su voluntad mediante la tecnología de reproducción musical. Su definición, por tanto, está pensada como una propuesta abierta y flexible, no como una tipología definitiva; por el contrario, la definición del *amateur* puede ser alterada en función del contexto, del género musical, de las prácticas y los significados, etc. Esto demuestra que el gusto musical no es algo natural, sino una elaboración artificial supeditada a condiciones concretas (tecnológicas, instrumentales, selectivas, etc.) y constricciones del marco socio-cultural y del objeto mismo, de forma indisoluble con respecto a los dispositivos de mediación que los unen durante el proceso en cuestión.

El enfoque de Hennion, que parte de un relativismo relacional, abre una brecha en la psicología tradicional de la música –la que deriva del modelo de Seashore (1938), anclado a su vez en el formalismo de Hanslick (1854)–, la cual pensaba en un sujeto pasivo frente a la experiencia estética de la música. Hennion no pretende limitarse al análisis de los cambios tecnológicos en las prácticas estéticas de la música, porque la música siempre ha acompañado la vida del hombre. Al respecto, la primera vez que un sujeto produjo un sonido particular al tensar una cuerda de su arco ya estaba provocando una mediación con la idea de música, como apuntaba Boesch (1997) en su historiogénesis del violín.

Lo que ha cambiado a lo largo del tiempo son las formas de relación con la música, circunstancia que la psicología de la música, casi desde sus orígenes, ha tratado de controlar y prescribir a través de catálogos y tipologías del oyente musical<sup>5</sup>. Dichas clasificaciones, así como los enfoques teóricos que hemos visto en las dos primeras partes de esta tesis, entienden al oyente como un sujeto pasivo que reacciona de modo predeterminado ante ciertas músicas –ya sea por una predisposición innata, por un

---

5. Para no extendernos de nuevo en el tema, remitimos a la nota anterior, donde anotamos cronológicamente una serie de referencias en las que Adorno (1962) parecería más que inspirarse para confeccionar su propio sistema de clasificación del oyente musical.

anclaje asociativo en unas determinadas formas musicales o por una reduccionista mirada sobre el individuo como mero producto sociológico, sin mayor implicación subjetiva en el proceso–.

La concepción del *amateur* que hace Hennion, además de considerar la aptitud del sujeto en la sensibilidad estética de la música, también integra las disciplinas del cuerpo en la acción conjunta entre humanos, dispositivos y prácticas mediacionales. Maisonneuve (2009) explica el ejemplo del reajuste entre hombres y mujeres de los modelos de escucha musical en el hogar, a partir del momento en que se introducen los primeros aparatos fonográficos. Su análisis se concentra en los manuales de instrucciones y la publicidad de dichos aparatos, dirigidos a un público varón. Mientras que el piano fue el producto estrella en el ámbito doméstico burgués del siglo XIX, ligado al consumo privado de la mujer, el *merchandising* del fonógrafo ponía en manos del hombre el dominio tecnológico del aparato, relegando a la mujer al papel de espectadora sumisa. Hasta entonces, el papel activo en la introducción de la música en el hogar respondía al criterio de la mujer, pero el fonógrafo “capacitaba” al hombre para cambiar los hábitos estéticos, según promovía indirectamente la publicidad de tales aparatos.

Por otra parte, la selección particular de músicas –los repertorios que DeNora (1999, 2000) explora con sus encuestas sobre el gusto estético de cada persona– permite establecer modelos de subjetividad, si entendemos esta palabra como el modo en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo como una verdad o conocimiento en relación con el mundo (Foucault, 1990). Pero más que hablar de subjetividad, preferimos reivindicar ese otro término foucaultiano de la “tecnología del yo”, más específico y apropiado para la tesis mediacional de Hennion. Por tales técnicas entiende Foucault el conjunto de maneras con que los individuos efectúan

“un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas, y ello de un modo tal que los transforme a sí mismos, que los modifique, con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección, o de felicidad, o de pureza, o de poder sobrenatural, etc. (...). Debe, sin embargo, recordarse en todo momento (...) que ese “yo” no es el sujeto sino el interlocutor interior de ese sujeto: uno mismo” (Morey, 2000: 35-36, n. 38).

Hennion *et al.* (2000) ofrecen un ejemplo extremo de *amateur* en el caso del discófilo: un coleccionista de discos con un sistema propio y muy particular de ordenación selectiva de su archivo, disponiéndolo según un criterio personal e idiosincrásico. El discófilo también puede caracterizarse por su relación fetichista con el objeto discográfico a través de su atracción por las portadas, los libretos, el tacto y el olor del vinilo, por ejemplo, o por la confianza en un sello discográfico, entre otros ganchos de los que se hablará a continuación.

En la mayor parte de ocasiones, en la experiencia estética de la música se busca la consecución de un estado de satisfacción o de placer –o de gestión de un sentimiento propio, que no tiene por qué ser placentero, como la tristeza o la ira–. La música

se presenta de esta forma como el conjunto de unas prácticas que equivalen a una tecnología del yo, tal y como hemos expuesto más arriba. Hennion sostiene que la música, entendida así como fuente de placer/displacer, no puede por tanto reducirse únicamente al objeto discográfico, por ejemplo, o una serie de cualidades formales o psicofísicas concretas. La música se inscribe en un universo personal de gustos, disposiciones y prácticas particulares, y se extiende más allá del objeto en una compleja red de mediaciones. Pero, sobre todo, si no basta con definir el gusto musical desde unos modelos estéticos planteados *a priori* es porque es parte indisoluble de la ontogenia de cada *amateur*.

Al respecto, el gancho mediacional liga estrechamente la atracción del *amateur* con el objeto musical, a partir de la experimentación de algunos eventos significativos para el individuo. Muchas de las razones que explicarían el origen de un gusto estético particular tiene que ver con el modo cómo se estableció ese vínculo con el objeto. El gancho mediacional<sup>6</sup> es la propiedad de los mediadores que provoca la conexión de la que derivarán ciertas acciones sobre una realidad concreta.

Hennion *et al.* (2000) y Hennion (2004a, 2005a, 2009) se refieren al término francés *acrochement*, pero en su traducción inglesa, Gomart y Hennion (1999), Hennion (2001, 2003c, 2004b, 2005b, 2007) y Middleton y Brown (2005) hablan de *attachment*. Sirviéndose de una concepción similar, Vega (2008) lo denomina como *acoplamiento*, recordando mucho a la *affordance* de Gibson (1977). Sin embargo, no estamos del todo conformes con estas dos últimas versiones, como tampoco con la aproximación mediacional que manejan Latour (1996, 2001), Michael (2000a, 2000b), Law (2002) u otros autores de la Teoría del Actor-Red (ANT: Actor-Network Theory) alrededor de los términos de agencialidad porque parecen señalar una realidad separada entre elementos mediacionales. Según estas propuestas, la mediación tan sólo sería posible a partir del momento de establecerse una conexión objeto-sujeto, pero no antes. Siguiendo los planteamientos de Hennion, las mediaciones pueden ser tan infinitas como sustentadas en toda una historiogénesis previa que condicionará nuevas posibilidades de experiencia. Gibson (1977), por ejemplo, remarca unas propiedades constantes que se perciben en los objetos de manera recurrente, mientras que el acoplamiento supone una extensión de la mente en los objetos que mejor favorezcan la gestión de sus capacidades.

El gancho mediacional, desde el enfoque que nosotros defendemos, dispone a la acción, al agente y al objeto a través de la propia mediación, no como algo predefinido con antelación. La discomorfosis que analizan Hennion *et al.* (2000) estaría en consonancia con una definición de *amateur* y de unos ganchos mediacionales, como puedan ser el formato del registro sonoro, la ilustración de la portada, el diseño del estucho, las facilidades técnicas para su reproducción, la manipulabilidad y portabilidad del formato escogido, el recuerdo de la persona que le regaló el disco, etc.

Pero el gancho, aunque sea el desencadenante de una mediación, puede ser tam-

---

6. La traducción no nos convence demasiado, porque el término de “gancho mediacional” más bien apunta a un mecanismo que se activa, y no como algo fijo o estático. En Hennion, el término se refiere al modo cómo se sostiene mediacionalmente algo, por lo que sugerimos una alternativa en las palabras *puntal* o *andamio* para traducir el *acrochement* de Hennion.

bién algo imprevisto, por lo que no sirve de explicación reduccionista para hablar sobre la construcción de un gusto estético por medio del hábito o la costumbre. Nada garantiza previsiblemente que el ritual de desenfundar un disco de vinilo, de colocarlo con suma cautela y delicadeza en la bandeja giratoria de un equipo hi-fi y el sonido del crepitar de la aguja sobre los surcos provoque el mismo placer en cada usuario. El gancho es un reajuste o una adaptación de las condiciones de mediación, que tanto pueden responder a las cualidades del objeto o del entorno, como también a las circunstancias o los objetivos e intereses del propio *amateur*.

Hennion *et al.* (2000: 104-118) citan varios ejemplos de gancho mediacional, como son la familiaridad con el objeto, la visibilidad del producto (en tiendas, prensa, radio, TV, etc.) y la influencia de la red de conocidos (préstamo o intercambio de músicas, recomendaciones, invitación a conciertos, etc.), entre otros muchos al margen de una élite especializada. En un concierto, mediadores son desde la disposición de unas butacas frente al escenario y la acústica de la sala hasta la presencia de un público contemplativo durante el evento. También supone una importante implicación mediacional la propia tenencia previa de una entrada –y lo que ésta contiene potencialmente como gancho: el precio, el diseño del logo del artista, el dibujo que orla el ticket, la sonrisa de la taquillera– o el texto informativo del programa de mano. También son un gancho mediacional las normas de conducta implícitas en el marco de un concierto clásico: la colocación de la partitura en el atril, la afinación de los instrumentos a partir del concertino, el aplauso del público al inicio y al final, el alzado de la batuta por parte del director para reclamar la atención de la orquesta, etc. Incluso el ruido del caramelo que la vecina de asiento está desenvolviendo para calmar una inoportuna tos.

Cada oyente o *amateur* emplea modos personales de disfrute de la experiencia musical, y muchos de estos modos han quedado anclados por unos ganchos mediacionales de los que el sujeto no siempre es del todo consciente. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que por *amateur* no se está refiriendo el autor a un oyente *cualquiera*, sino a un determinado tipo de oyente surgido de una mediación particular con el objeto musical. Por ende, creemos más oportuno traducir el término de *amateur* como melómano o aficionado musical. Veamos a continuación algunos ejemplos de estos idiosincrásicos *amateurs* desde la propia obra de Hennion.

Para algunas de las personas encuestadas por Hennion *et al.* (2000) y Hennion (2004), la experiencia estética de la música es como tumbarse en el diván del psicoanalista, buscando provocarse una especie de catarsis emocional. Otras la describen en términos exclusivamente técnicos, mientras que a ciertas personas les sirve como colchón sonoro para acompañar otras actividades. Algunas valoran más el espacio que ocupa su colección discográfica en el hogar, como un bien muypreciado. Otras disfrutaban más el placer musical en grupo, al tiempo que otras disfrutaban únicamente con las músicas que les estimulen al baile.

Entre los ganchos mediacionales que estos melómanos reconocen en sus preferencias, Hennion (2004) destaca ejemplos como el de un sujeto que escucha sistemáticamente un repertorio limitado de 24 CDs porque es la capacidad máxima del reproductor musical de su automóvil, pudiendo gozar en soledad de sus músicas favoritas en el trayecto que va de su casa al trabajo. Otro confesó su interés por ciertas músicas que

potenciaban los efectos de algunas drogas (Hennion, 2001), mientras que otra señaló los beneficios del CD frente a cualquier otro formato de reproducción musical, aun a pesar de contener su música favorita: por regla general, prefería evitar cualquier otro sistema que no fuese el CD porque dispone los cortes más fácilmente, presenta una duración estandarizada entre una hora y hora y cuarto, es más pequeño que los viejos vinilos, y más manejable (por manipulable) que cualquier otro medio de reproducción digital (Hennion *et al.*, 2000).

Pero como muestra de la imprevisibilidad de los ganchos mediacionales, nos gusta especialmente el caso que describen Fauquet y Hennion (2004) sobre la querrela entre “puros” e “infielos” de la música barroca. Con la reciente aparición de las reproducciones estereofónicas a mediados del siglo XX, la noción de *alta fidelidad* (*hi-fi*, abreviación de *high fidelity*) cobró un nuevo significado estético como sinónimo de una singularidad del sonido, valorándose como una copia fidedigna a la de la fuente original. La música clásica fue la primera en explotar esta convención de “pureza” del sonido, midiéndose mediante un sencillo sistema de valoración técnica. Dicho baremo de registro iba desde el extremo AAA hasta el polo DDD, suponiendo que, a más D, se habría aplicado un mayor filtro digital de impurezas analógicas en la grabación (Maisonneuve, 2009). La *fidelidad*, como ideal estético de la música, se erigió al alimón de unas cuestiones técnicas del propio medio de reproducción. Su concepción fue producto de una mediación a través de los procesos de discomorfosis a los que alude Hennion, histórica y socioculturalmente introducidas en el desarrollo del hombre por medio de sus prácticas de escucha musical.

El caso es que, según el relato de Fauquet y Hennion (2004), en la década de 1970 se desató una interesante polémica al comercializarse dos versiones distintas de *Las Indias Galantes*, ópera-ballet de Jean-Philippe Rameau de 1735, inédita hasta ese momento. Para un sector de entendidos en la materia, la fidelidad en la grabación era un requisito más que estético o técnico, porque lo valoraban como una apreciación moral, un rigor histórico y un respeto a la intención del autor. Para otros, el término “barroco” definía peyorativamente un modelo caduco de interpretar la música, que convenía reactualizar. En este tenso debate se hacía evidente que hablar de música barroca implicaba no sólo un género o período histórico de la música, sino también un modo de entender, ejecutar y sentir la música.

La selección misma de los instrumentos ya atañía criterios de índole musicológica que apelaban a la autenticidad histórica, frente a otras tomas de decisión técnica que resolvían los problemas de ciertos desajustes en la calidad acústica de dichos instrumentos, pues su vibración y grano sonoro resultaban desagradables en su traslación sonora al formato discográfico. La posibilidad de corregirlo artificialmente en una mesa de mezclas suponía una serie de dilemas éticos que derivaban no ya sólo de unos cauces técnicos, estéticos, históricos o musicológicos, sino que salpicaban otras áreas cercanas a la psicología, como la preocupación por el sentido de la obra, la intención del autor, la lectura subjetiva del intérprete, la idea de un público *target*, etc.

Los sellos discográficos en pugna se aprestaron a competir entre sí creando signos de “oficilización” y “fidelidad”, discrepando en el diseño de la portada y la tipografía (imitando el estilo caligráfico de la época, para dar un mayor empaque de rigor

al producto) o añadiendo la etiqueta de “versión original e integral” para destacarse sobre otras más “informales” o adaptadas por arreglos modernos que “pervirtieran” la obra de Rameau (op. cit.: 85-86). El conflicto pasaba incluso por la disparidad entre afinaciones y diapasones utilizados para determinar la primera nota: 445 Hz en la versión de Erato frente a los 440 Hz de CBS (op. cit.: 83).

Toda esta polémica ya había tenido una resonancia parecida en 1956 al editarse la célebre versión pianística que Glenn Gould realizó sobre *Las Variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach. Que una obra que originariamente había sido concebida para clavicordio fuera sistemáticamente reelaborada, cambiando el *tempo* y la instrumentación, no fue impedimento para que Gould (1956) se defendiera recordando que “la verdadera intención” de Bach era, al fin y al cabo, cobrarse un sobresueldo por el encargo de Johann Gottlieb Goldberg, músico de cámara del conde Kaiserling, quien le habría pedido expresamente una música capaz de adormecerle en sus siestas difíciles y en las noches de insomnio. En consecuencia, la interpretación más fidedigna a los objetivos del compositor tenía que ser tan rematadamente aburrida como para provocar el sueño del oyente. Y ése no era en modo alguno el interés de Gould.

El pianista canadiense tenía una opinión muy diferente a la mayoría de sus coetáneos con respecto a la “pureza” de la interpretación musical y el uso de las nuevas tecnologías de producción y reproducción musical. Igual que Hennion y muchos otros de los teóricos de la psicología cultural que hemos visto a lo largo de este capítulo, consideraba esencial atender a los mediadores artificiales (tecnológicos, culturalmente convencionalizados, históricamente consolidados, difundidos a través de las prácticas sociales, incorporados al devenir cotidiano del ser humano) y no tanto a leyes universales de una estética musical:

“En cualquier caso, se me ocurren pocas áreas de empeño contemporáneo que demuestren la confusión con que el hombre tecnológico evalúa las consecuencias de sus propios logros mejor que el gran debate sobre la música y su futuro grabado. Como es cierto para la mayoría de esas áreas en que el efecto de una nueva tecnología está aún pendiente de evaluación, un examen de la influencia de la grabación deberá referirse no sólo a especulaciones sobre el futuro, sino también a una adaptación del pasado. Las grabaciones se ocupan de conceptos con los cuales se reevalúa el pasado, y se ocupan de nociones sobre el futuro que cuestionarán, en última instancia, incluso la validez de la evaluación (...). Lo reconozcamos o no, el disco de larga duración ha llegado a encarnar la mismísima realidad de la música. (...)

Si hiciéramos inventario de las predilecciones musicales más características de nuestra generación, descubriríamos que casi todos los artículos de esa lista podrían atribuirse directamente a la influencia de la grabación. En primer lugar, los oyentes de hoy día han terminado por asociar la interpretación musical con sonidos que poseen características que hace dos generaciones no disponía la profesión ni deseaba el público; características como claridad analítica, inmediatez y, de hecho, una proximidad casi táctil. En las últimas

décadas, la interpretación de la música ha dejado de ser una ocasión, que exigía una excusa y un esmoquin, y a la que se le otorgaba, cuando alguien se enfrentaba a ella, una devoción casi religiosa; la música se ha convertido en una influencia que lo impregna todo en nuestras vidas, y a medida que aumenta nuestra dependencia de ella, nuestra reverencia por ella ha, en cierto sentido, disminuido” (Gould, 1966/1989: 406-407).

En las acertadas palabras de Gould se entromete una preocupación por la reflexión de la música como mediación con la realidad, desde la genealogía misma de la música a través de sus prácticas de consumo tecnológico. Al hilo de estas meditaciones, que parecen resumir de manera muy clara todo el sentido que persigue nuestra tesis, el pianista canadiense acaba su artículo con una aseveración que nos permite dar un poético punto final a esta indagación sobre dos aspectos fundamentales: por un lado, la importancia de la música como mediación de realidades, como tecnología del yo y de modelos de hacer (en) el mundo; por otro lado, la necesidad de reformular los discursos sobre el arte, la música y, de paso, las ciencias sociales dedicadas a ello –entre las que se encuentra también la psicología–.

“En mi opinión, en la era de la electrónica, el arte de la música se convertirá en parte de nuestras vidas de una forma mucho más viable, será para ellas mucho menos un adorno y, en consecuencia, las cambiará mucho más profundamente.

Si estos cambios son lo bastante profundos, podríamos vernos obligados en última instancia a redefinir la terminología con la que expresamos nuestros pensamientos sobre el arte” (op. cit.: 431).

## **6. PERSPECTIVA CRÍTICA DE HENNION A PROPÓSITO DE UNA TEORÍA GENERAL SOBRE LA MÚSICA EN CIENCIAS SOCIALES**

La propuesta teórica de Antoine Hennion que queremos introducir en el marco de la psicología pone el punto de partida en la idea de que los mediadores están ensamblados en una relación con el mundo a través de la cultura. La psicología cultural de inspiración vygotskyana –Wertsch (1993), Boesch (1997), Blanco (2001, 2002, 2006), Cole (2003), Middleton y Brown (2005), Valsiner y Rosa (2007)– sitúa ese ensamblaje en la relación cuerpo/mente/cultura. No obstante, nuestra intención es tratar de organizar y sistematizar unas mínimas bases a partir de los trabajos de Hennion –algo que él no hace de manera protocolaria– apoyándonos para ello en los recursos aportados por la psicología cultural.

Por una parte, la perspectiva de Hennion se opone a toda explicación reduccionista de los procesos mediacionales que pretende ver los contenidos culturales como algo universalmente determinado. Por otro lado, evita los argumentos excesivamente sociologistas que afirman que el hombre es un producto inerte de su sociedad, sin posibilidad de

acción voluntaria sobre su realidad. La cultura –dice Hennion (2002)– no se transmite de generación en generación de manera espontánea, ni como un corpus de conocimiento materializado que espera ser absorbido por una estructura cognitiva preconcebida, sino a través de las prácticas y las actividades concretas que posibilitan el ensamblaje. El exceso biologicista de muchas de las teorías de la Estética Psicológica que hemos visto a lo largo de la tesis es, a juicio de Cole, “matar la cultura” (Rosa, 1985).

Una psicología cultural válida, en nuestra opinión, se situaría en los márgenes mediacionales, no en un lado u otro de esa relación, sino en la relación misma. No se define como algo interno o externo a ella, sino *por ella*. Por tal razón estamos de acuerdo con las críticas que hace Hennion al poso formalista de la Estética, la sociología del arte y la psicología de la música, cuestionando argumentos como por ejemplo los que consideran la música como algo exclusivamente fenomenológico, los que explican el gusto musical como un producto de la sugestión, los que hablan de las prácticas de la escucha musical sólo desde una base mecanicista, o los que asocian el sentimiento estético con un efecto psicofisiológico en el sistema nervioso central. Por el contrario, Hennion comprende al sujeto musical como una entidad enculturizada, cuyo desarrollo es al mismo tiempo biológico e histórico-cultural. Entiende así que la conciencia estética se define también fenomenológicamente a través de ciertos objetos de la realidad –sean éstos materiales e inmateriales, artefactos o símbolos– que trascienden valores importantes para su propia realidad.

Los ataques de Hennion hacia dichas tendencias reduccionistas se dirigen hacia un estatismo en sus teorías condicionando en consecuencia una mirada determinista sobre el sujeto musical, sobre el objeto mismo de la música, e incluso sobre sus propios métodos de análisis de tal objeto. Por una parte, la psicología de la música post-seashoreana eliminó el estudio de las mediaciones aislando al objeto musical de una situación semiótica más compleja, zanjando una arbitraria frontera entre el sujeto y el objeto fuera de un entorno concreto. Por otra parte, una estética musical basada tan sólo en el objeto obvia algunos aspectos fundamentales como son la expresión emocional en la ejecución musical, la atribución de significado en la obra o la proyección sentimental del sujeto, variables que se invierten en la experiencia estética de manera íntima e indisoluble.

La experiencia estética no es el resultado de un producto cerrado, ni un evento predecible, sino que ocurre en el tiempo y en un espacio definido, que se genera y construye a través de acciones, códigos y artefactos, y no puede concretarse tan sólo por un análisis técnico o formalista. Asuntos como la producción y el mantenimiento de significados, la atribución de sentido a una realidad estética, la adquisición de habilidades semióticas, el curso de unos procesos constitutivos del yo, etc., demuestran que la mente está muy implicada en la mediación cultural a la que se refiere Hennion.

Tampoco es Hennion (2002, 2003) muy partidario de muchas de las teorías clásicas de la sociología del arte que se centran en la experiencia musical. De Durkheim (1912), por ejemplo, rechaza su lectura totémica de la mediación al entender el arte como un instrumento que sirve de vehículo de unos significados compartidos por todo el colectivo. Siendo así, dice Hennion, los miembros de dicho grupo siempre serán ajenos a unos objetos culturales ya previamente definidos. El sujeto estético es, en

tal caso, un mero intermediario pasivo, y el arte una convención restringida arbitrariamente, mientras que la cultural será algo instrumentalizado y rígido en el tiempo. Siempre según la opinión de Hennion (2002), autores como Bourdieu (1980) y Baudrillard (2000), entre otros, caerían en similares reduccionismos al enfocar demasiado su mirada en los signos culturales, desembarazándose del sujeto en dicha experiencia estética.

La clasificación que hace Adorno (1962) sobre el oyente musical tampoco es del gusto de Hennion, ya que se pretendía encajar al sujeto en unos cánones de belleza estética de la música ya definidos por un supuesto experto (como el propio Adorno, claro). Hennion (2002) recuerda que, frente al materialismo adornista, el público se convertía en *masa*. Olvidaba Adorno que, con las nuevas tecnologías de (re)producción musical, el oyente dejaba de ser un simple contenedor de experiencias homogéneas, sino un (re)creador de la obra, un *experimentador* hecho a sí mismo y/o hecho a través de tales experiencias. En el sentido que expone Hennion, la mediación no comporta una connotación servil, sino una acción simétrica de afectación entre recepción, creación y obra.

Por tal razón hemos recogido buena parte de las problemáticas de índole psicológica de la música en la segunda parte de esta tesis. Al distinguir las tres dimensiones de recepción, creación y obra por separado se hacen más evidentes los solapamientos, la necesidad de recurrir al sujeto receptor y al estilo interpretativo al abordar la obra; y viceversa. Ninguna de estas tres dimensiones puede desprenderse de las otras para ser entendida completamente. A esta estrecha relación se refiere Hennion al hablar de los procesos mediacionales del arte.

Otro tanto ocurre al pretender enmarcar una única corriente de pensamiento e investigación en la psicología de la música. Lo vimos en la primera parte, disponiendo paralelamente tres importantes tendencias o tradiciones teóricas en la historia de la Estética Psicológica de la música en el período que va de 1854 a 1938. Todas ellas deudoras de la simiente plantada por los filósofos del romanticismo y de la Estética Metafísica precedente, ni la Estética Experimental, ni la Fenomenológica, ni la Histórico-Cultural daban buena cuenta por sí solas de la vinculación de la música en el desarrollo vital del ser humano, a lo largo de toda su evolución.

Los planteamientos de autores como los de Vygotsky (1925), Boesch (1997) o Blanco (2006) parecen estar más cerca del enfoque histórico-cultural de la Estética Psicológica. Pero Hennion se muestra reacio a reducir la explicación mediacional de la música a variables filogenéticas u ontogenéticas, igual que se niega al materialismo objetual –como si fuera la partitura lo que expresa la música–, al abuso fenomenológico –como si la emoción del alma humana se gestara en los tubos de un órgano, por ejemplo– o al determinismo que defiende una inmediatez estética –como si hubiera algo interno y definitivo en el sujeto, omitiéndose en ello el espacio alrededor o la historia personal anterior–.

Ni siquiera confía Hennion en las teorías más radicalmente antiformalistas –y por tanto contrarias a los fundamentos estéticos de Hanslick (1854)–, porque afirmar que no existen propiedades objetivas en el mundo musical sería como negar la existencia real de la música. El hecho de no poder analizar con total garantía y objetividad la

experiencia estética de la música no equivale a rechazar la idea misma de música. La cuestión –advierte Hennion– no es negar o admitir una supuesta objetividad científica para su análisis, sino reconocer que, con las herramientas empleadas hasta ahora –las que conforman todo un catálogo de posibilidades: desde los clásicos planteamientos de la psicofísica fechneriana hasta la psicología experimental seashoreana, pasando por las recientes contribuciones de la psicología cognitiva y las neurociencias al campo de la música<sup>7</sup>–, el estudio psicológico de la música es incompleto.

La solución, apunta Hennion, no es fijarse en el sujeto o en el objeto, sino en la experiencia mediacional. A ello sólo se puede llegar de manera ocasional, *cuando ocurre*, porque partiendo de una misma obra no siempre se produce el mismo tipo de experiencia estética, en cada caso. Por ejemplo, imaginemos que un psicólogo persigue una supuesta verdad universal sobre la emoción que inspira el famoso *Adagio* de Albinoni, y que, tras escucharla por trigésimotercera vez, nos pregunta qué sentimos. Probablemente esperará que le respondamos que sentimos *genuinamente* tristeza. Pero pudiera ser que ya estuviéramos algo aburridos de esa pieza y que lo que nos provoque sea, en realidad, un soberano hartazgo. O puede que pudiéramos identificar en ciertos patrones formales una correspondencia convencionalizada con eso que se califica como sentimiento de tristeza. O bien fuera posible que reconociéramos esa correspondencia, pero no por causas formales, sino por una larga cadena de acontecimientos vitales y culturales –el recuerdo de una escena dramática en una película, con esa música como banda sonora, por ejemplo–. En conclusión, una teoría de la experiencia estética de la música no puede limitarse a un estudio de la reacción psicofisiológica, o al análisis de un juicio de valor, al margen de que tal resultado se debe también a formas de organización de la experiencia estética de muy diversa naturaleza.

Más que de objetos o sujetos estéticos, conviene subrayar sobre todo la idea de *experiencia* o *acontecimiento*. Si se escoge un objeto o una causa privilegiada que permita reconstruir las relaciones mediacionales, el sujeto siempre queda en medio del proceso; si se impone un reconocimiento empírico de una supuesta realidad autónoma, resulta igualmente necesario acceder a ella mediante un contacto simbólico o instrumental, por ejemplo; si se suprimen o se borran los márgenes sociales, se hace más patente la arbitrariedad de los valores estéticos, fundamentándose éstos entonces en el vacío.

En cambio, hablar en términos de acontecimiento mediacional implica muchas ventajas en el análisis que propone Hennion, porque manifiesta un carácter procesual, temporal y genético de la experiencia, permite verla intencionalmente, cobrando sentido a través de las dinámicas que hace presentes y operativas. La inclusión del estudio de los mediadores en la experiencia estética de la música integra tanto la forma como los modos en una historia, en un organismo y en un marco concretos. La música deja así de ser tratada como un testigo pasivo de su propia evolución, derribando la oposición entre explicaciones radicales de lo social –el gusto hace la música– y de lo estético como universal –la Belleza hace el gusto–, o derruyendo las arbitrarias fronteras que separan los planos interno y externo en la experiencia estética.

---

7. Para disponer de una panorámica general en estos campos, remitimos a las referencias de Cánovas *et al.* (2008), Jauset (2008), Levitin (2008), Schön *et al.* (2008), Sacks (2009), Bencivelli (2011).

El principal escollo de la Estética Psicológica –y que en toda su historia no parece haber sabido resolver– fue tratar de imponer un concepto límite para la música, cuando ésta siempre se desveló en las dinámicas de la mediación, en relación con el objeto y con un sujeto específico, y las circunstancias que la disponían. A riesgo de parecer que Hennion reivindica un relativismo absoluto como oposición a todo tipo de determinismo estético, advierte que el mediador siempre se acaba interponiendo entre el mundo, el sujeto y el objeto, de tal modo que uno está en sintonía con los otros y viceversa.

Un debate similar ya se abría entre las páginas de la *Psicología del arte* de Vygotsky (1925), cuando éste distinguía el sentido (*smisl*) y el significado (*znachenie*) –*sense* y *meaning* en la traducción inglesa de Cole (1993) y Rosa (2007a)–. El primero se refiere al conjunto de valores que emergen en la conciencia, de manera compleja, dinámica, fluyente e inestable y que cambian según el contexto. El significado es, en contrapartida, un consenso fijo, inmutable y permanente a pesar de los cambios de sentido que el sujeto otorgue a la experiencia en los diversos contextos. Por ende, la experiencia estética de la música depende tanto del sentido como del significado culturalmente fijado.

Sin embargo, este conflicto epistémico pone de manifiesto la ineficacia del modelo teórico de Hennion para explicar el diálogo entre los planos subjetivo-objetivo de la experiencia estética de la música: ¿dónde se sitúa el margen entre lo que forma parte de la experiencia íntima, personal e intransferible de la experiencia estética, y aquella otra porción que es común a la del resto del grupo? Los sentimientos, tal y como apunta Rosa (2007a), también dotan de significación a los objetos a partir de vivencias personales en relación con los mismos, pero esto introduce otra nueva cuestión: ¿adoptó el sentimiento un significado definido a raíz de la experiencia estética, o ésta es determinada en función del tipo de sentimiento? Hennion no ofrece respuestas porque ésta no es tampoco ni su prioridad ni su principal objetivo. Acaso lo sea el de la psicología, y en la teoría mediacional de Hennion hay todo un filón por explotar.

Como se ve, y pese a lo muy sugerente de la propuesta teórica de Hennion, adolece ésta de ciertas carencias, a las que sin duda la psicología podría contribuir complementando lo que le falta. Aunque su teoría mediacional se apreste a ello, Hennion no se aventura a hablar de la (re)creación de los sentimientos a través de la experiencia estética de la música, ni de la disciplina de los cuerpos –como en cambio sí hace Boesch (1997) para referirse al violín/violinista–, ni de la manipulación de los signos culturales –como apunta Blanco (2006)–, ni de la configuración de identidades sociales –DeNora (1999, 2000) sí centra su mirada en profundidad en este tema–, ni del surgimiento y mantenimiento de otros valores en la sociedad más allá de los estéticos y que sin embargo trascienden las obras. Todos estos –y otros muchos que nos dejamos en el tintero, para no extender más esta tesis– son materiales de interés para la psicología del arte y de la música.

Al respecto, nos parece muy relevante la posibilidad de emplazar la teoría de Hennion dentro del marco de la psicología cultural. De hecho, toda su concepción mediacional puede explicarse en los términos analíticos que proponen los citados Boesch (1997) y Blanco (2006). Discomorfofosis, *amateur* y gancho mediacional, como concep-

tos clave de la obra teórica de Hennion, pueden ser abordados desde el nivel filogenético, ontogenético, morfogenético, microgenético e ideacional de los que dan cuenta Boesch y Blanco. La propia evolución de una tecnología de reproducción musical –lo que Hennion define como la discomorfosis– comprometió a lo largo del siglo XX una nueva disposición funcional y relacional con la música, tal y como exponen muchos de los *amateurs* entrevistados por el propio Hennion y su equipo, al hablar de sus particulares relaciones con la experiencia estética de la música (Gomart y Hennion, 1999; Hennion *et al.*, 2000). A continuación veremos las posibilidades de análisis mediacional que se plantean en Hennion desde los métodos de la psicología cultural.

## 7. UNA REORGANIZACIÓN IDEAL DE LA TEORÍA DE ANTOINE HENNION DESDE LA PSICOLOGÍA CULTURAL

La teoría de Antoine Hennion nos permite reorganizar las tres áreas de estudio que habitualmente se han distinguido en la Estética Psicológica: (1) la de los problemas derivados de la recepción estética, (2) los relacionados con la creación, y (3) los que tienen que ver con las propiedades formales de la obra de arte en sí. Históricamente hemos podido comprobar que las tendencias de análisis de la música en la psicología separaban generalmente las concepciones teórico-metodológicas de cariz experimental, fenomenológico e histórico-cultural. Sin embargo, la perspectiva mediacional de Hennion, al no ser una teoría rígida, si se interpreta desde una psicología cultural abre el espacio adecuado para la formulación de un enfoque capaz de conciliar estas tres tendencias, al definir la experiencia estética como un acontecimiento y no como un hecho cerrado y determinista, o como un objeto fijo e inmutable.

En este capítulo ya hemos presentado las bases constructivistas vygotskyanas de las cuales parten los enfoques de Boesch (1997) y Blanco (2006), entre otros autores interesados por el estudio psicológico de la música. En Hennion se descubren muchos puntos de afinidad, como hemos visto en el apartado anterior. No obstante, el sociólogo francés se limita a fundamentar su teoría mediacional centrándose en los aspectos materiales y sociológicos, pero carece de una profunda teoría de la acción. Apenas confiere al agente un mayor protagonismo que el del *amateur* supeditado al fenómeno de la discomorfosis, cuyas posibilidades de experimentar estéticamente la música se cierran sobre las propiedades de los dispositivos mediacionales que operan en una situación dada. Aunque Hennion no desestima la importancia del papel que juega la subjetividad en la experiencia estética –tal y como la define Foucault (1990), es decir, como conocimiento que uno tiene de sí en relación con el mundo–, su reflexión se queda en sus márgenes sociológicos. Si nos animamos a complementar su propuesta con las de Boesch (1997), Blanco (2007) e incluso DeNora (1999, 2000) es precisamente para introducir en su sistema una redirección del foco de atención sobre el sujeto agente.

Por ello comprendemos que el mundo estético, por definición, es un mundo *construido y ejercido*, y su estudio no puede abordarse más que desde una subjetividad empírica. Si debe entenderse lo objetivo como una cualidad que trasciende al sujeto,

el arte respondería por igual en cada caso particular. Pero la experiencia estética de la música, tal y como expone la teoría mediacional, contradice esa *arbitraria naturaleza* del arte. La música es el producto de una progresiva y disciplinada depuración de mediadores, y la experiencia estética resultante surge como consecuencia de una toma de conciencia del propio sujeto en el devenir de dicha experiencia.

Vygotsky apuntaba más allá del carácter fundante de la cultura en la organización de la experiencia humana, propuesta retomada desde la psicología cultural por autores como los citados Boesch y Blanco, para quienes la cultura deja de ser asumida como variable independiente, para convertirse al tiempo en el campo mismo de la acción, y en su propio sistema de sentidos. Lo que proponen dichos teóricos –además de Hennion– es un rompimiento con la idea de tratar lo cultural como *influencia externa*, como si la sociedad, la cultura o la normatividad no fueran de por sí sistemas de mediaciones. Boesch (1997), sin ir más lejos, considera incluso la organización corporal de la acción en relación con los sistemas de fines o sentidos, lo que convida a reinterpretar la cuestión del horizonte de las disciplinas de autocontrol, entre otras cosas, como dispositivos “intermedios” o “transaccionales”, a caballo entre la normatividad y el orden biológico.

Asimismo, las formas particulares con que el sujeto musical “se pone en contacto simbólico con la vida”, parafraseando a Blanco *et al.* (2003), pasan necesariamente por las tecnologías de reproducción desde la perspectiva teórica de Hennion, concibiendo la experiencia estética como producto de una intrincada red de mediaciones. En tal aspecto, toda coincidencia con las bases de la psicología cultural que estamos defendiendo está fuera de toda duda. Ahora bien, esta visión de la mediación queda por otra parte asociada inevitablemente a una postura relativista, en el sentido de que todo mediador se interpone entre el mundo y el sujeto. El mediador, por tanto, *sintoniza* esa relación. La mediación, en definitiva, se convierte en una continua cadena de (inter)cambios con respecto a la realidad:

“Para que mi lectura del tercer movimiento de la 1ª Sinfonía de Mahler sea viable, tienen que darse como condiciones –y dejamos a un lado, de momento, el proceso de creación de la obra– el hecho de que yo pueda comprar el CD que la contiene y el reproductor que lo hace sonar, que disponga de tiempo libre para oír música, que mi proceso de socialización me lleve a preferir a Mahler antes que a Iron Maiden. Por supuesto, tiene que existir una dinámica del gusto musical que nos lleve a construir una industria para la distribución y el consumo de música escrita hace muchos años, apoyada evidentemente en valores culturales y sociales promovidos por esa industria, pero que trascienden sus límites. Esa música, además, tiene que haber sido codificada en partituras, y esas partituras han tenido que ser interpretadas con cierto criterio por cierto director teniendo en cuenta las características de cierta orquesta, compuesta por ciertos músicos, cada uno de los cuales, por así decirlo, libra su propia batalla, con su partichela. Y así sucesivamente, tal vez hasta el infinito, o, al menos, así, engorrosamente, hasta acabar con la paciencia del analista más concienzudo. En este estado de cosas no hay, tal

vez, frase más banal que esa que dice que la música, o el arte, en general, es un lenguaje universal” (Blanco *et al.*, 2003).

¿Dónde queda el sujeto, en este maremágnum de mediaciones? En Hennion se reduce a la figura del *amateur*, tentador concepto para desarrollar su noción mediacional de la discomorfosis de la música, pero que se limita a reaccionar (activa o pasivamente) ante las ofertas tecnológicas que el mundo dispone frente a sí.

No es éste el horizonte hacia el que nosotros queremos mirar. De Hennion (1986, 2002, 2010) nos interesa subrayar su concepción de la mediación en términos de continuidad, secuencialidad, relevo y asociación de mediadores; no entendemos la mediación exclusivamente como un curso de conexiones entre humanos o entre objetos, sino como una red heterogénea en la que los objetos y las propias acciones son también mediadores. En la mediación musical, como sostiene Hennion (2002, 2003c), se interrelacionan cuerpos, espacios, tiempos, conocimientos, aprendizajes, prácticas, dispositivos técnicos, acciones, etc. Por ende, para Hennion la música es en todo momento más que un mero objeto relacional. Esta premisa ya supone un cisma con respecto a los estudios sociales, abriéndose camino hacia cuestiones más psicológicas como las que se inmiscuyen en los procesos de relación estética con la música –y que vimos en la segunda parte de esta tesis–. El arte musical no sólo trata de objetos construidos, definidos y estables, ni son por sí mismos productos y/o productores de una realidad social; ni existen por un lado la música y por el otro el público, disociados entre sí.

“Todo se desarrolla en cada ocasión en el medio, en un enfrentamiento determinado con los intérpretes, a través de mediadores concretos: instrumento, partitura, candilejas escénicas o lector de discos, que separan, según cada caso, a estrellas y públicos, “piezas” y aficionados, obras e intérpretes, repertorios y melómanos, emisores y oyentes, catálogos y mercados” (Hennion, 2002: 19).

Reconocer y rastrear las cadenas de mediaciones que la música establece debería ser la clave para profundizar en la experiencia estética de la música, revisando la actividad de los actores implicados en ella y sus conexiones mediacionales. Glenn Gould, que ya ha aparecido previamente en estas páginas, estaría de acuerdo con Hennion cuando éste establece a modo de ejemplo una continuidad entre el pianista, el teclado de su piano, la sala de concierto donde toca, el disco que le abre un mercado, los vendedores (de discos o de entradas), los técnicos de sonido, los promotores de conciertos o los productores discográficos, los aficionados expertos, etc. Pero a toda esta cadena también podríamos añadir la manera de tocar, la postura frente al piano, la emoción que despierta esa pieza en el intérprete, el recuerdo asociado a la primera vez que la oyó, el curso de una digestión pesada en ese momento, etc. Como se puede apreciar, los elementos que componen la experiencia estética de la música no se pueden reducir tan sólo a un cuadro social, ni a su contenido psicofísico, ni a sus efectos psicofisiológicos, ni a una implicación puramente fenomenológica, ni a una causa condicionada

bio-históricamente. Sus elementos son mucho más fluidos, siempre conectados unos con otros; la música no es algo fijo o estable, sino el resultado de una actividad siempre recomenzada sin cesar:

“no se define por la cerrazón de un objeto finito, sino por el empleo activo de una multitud de participantes, personas y cosas, instrumentos y escritos, lugares y dispositivos” (Hennion, 2002: 285).

Pero a nuestro juicio, la atractiva premisa de Hennion no debería acabar ahí. Su propuesta parece situarse forzosamente entre la música y su público para entender lo que él denomina *la pasión musical*. Por eso se ve obligado a elaborar sus teorías desde observaciones etnográficas que sin duda pueden ser interesantes desde el punto de vista sociológico. Resulta incluso seductor para la psicología recabar información de los propios aficionados al describir lo que hacen con la música, al hablar de cómo les gusta, con quien la comparten, o cuáles son los momentos y las circunstancias en las que (re)crean su propia afición musical. Pero la teoría de Hennion se queda en un plano reducidamente sociológico sin atreverse a dar un paso hacia límites más borrosos que su disciplina parece compartir con la psicología, como se deduce de algunas propuestas de la psicología cultural contemporánea.

Póngase por ejemplo a los autores citados más arriba –Boesch (1997), DeNora (2000), Blanco (2006)–, para los que la música debe ser entendida como una tecnología del yo, puesto que contribuye a definir, organizar y regular un conjunto de sentimientos, comportamientos, pensamientos, entornos, objetos, etc., que transforman o proponen cambios en la forma en que el sujeto se relaciona consigo mismo y con otros. Hennion explica estas modificaciones al hilo de las mediaciones tecnológicas de la música; Boesch, Blanco y DeNora, como psicólogos, lo hacen desde la relación que el sujeto establece con la música a través de dichas mediaciones. Por ende, el diálogo entre las dos posturas está servido.

Sin embargo, Boesch y Blanco parecen ser conscientes de este problema y formulan una hipótesis sobre la forma en que la mediación opera. Las ideas del primero sobre el modo en que la evolución del diseño del violín tienen consecuencias definitivas y claras sobre la comprensión del modo en que operan, en general, las mediaciones en el ámbito concreto de la música. En este sentido, Boesch (1997) introduce la sugerencia de que esta evolución tiene “sentido” y no puede ser tratada de cualquier modo: las distintas versiones históricas del violín son consecuencias provisionales en el dominio técnico-industrial de la aspiración a un sonido puro, bello, etc. En otras palabras, Boesch diría que Hennion debería explicar, por ejemplo, el “sentido” histórico-cultural de la *discomofosis*: ¿a qué aspiración responde la obsesión por inscribir la experiencia musical?, ¿en qué horizonte cobra sentido la preocupación por “reproducir” la experiencia musical?

Por su parte, Blanco y Castro (2005) coinciden con Hennion en que la experiencia estética es el resultado de una intrínseca red o jerarquía de mediaciones que, asimismo, se extiende desde el plano de lo operacional hasta el plano de lo cultural. Por tal razón, la cuestión de la causalidad del producto artístico de la música o de la expe-

riencia estética en general no puede pasar por la elaboración de leyes generales. Lo más genuino de toda experiencia estética, de hecho, es su composición particular, la manera en que a partir de sus mediaciones concretas se pone en contacto simbólico con la vida. Esto es, abogan por un relativismo en detrimento del determinismo clásico de la psicología del arte desde los fundamentos del formalismo (Hanslick, 1854) y su consolidación en la psicología de la música, de la mano de Seashore (1938). El mediador, según Blanco, se interpone entre el mundo y el sujeto, por lo que hay que aceptar “una inevitable y dulce condena epistemológica a cadena perpetua” (Blanco y Castro, 2005: 135).

En cambio, el enfoque de Hennion es en ocasiones demasiado pragmatista, observando el modo cómo se construye el gusto estético de la música en situación, pero sin entrar en cuestiones de suma importancia para la psicología. En sus textos, el objeto musical trasciende al sujeto y no se implica en la experiencia estética como acto psicológico. Tan sólo subraya las cualidades del gusto estético y despliega un detallado –que no metódico– análisis de los mediadores que lo condicionan. Sería conveniente devolverle al sujeto un papel más activo en la experiencia estética de la música, cuando de hecho el propio Hennion insiste en historiar en cada *amateur* su propia construcción de los sentimientos estéticos. Esta rehabilitación del sujeto musical en la teoría mediacional ha de dirigir su atención en él, durante el progresivo proceso de toma de conciencia en su mediación con el objeto musical.

Por el contrario, Hennion repara excesivamente en los mediadores instrumentales, como ejemplifica con sus numerosos trabajos sobre la discomorfosis del gusto estético. Pero aunque éstos sean fundamentales para mediar una construcción del gusto musical, no legitiman ni predicen el resultado. Son tan sólo dispositivos de acción. Si el concepto de discomorfosis es interesante para la psicología es porque constituye una historia de la subjetivación del *amateur*, hasta el punto de que el estudio de la experiencia estética de la música podría abordarse como creación de nosotros mismos como oyentes melómanos.

Desde esta perspectiva, no puede reducirse el estudio estético de la música a teorías únicas, sino que debe referirse a la música como técnica de sí, como construcción del yo, pues deriva de ello una transformación de los valores, una integración y un reajuste de las reglas y de los procedimientos de producción de realidades. En cada experiencia estética se elabora un modo de ser, se ejercitan formas de emocionabilidad y racionalidad histórica y culturalmente condicionadas, y que son significativas, fenomenológica y experimentalmente vividas. Lo estético es, en definitiva, una puesta en escena particular de una problematización del yo en relación con el mundo.

No queremos con ello decir que toda experiencia estética surja siempre de una búsqueda consciente del placer musical, porque muchas veces se alcanza no de manera deliberada ni de forma individualizada, sino por el contexto, por convención social, por la influencia del grupo, etc. Tampoco debe tomarse en consideración –de un modo tan apasionado como lo hace Hennion– su opinión de las nuevas tecnologías de reproducción musical, que para el sociólogo francés resultan tan revolucionarias. La relación que establece una adolescente con la música de un grupo de moda que reproduce una y otra vez en el iPod que lleva consigo a todas partes no será más activa,

ni más productiva, ni más consciente, ni más placentera, que la de un melómano del siglo XVIII en la ópera de Praga escuchando el *Don Giovanni* de Mozart.

Las formas de relacionarnos con el fenómeno musical no son mejores ni peores que las previas a la invención de estas nuevas tecnologías. Son distintas, pero no por eso el gusto estético ha mejorado o las formas musicales han empeorado. Es un hecho que los mediadores han cambiado las prácticas y los modos de relacionarse con el mundo, pero siempre sobre la base de otras relaciones posibles, y no bajo el supuesto de que ahora somos más libres y más independientes de las ataduras socio-culturales. Sostener lo contrario sería más propio del discurso de una sociedad que propicia un consumismo individualista.

A fin de cuentas, Hennion no pudo o no supo sustraerse de una concepción del sujeto como sustancia, ni de una mal disimulada cosificación de los mediadores. Pero creemos muy útil y prometedor el amplio abanico de posibilidades que nos abre su teoría mediacional: historiar la noción del sí en relación con la música, analizar las relaciones establecidas con el objeto en cuestión, valorar la incorporación de las prácticas mediacionales como una técnica de interpretación psicológica, y entender cada intervención sobre la realidad a través de los modos de experimentar la música.

Así, desde el planteamiento mediacional que se trasluce desde estas perspectivas de la psicología cultural, lo que más importa de la experiencia estética de la música se instala en el nivel de conciencia que el individuo alcanza durante dicha experiencia estética. Es esa toma de conciencia de la mediación a través de la música lo que legitima la senda epistemológica de la que surge toda cuestión de relevancia psicológica. Para hablar de *mente*, de *representación* o incluso de *experiencia*, primero debía darse una concienciación de cambio en el ser, y la música –o lo que con el tiempo se acabaría definiendo como tal– fue uno de esos fenómenos mediacionales que provocaban ciertos efectos en el sujeto. Tal y como dicen Blanco y Castro (2005: 136), “el primer mediador de la experiencia estética es, entonces, el propio creador, que funciona, cuando hace lo que debe, como un catalizador cultural de sentido”.

Pero aquí no se entienden por sistemas simbólicos únicamente los formales –incorporados o proyectados en artefactos concretos de mediación (como discos, partituras o instrumentos, por ejemplo)–, como si fueran éstos los únicos marcos semióticos posibles para alcanzar el dominio de la cultura personal; ni tampoco se entienden al margen de redes sociales de las que dichos valores estéticos y psicológicos dependen también. Los elementos que componen una cultura personal y que articulan su sentido vital se sirven de la obra de arte (la música) como una prueba experimental sobre la vida, y las lindes entre las que lidian los engranajes de dicha experiencia son tan ambiguos como *a priori* indeterminados. Si en algo coinciden los autores de la psicología cultural con respecto a Hennion es en aceptar una difusa jerarquía de mediaciones profundamente trabada en la lógica operacional de cada individuo.

En tal sentido, es comprensible que, para una ciencia que se resiste a seguir siendo hija putativa de la filosofía y de las ciencias humanísticas, le resulte tan incómodo un objeto de estudio que no puede encerrarse epistemológicamente en ningún cajón concreto: ni en el archivo de lo objetivo, ni tampoco bajo la etiqueta de subjetivo. La música, como la mariposa que representaba el alma de Psiqué en el mito homérico, no podría mantenerse por largo tiempo en las manos de su observador, escapándose irre-

mediablemente a toda posibilidad de fijación. Etérea y atemporal, la música no puede existir fuera de las prácticas que la fundamentan y de los discursos que la insuflan de vida. Este mismo dilema se podría extrapolar a la realidad humana, la cual ha de ser sentida, ejercida, vivida, para ser valorada.

Esta tesis rompe una lanza a favor de propuestas como las de Hennion, Blanco y Boesch, que se oponen a las posturas deterministas que tanto abundan en los estudios sobre estética. Un problema al que la psicología del arte y la psicología de la música no son tampoco ajenas. El mordaz Glenn Gould, siempre tan ácido y polémico, pone en justas palabras lo que resume nuestro pensamiento:

“Bueno, en mi opinión, la moraleja de este cuento –que es, se lo juro, absolutamente cierto– afecta a un proceso fundamental para nuestra capacidad de formar juicios sobre una obra de arte. La mayoría de nosotros tendemos a buscar indicios de premeditación aun cuando estemos tratando con obras en las que la operación creativa se ha efectuado sin ningún tipo de planificación premeditada. Cuando escuchamos una composición musical por primera vez tratamos de convencernos de que no estamos metidos sin más en una experiencia errante y sensual; deseamos creer que, por informe que pueda parecer la obra, es sin duda producto de una inteligencia deliberada; y si es informe, entonces lo es al menos porque el autor así lo quiso. No podemos soportar pensar que somos los primos de una mente sin objetivo e indiscriminada; necesitamos sentirnos seguros (...).

Estas cuestiones adoptan otra dimensión más cuando analizamos una experiencia musical, porque la música tiene la frustrante costumbre de resultar al final no haber sido sobre nada en concreto; permite una mayor libertad de satisfacción a su autor y a su oyente, y a veces nos sentimos tentados a objetivar la experiencia musical (...).

Es una actitud que merece una especial vigilancia hoy día, porque esta es la época del motivo discutible, del interés por el hecho de que nuestros pensamientos y nuestras obras proceden o no, y hasta qué punto, de una laboriosidad consciente o son resultado de deseos ocultos y no reconocidos” (Gould, 1970/1989: 316-317).

El pianista canadiense parece ponerle en bandeja a la psicología de la música un delicioso bocado, al que no pudimos resistirnos. Quizá por su intrínseca dificultad como objeto de reflexión psicológica, la música dejó de ser la niña de sus ojos, tan privilegiada como lo fue en los primeros años de la institucionalización de la psicología (aunque su máximo esplendor lo gozó algo antes de la fundación oficial de la psicología científica y algo más tarde del cambio de siglo). Nosotros hemos puesto los límites de ese tiempo entre 1854, por la publicación del credo formalista de Hanslick para el análisis de la música, y 1938, fecha de edición del modelo que Seashore impondría como referente para el estudio de la música, y que no sería desbancado durante décadas.

Así, por un largo tiempo la rica melodía que sonaba antaño, repleta de fugas y contrafugas, requiebros, cambios de tono, variaciones sobre un mismo tema, etc., fue superada en volumen por un sonido más monótono y homogéneo, sintético y extremadamente racional, que apenas recordaba a aquella vieja melodía. De un género indefinido, tanto podía ser interpretada por experimentalistas, como por fenomenólogos o con acordes histórico-culturales. Paradójicamente, no apagaron la melodía sepultándola en el silencio, pues continuó sonando calladamente. Hasta que, silbándola entrecortadamente, se coló ahora por la ventana que se abre hacia otras disciplinas, como parece mostrar la teoría de Hennion.

Al respecto, y gracias a la introducción de las teorías mediacionales de éste, en consonancia con otras líneas de pensamiento de la psicología cultural, a la psicología se le ofrece ahora un amplio horizonte para rebrotar viejos debates que en el pasado quedaron por resolver. Esperamos que el esfuerzo de esta tesis pueda contribuir de algún modo a ello.

## **8. CONCLUSIONES**

La música es algo demasiado complejo como para considerarlo desde una postura determinista o desde teorías universales. Como objeto, se escurre de toda posibilidad de estudio formal porque trasciende su propia materialidad. Desde el sujeto, se pierden referentes que ubican a éste en un entorno, en una historia y en un sistema de significado(s), entre otros elementos de importancia que puedan condicionar tipos específicos de relación. Asimismo, la música ofrece todo un campo de cultivo para repensar cuestiones de enjundia psicológica: la naturaleza del sentimiento estético, la expresión emocional de las obras, la construcción de identidades (individuales o colectivas), la disciplinabilidad de los cuerpos en la experiencia musical, etc. La música, por tanto, debe entenderse como algo dinámico y que pone en (y surge de la) relación entre objeto, sujeto y entorno, ligados entre sí mediante unas prácticas culturales concretas y que se han ido erigiendo a lo largo de la historia. A este proceso se le ha denominado mediación.

Frustrados los intentos por estrechar una teoría general sobre la psicología de la música desde perspectivas muy diversas –desde la Estética Experimental, la Estética Fenomenológica y la Estética Histórico-Cultural– y dimensiones de análisis separadas –desde la obra, desde la recepción estética y desde la creación artística–, la respuesta quizá no se encuentre en un lugar definido, sino en una intersección por definir. Así, entendida como un proceso mediacional, podemos retomar muchas de las preguntas que quedaron por resolver en el pasado sobre la música.

Las tres grandes líneas teóricas en paralelo que compitieron en el pasado –las tres Estéticas Psicológicas a las que hacíamos mención en la primera parte de esta tesis, crecidas sobre los cimientos de la Estética Metafísica– y los tres abordajes posibles para el análisis de la música –como obra, como recepción, como creación, que exponíamos en la segunda parte de la tesis–, no podían satisfacer una lectura completa de la música, ya que o bien se solapaban entre sí o bien se optaba por dejar sin respuesta

las preguntas que no se sabían resolver. La psicología cultural de corte mediacional puede retomar dichas cuestiones, convergiendo esta oposición de tendencias, habiendo encontrado en Hennion un interesante punto de apoyo para el enriquecimiento teórico sobre la música como fenómeno psicológico.

La psicología cultural parece haberse dado cuenta de que lo estético debe ser abordado como experiencia o evento, y no como cosa o algo sustantivo. Aunque son escasas las contribuciones en materia musical –Boesch (1997), DeNora (1999, 2000) o Blanco (2006), por citar unas pocas referencias–, la psicología cultural presenta un marco posible para reabrir estos viejos debates y reformular el concepto mismo de música, experiencia estética, obra de arte y sujeto musical. Pero es en la teoría mediacional de Antoine Hennion (2002) donde hayamos más puntos de afinidad con la propuesta que queremos plantear.

Este sociólogo francés, cuya extensa obra ha versado sobre todo en asuntos de índole estética alrededor de la música y sus formas de consumo, ha construido toda una teoría sobre la noción de mediación. No obstante, observamos en ella importantes carencias en materia psicológica, detalle que nos anima a seguir investigando en esta senda a la que Hennion nos invita a explorar. La psicología cultural puede integrar con sobradas razones la teoría mediacional de Hennion para continuar su análisis de la música como experiencia estética y, por consiguiente, como experiencia vital del ser humano.

Pero aún queda mucho por hacer. Esta tesis es tan sólo un punto de partida, un arranque motivacional para futuras investigaciones. Es nuestro más sincero deseo haber contribuido a abrir la brecha en este camino, ya sea despertando la curiosidad o subrayando la necesidad de reflexionar sobre el propio objeto de estudio de la psicología (aunque sea excusándonos detrás de un tema como es la música).



# **CODA**

**(ALLEGRO CON FUOCO)**



**CAPÍTULO 12.**

# **COMPROMISO DE FUTURO: UNA MELODÍA QUE NO CESA**





Podríamos haber dado por zanjada la tesis en el capítulo anterior, pero no es el caso. Como ha quedado dicho, la obra de Hennion no nos permite cerrar satisfactoriamente una teoría alternativa para la psicología cultural, en el campo de la estética musical. En todo caso, nos abre puertas para adoptar de ella muchos elementos conceptuales que nos pueden servir para la causa. Hemos visto que las distintas tendencias de estudio psicológico de la música que convivieron hasta la publicación de la *Psicología de la música* de Carl Seashore (1938) pueden converger en la propuesta mediacional de la psicología cultural. Pero también hemos visto que, de igual forma, pueden existir nuevas perspectivas sobre lo psicológico en la experiencia estética de la música que van más allá de la psicología cultural, y que no se cierran en una única perspectiva de organización y tratamiento. Por el contrario, lo que da sentido a la tesis no es el planteamiento de un marco teórico *sine qua non*, sino la vocación de ampliar ese horizonte y hacer crecer la propuesta de origen.

Al respecto, nuestro foco de atención a lo largo de la tesis no se dirigía exclusivamente a la elaboración conceptual de una línea teórica, sino a la revisión crítica de ciertos conceptos y problemáticas que habían sido de vital importancia para la psicología de la música del pasado. Nuestro objetivo, tal y como definíamos en la introducción de esta tesis, era disponer una cartografía de sensibilidades teóricas sobre la psicología de la música que pudieran desarrollarse desde múltiples niveles de análisis (y no sólo partiendo desde premisas formalistas o decantándose únicamente hacia lo experimental). Desde una perspectiva empírica, hemos visto que, en el desarrollo de la Estética Psicológica preocupada por la música –a lo largo del período comprendido entre 1854 y 1938–, es posible abrir nuevas orientaciones que trasciendan las líneas teóricas generales de la psicología, ya sea asumiendo los fundamentos de otras disci-

plinas como sirviéndose de categorías psicológicas que no se han contemplado detenidamente en los actuales programas de la psicología académica.

Autores como Hennion (2002) utilizan a menudo categorías psicológicas sin ser por ello psicólogos. También es el caso de Magaudda (2012), Maisonneuve (2009), Yúdice (2007), Katz (2005), Adell (1998) o Gould (1989) al referirse a los cambios acaecidos en la sensibilidad estética de la música a raíz de las transformaciones tecnológicas en el medio. Podríamos añadir los casos de Ayats (2011), Alsina (2011), Frith (2006, 1999), Negus (2005) o Reynolds (1999) cuando hablan de la construcción de identidades nacionales a través de la música, como ocurre de un modo más general en la revisión que hace Bowie (1999) de las teorías románticas sobre la subjetividad como producto estético, incluyendo también la música. Desde perspectivas disciplinares muy diferentes, también se pueden referir los trabajos de Gilbert y Pearson (2003), Rouget (1990) o Merriam (1967) sobre el uso de drogas para estimular nuevos efectos en la experiencia estética de la música. Y no podemos olvidar otras referencias de peso como las de Blacking (1973) por su concepción de la comunicación mediante la música, las opiniones de Deschaussées (2002) sobre la interpretación musical, las de Alperson y Carroll (2010), así como las de Kivy (2008) sobre la relación entre moral y música, ni las de Romero (2011) sobre la emoción musical o ensayos más o menos recientes como el de Harvey (2008) sobre la inspiración musical. Son sólo algunos ejemplos de los muchos que han ido apareciendo a lo largo de esta tesis, y que sin embargo quedarían fuera de los márgenes de la psicología de la música, pese a que su interés apunta directamente hacia temas de nuestra incumbencia disciplinar.

Todos ellos ejemplifican el hecho de que las categorías psicológicas trascienden nuestra propia disciplina y dotan de sentido la actividad de otras muy distintas como la musicología, la historia del arte, la antropología, la sociología, la etnología, etc. Así, tanto la crítica musical como la programación de un ciclo de conciertos, por citar sólo dos ejemplos, dependerían en mayor o menor medida de esta conceptualización construida desde lo psicológico.

En nuestro caso, hemos elaborado paralelamente a esta tesis diversos trabajos alrededor de estas cuestiones sobre el uso de lo psicológico en la experiencia estética, como es el surgimiento de una nueva concepción de oyente musical resultante de los cambios tecnológicos (Sánchez-Moreno, 2008, 2005), el adoctrinamiento de una sociedad por medio de la promoción de valores clínicos y políticos vinculados a un determinado modelo estético de la música (Sánchez-Moreno, 2012, 2010), el interesado olvido teórico de la música en el ideario psicoanalítico de Freud (Sánchez-Moreno y Ramos, 2008), o la mediación de unas pautas de conducta morbosa en el caso del tarantelismo (Sánchez-Moreno, 2009), por ejemplo. En otros escritos hemos adelantado otros temas de interés a estudiar más detenidamente en un futuro, como el modo cómo influye una determinada concepción de la musicoterapia en la salud de la gente; la forma con qué se gestionan las experiencias lisérgicas en relación con la música; el porqué y cómo gusta la música en directo más que la música grabada; etc. Son sólo algunos motivos para la proyección de la tesis, que mencionaré con mayor detenimiento un poco más abajo.

Todos estos ejemplos trascienden el anclaje en lo tecnológico que propone la teoría de Hennion y, al tiempo, animan a desarrollar una sensibilidad psicológica metacultural. En tales casos, la experiencia estética es el resultado de una construcción tanto empírica como conceptual.

En nuestra opinión, la propia manera de explicar la música afecta al modo en que se aborda dicho objeto de estudio, a lo que no es ajeno el tratamiento de la psicología en este campo, tal y como expone el desarrollo genealógico-historiográfico que hemos elaborado en esta tesis. Pese a la imposición del corsé formalista a mediados del siglo XIX, hemos señalado otras corrientes que, sin salirse de los márgenes de la psicología académica, proponían otras lecturas posibles más allá del formalismo. La perspectiva que proponemos en esta tesis ofrece no sólo una vía de escape para ese credo teórico, sino también una manera diferente de *hacer historia de la ciencia*. Lo que nos planteamos a lo largo de esta tesis, por tanto, fue reconstruir distintos modos de explicar la psicología de la música y, por ende, de definir su objeto de estudio, sus distintos tratamientos, y las múltiples variables implicadas en su análisis, desbordando el carácter determinista del modelo único de explicación lineal o tradicional.

Por otra parte, hemos tenido en cuenta las sensibilidades mediacionales que, su vez, suponen una forma de mirar a la propia psicología. A partir de ellas, podemos disponer de una perspectiva crítica sobre el devenir de la psicología, más allá de las historias internalistas de progreso, acumulación e inevitabilidad científica. Dicha perspectiva mediacional permite tomar conciencia de que la psicología despliega todo un discurso que, en el caso que nos ocupa (la estética musical), delimita –y por ello también conforma– formas de entender, comprender y explicar la experiencia, incluyendo la experiencia estética y musical.

En conclusión, vemos cómo lo psicológico se ha convertido en un artificio cultural de primer orden para explicar lo musical. En relación a las diversas cuestiones de interés psicológico que se han desarrollado a lo largo de esta tesis, nuestra intención era justamente la de problematizar las divisiones disciplinares y ontológicas tradicionales. Esto nos ha llevado a “desnaturalizar” lo que se había valorado como un objeto de estudio psicológico, hasta el punto de incorporar en el propio estudio tanto la construcción de discursos teóricos y científicos, como la absorción de categorías de otras disciplinas afines, y la organización funcional de lo socio-histórico y lo tecnológico en el propio rediseño de la experiencia estética de la música. Bajo el amplio horizonte de intereses de una teoría de la actividad, hemos destacado cómo los dispositivos mediacionales incorporados a la experiencia del sujeto dependen también del funcionamiento y del modo de organización de la experiencia de éste.

Sin embargo, ejemplos como éstos no han encontrado una dimensión adecuada en la estructura típica de análisis dividido entre los planos de: a) el objeto u obra musical; b) los procesos de creación; y c) la recepción estética. Estos aspectos que han ido asomando en las diferentes áreas de problematización psicológica de la experiencia estética de la música no pueden limitarse a un único plano de análisis. Además, se evidencia también que ciertas categorías psicológicas han sido integradas no sólo en otras disciplinas, sino también en los discursos y prácticas cotidianas. En consecuencia, la psicología de la música parece encastillarse en una lectura determinista y demasiado generalista de la

música que no se corresponde con la multiplicidad de puntos de vista que engloba o las múltiples ramificaciones que se extienden a su alrededor (o a través de ella).

La cartografía que plantea esta tesis, por ende, trae a colación cómo los discursos psicológicos sobre los problemas derivados de la experiencia estética de la música se han apropiado de categorías provenientes de otras áreas de conocimiento y no sólo de las ciencias sociales (belleza, acústica, moralidad, espiritualidad, técnica, etc.), así cómo han puesto de manifiesto cómo otras áreas han hecho otro tanto con ciertas categorías psicológicas (emoción, inspiración, interpretación, genialidad, éxtasis, etc.) sin integrarlas del todo. Por consiguiente, los discursos psicológicos sobre la música se han ido construyendo más allá del propio discurso de la psicología oficial, máxime cuando algunas de estas cuestiones musicales se han (re)elaborado en otras disciplinas distintas a la psicología. Asimismo, también dichos discursos psicológicos sobre la música se han ido construyendo más allá de las propuestas teóricas y empíricas oficiales de la propia disciplina. Nuestra tesis, en resumen, intenta reciclar y conjugar todos los indicios de conciencia mediacional que se han ido acumulando en el espacio académico que nos ocupa. Es, de hecho, una tesis sobre el propio proceso de toma de conciencia formal, teórica y, más en concreto, académica sobre el carácter mediado de la experiencia musical. En paralelo a esta presunción, subyace otra tesis de fondo que es una revisión del proceso de psicologización de la cultura musical, que llevaría en su corazón una cuestión tan interesante como la toma de conciencia de la mediación en la cultura musical no académica.

Esto podemos constatarlo paralelamente al ver que, en materia de estética musical, hay más de *artificio* que, por el contrario, de *natural* o de la presunta universalidad que pretende la ciencia aplicada al área. Desde el estudio psicológico del fenómeno musical, tampoco se trata de ubicar la experiencia estética entremedias de una oposición tajante entre lo artificial y lo natural, como si los artificios no fueran parte emergente de la naturaleza. En todo caso, la psicología de la música haría bien en incorporar a su agenda una definición de la música que implicara la actividad y la experiencia estética, y no reducirse a la perspectiva más fisiológica u organicista tan en boga a finales del siglo XIX, o bien a situar lo estético en localizaciones cerebrales, excitaciones nerviosas, etc., como cada vez más va decantándose la psicología actual desde fundamentos más neurológicos. Con ello no estamos diciendo que el cuerpo no sea parte integrante de la experiencia estética de la música, sino que se implica en una relación compleja con la construcción de la experiencia estética y la actividad misma que la origina, en la que se vinculan artefactos, tradiciones, proyectos de vida, singularidades vitales, etc.

La psicología de la música tampoco es ajena a este problema, y aún se diría que contribuyó todavía más a la severa confusión entre tratamientos, métodos y concepciones de y sobre la música. Al respecto, una revisión histórico-genealógica de la Estética Psicológica de la música –de la que da cuenta esta tesis– muestra una evidente falta de consenso sobre el tema en cuestión. A nuestro juicio, el principal escollo radica en querer fijar la definición de la música como si ésta fuese un objeto predeterminado, acotado, fijo, único y ahistórico. Es más, creemos que el problema no sólo afecta al objeto de estudio de la psicología de la música, sino también al del objeto mismo de la psicología en general.

No va a ser tarea fácil, como se desprende de los constantes esfuerzos de la psicología de la música por formalizar un marco teórico y un cuadro de problemáticas. Quizá por ello se adoptó con escaso escrúpulo el credo formalista de Hanslick (1854) para establecer las bases científicas de la Estética Psicológica que iba a erigirse como alternativa frente a la tradición de la Estética Metafísica heredada por el romanticismo. Pero la psicología parecía desestimar algunas serias consideraciones de Hanslick sobre el abuso organicista en el estudio científico del arte, sobre la construcción del sentido estético, sobre la importancia de la atribución significativa de la experiencia estética o sobre la relevancia del papel activo del propio sujeto en dicha experiencia, entre otras discrepancias que el autor pareció prever en el seno de una futura psicología de la música.

En efecto, la psicología de la música posterior a Hanslick (1854) se fue orientando hacia la consolidación de pautas de correspondencia entre ciertos aspectos estéticos y unos supuestos efectos psíquicos y psicofisiológicos, algo claramente manifiesto en los pioneros trabajos de Helmholtz, Fechner y la escuela gestáltica, hasta concretarse su total asimilación en la obra teórica de Carl Seashore (1938) –antesala de los futuros estudios de la música desde la psicología cognitiva–. No obstante, la insistencia de la psicología de la música por acomodar ésta a líneas de análisis formalista, inspiradas en modelos teóricos surgidos de las demás artes, entraba en directa contradicción con la naturaleza temporal (por oposición a la espacial) de la música, y por tanto su objeto de estudio excedía los márgenes del rígido corsé formalista.

Esta pudiera ser también otra posible causa del inconveniente por ajustar una adecuada definición para la música desde la Estética Psicológica, pues, por un lado, parece plantearla desde una naturaleza intrínseca a través de su supuesta inmaterialidad y, en esa medida (o falta de ella), fuera imposible encorsetarla en moldes o fórmulas materiales fijistas –algo de lo que, por otra parte, sí serían más susceptibles las artes espaciales–. De ahí derivaría la necesidad de amoldarse al modelo formalista de la música. Pero, por otro lado, resulta una premisa inviable tratar de objetivar la música a partir precisamente de lo que es una naturaleza muy variable. Con ello no estamos negando la posibilidad de que la psicología pueda objetivar la música, pero debe dar cuenta de que la forma privada de la experiencia estética de la música no es tampoco razón suficiente para pensar que la música no puede ser objetivada, o que únicamente puede ser entendida como una experiencia subjetiva. El problema de fondo, pues, sigue siendo una perturbadora indeterminación en la definición de la experiencia estética de la música como problema psicológico de primer orden.

Para empezar, desde el discurso psicológico debería ser necesario entonces aislar la música de toda concepción como arte. Seguidamente, también cabría preguntarse si es lícito separar la propia experiencia del sujeto del fenómeno musical, como si fuera algo externo a él y al mundo particular en el que vive. Considerando ambas observaciones, es entonces pertinente reivindicar una recuperación de los aspectos mediacionales y subjetivos de la experiencia musical que se quedaron por el camino, desde los orígenes de la psicología (*científica*) de la música. Dichos aspectos son, en definitiva, fundamentales para lograr una aproximación psicológica más completa, y no reduccionista, de lo musical.

Lo que intentamos que quedara patente en la primera parte de esta tesis es que la Estética Psicológica tan sólo podía beneficiarse de las ideas planteadas por Hanslick en tanto que tomara de ellas su base positivista, frente a la dispersión de elucubraciones metafísicas de la antigua filosofía estética. Pero en su forzosa reelaboración, esta nueva psicología de la música descuidaba ciertos problemas en relación con el sujeto musical al centrarse demasiado en los aspectos formales de la música. Asimismo, tampoco el abordaje por separado de los asuntos relativos a la obra, la creación y la recepción estética ayudaron a resolver esta falta de consenso, como hemos visto en la primera y segunda parte de esta tesis.

Por un lado, ninguna de las tres tendencias más habituales de la Estética Psicológica de la música –la Estética Experimental, la Estética Fenomenológica y la Estética Histórico-Cultural– pudieron concretar y definir un objeto de estudio sin tropezar con variables subjetivas, contextuales y prácticas, entre otras, que condicionaban las demás y que, a su vez, derivaban de éstas. Por otro lado, la música se resistía a ser concebida como algo determinado desde premisas universales o fijas.

En cambio, la perspectiva mediacional que podemos encontrar en la psicología cultural más actual –la que encabezan autores como Wertsch (1993), Cole (2003), Middleton y Brown (2005), Valsiner y Rosa (2007) y, sobre todo, Boesch (1997), Blanco (2006) y Rodríguez y Blanco (2012) en materia de música– permite elaborar una revisión de dichos fundamentos de la Estética Psicológica de la música asumiendo una mirada más flexible y acorde con el objeto de estudio que nos ocupa. Sin embargo, el autor más prolífico en cuanto a mediación musical se refiere es Antoine Hennion, de quien hemos adoptado un cierto enfoque teórico que estimamos muy interesante para la psicología de la música. Por el contrario, su mirada es marcadamente sociológica, sin contemplar de lleno una visión completa de la problemática psicológica que reviste la música, dado que ése no es su cometido ni tampoco su campo de conocimiento. Al respecto, creemos que recientes referencias –como las citadas de Boesch y Blanco– presentan muchos puntos en común con Hennion y permiten ir más allá de las posibilidades que ofrece el sociólogo francés.

Esta (no tan) nueva reorientación mediacional –que ya asomaba en las distintas perspectivas de la Estética Psicológica de la música analizadas a lo largo de esta tesis– dirige sus pasos no tanto hacia un lugar definido *a priori*, sino a una intersección aún por definir. La música –o mejor dicho, su definición como experiencia psicológica– quizá no exista *per se* al final de un único camino, sino que se descubre en el proceso mismo de su experiencia. Su melodía pervive en el silencio –como plasmábamos al inicio de esta tesis con el experimento de John Cage en la sala anecoica (Nyman, 1999)–, aunque se interrumpa el sonido o la ahogue el ruido.

Obviamente queda(n) mucho(s) camino(s) por recorrer, y esta tesis es tan sólo una invitación a ello. Apuntamos como asunto de futuro la sistematización de los posibles niveles de análisis que se desprendan de una aplicación de las teorías mediacionales en el seno de una psicología de la música. Esto implicará esquivar las carencias que se plantean en las teorías de Hennion y que, por consiguiente, subsanan las posibilidades de la psicología cultural actual, con el fin de obtener una visión más completa de la música como fenómeno psicológico. Pero como hemos señalado más arriba, ésta es

una tarea para la que nos comprometemos en el futuro. Queda aún mucho por hacer, y esta tesis tan sólo pretende desplegar un posible horizonte de expectativas.

A modo de resumen –y también como una declaración de intenciones futuras– quisiéramos cerrar esta tesis recordando unas palabras de Glenn Gould. Cabe confesar que dichas palabras fueron el germen de esta tesis. En una conferencia que dio a los jóvenes graduados de un conservatorio, el célebre pianista canadiense advirtió sobre el objeto de la música lo siguiente:

“Lo más impresionante del hombre, quizá lo único que le excusa de toda su idiotez y brutalidad, es el hecho de que haya inventado el concepto de lo que no existe. (...) Y la música, como saben, es la ciencia más acientífica y la sustancia más insustancial. (...) Y cuando más se piensa en el perfectamente asombroso fenómeno que es la música, más se da cuenta uno de hasta qué punto su proceso es producto de la construcción puramente artificial del pensamiento sistemático. No me interpreten mal; cuando digo “artificial” no quiero decir algo malo. Quiero decir simplemente algo que no es necesariamente natural, y “necesariamente” se refiere a la posibilidad de que en el infinito podría resultar que, después de todo, hubiera sido natural. Pero, por lo que podemos saber, la artificialidad del sistema es lo único que confiere a la música una medida de nuestra reacción ante ella” (Gould, 1974b/1989: 22-23).

Gould habla de la música, y sin embargo pareciera que esa misma concepción radicalmente relativista del objeto musical pudiera trasladarse al debate epistemológico sobre el verdadero objeto de estudio de la psicología de la música (y de la psicología, en general). Ésta es la senda de reflexión que nos aventuramos a abrir con esta tesis, cuyo hilo conductor fue una revisión en clave histórico-genealógica del objeto de estudio de la psicología de la música. El devenir mismo de nuestra disciplina ha evolucionado hasta hoy hasta planteamientos de convergencia como los que se presumen en la psicología cultural. No obstante, esta perspectiva nos despeja el campo frente a nuevas orientaciones de investigación y desarrollo aún por explorar.

La melodía, de hecho, nunca dejó de sonar. Pero algunos oídos no alcanzaron a oírla.



# **BIBLIOGRAFÍA**



- (1998). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer
- ABRAHAM, O. (1923). Tonometrische Untersuchungen an einem Deutschen Volkslied. *Psychologische Forschung*, 4: 1-22
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. v. (1903). Tonsystem und Musik der Japaner. Original en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), *Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft*, pp. 181-231. Munich: Drei Masken Verlag
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. v. (1904a). Phonographierte Türkische Melodien. Original en *Zeitschrift für Ethnologie*, 36. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), *Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft*, pp. 235-250. Munich: Drei Masken Verlag
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. v. (1904b). Phonographierte Indische Melodien. Original en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), *Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft*, pp. 253-290. Munich: Drei Masken Verlag
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. v. (1906a). Phonographierte Indianermelodien aus Britisch-Columbia. Original en *Boas Anniversary Volume*. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), *Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft*, pp. 293-310. Munich: Drei Masken Verlag
- ABRAHAM, O.; HORNBOSTEL, E. M. v. (1906b). Phonographierte Tunesische Melodien. Original en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 8. En STUMPF, C.; y HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), *Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft*, pp. 313-348. Munich: Drei Masken Verlag
- ADELL, J. E. (1998). *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Lleida: Milenio
- ADORNO, T. W. (1932). *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* [On the Social Situation of Music]. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 4, III: *The 20th Century*, pp. 221-270. Nueva York: Pendragon Press
- ADORNO, T. W. (1938). *Über den Fetisch-Charakter in der Musik und die Regression des Hörens* [On the Fetisch-Character in Music and the Regression of Listening]. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 4, III: *The 20th Century*, pp. 271-302. Nueva York: Pendragon Press
- ADORNO, T. W. (1962). *Introduzione alla sociologia della musica*. Turín: Einaudi. Trad. Giacomo Manzoni
- ADRIÁN, J. A.; PÁEZ, D.; ÁLVAREZ, J. (1996). Art, emotion and cognition: Vygotskian and current approaches to musical induction and changes in mood, and cognitive complexization. *Psicothema*, 8(1): 107-118
- AGUIRRE, Á. (2000). Demarcación de la psicología cultural. *Anuario de Psicología*, 31(4): 109-137
- AIELLO, R.; SLOBODA, J. (eds., 1994). *Musical Perceptions*. Nueva York: Oxford University Press
- ALLEN, G. (1877/2009). *Physiological Aesthetics*. Milton Keynes: General Books
- ALPERSON, P.; CARROLL, N. (2010). Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político. En ALCARAZ, M.J.; PÉREZ CARREÑO, F. (eds.), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, pp. 261-286. Madrid: Machado
- ALSINA, J. (2011). La música de Creta. L'expressió identitaria d'una illa de la Mediterrània. En MAPASONOR (eds.), *Una persona amb un sac penjant*, pp. 79-92. Calaceit: Caramella
- ÁLVAREZ CABALLERO, Á. (1994). *El cante flamenco*. Madrid: Alianza
- ÁLVAREZ VILLAR, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva
- ALVIN, J. (1967/1997). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós. Trad. Enrique Molina de Vedia
- AMBROS, W. A. (1893). *The Boundaries of Music and Poetry. A Study in Musical Aesthetics*. Nueva York: Schirmer. Trad. J. H. Cornell
- ANDRÉS, R. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado
- ANGIER, R. P. (1903). The aesthetics of unequal division. *Psychological Review Monograph Supplement*, 4, 541-561
- ARRÉAT, L. (1877). *Une éducation intellectuelle*. París: Germer Baillière
- ARRÉAT, L. (1884). *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*. París: Félix Alcan
- ARRÉAT, L. (1895). *Memoire et Imagination. Peintres, musiciens, poètes et orateurs*. París: Félix Alcan
- ARRÉAT, L. (1901). *Dix Années de Philosophie. Études Critiques*. París: Félix Alcan
- ARREGUI, J. V. (1992). El presunto realismo estético de Francis Hutcheson. En *Thémata. Revista de Filosofía*, 10, 629-657
- AYATS, J. (2011). *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç
- AZNAR, E. (1985). La Psicología del Arte de Vigotsky. *Anuario de Psicología*, 33(2): 129-138
- BAIN, A. (1873). *Mind and Body. The Theories of Their Relation*. Nueva York: Appleton
- BAIN, A. (1885). *Les émotions et la volonté*. París: Félix Alcan. Trad. P.-L. Le Monnier

- BAIRD, T. (2005). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por DOMÈNECH CORBELLA LLOBET. Universitat de Barcelona
- BALDWIN, J. M. (1913). *History of Psychology. A sketch and an interpretation*. 2 vols. Nueva York: Putnam's Sons
- BARBER, L. (1985). John Cage. Madrid: Círculo de Bellas Arte
- BARBOUR, J. M. (1951/2004). *Tuning and Temperament. A Historical Survey*. Nueva York: Dover
- BARRON, S. (1991). Modern Art and Politics in Prewar Germany. En *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, pp. 9-23. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art
- BARTHOLOMEW, E. F. (1902). *Relation of psychology of music*. Rock Island (Illinois): The New Era
- BARTÓK, B. (1931). El influjo de la música campesina en la música actual. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 38-39. Sevilla: Doble J
- BAUDRILLARD, J. (2000). *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama. Trad. Joaquín Jordá
- BAUMGARTEN, A. G. (1735/1964). *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [Reflexiones filosóficas acerca de la poesía]. Buenos Aires: Aguilar. Trad. José Antonio Míguez
- BAUMGARTEN, A. G. (1739/1988). *Métaphysique. Esthétique*, pp. 77-117. París: L'Herne. Trad. Jean-Yves Pranchère
- BAUMGARTEN, A. G. (1750). *Aesthetica*. Frankfurt: Kleyb
- BAZAILLAS, A. (1908). *Musique et Inconscience. Introduction a la Psychologie de l'Inconscient*. París: Félix Alcan
- BECHTEREV, W. (1907/1965). *Objektive Psychologie Oder Reflexologie* [La Psicología Objetiva]. Buenos Aires: Paidós. Trad. Lia G. Ratto y Carlos A. Duval
- BENJAMIN, W. (1936/1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62. Trad. Jaume Creus
- BERG, A. (1924). Las formas musicales de mi ópera *Wozzeck*. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 25-26. Sevilla: Doble J
- BERGER, P. L. (1995). *Invitació a la sociologia. Una perspectiva humanística*. Barcelona: Herder. Trad. Joan Estruch
- BERGH, A.; DeNORA, T. (2009). From Wind-Up to iPod: Techno-cultures of listening. En COOK, N.; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, A.; RINK, J. (eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, pp. 102-115. Cambridge University Press
- BERGSON, H. (1908). *Essai sur les dones immédiates de la conscience*. París: Félix Alcan
- BERGSON, H. (1911). *Creative Evolution*. Nueva York: Henry Holt. Trad. Arthur Mitchell
- BERLYNE, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts
- BERNARD, Y. (1973). *Psychobiologie du goût en matière de peinture*. París: CNRS
- BERTHELOT, R. (1913). *Un romantisme utilitaire. Le pragmatisme chez Bergson*. París: Félix Alcan
- BINET, A. (1887). El fetichismo en el amor. En CHARCOT, J. M.; MAGNAN, V.; y BINET, A. (2002), *Perversiones*, pp. 33-76. Jaén: Del Lunar. Trad. Angel Cagigas
- BINET, A. (1894). *Introduction a la psychologie expérimentale*. París: Félix Alcan
- BINET, A. (1909). *Idées modernes sur les infants*. París: Ernest Flammarion
- BINGHAM, W. V. (1914). Five years of progress in comparative musical science. *Psychological Bulletin*, 11: 421-433
- BINSWANGER, L. (1922). *Einführung in die Probleme der Allgemeinen Psychologie*. Berlín: Springer
- BLACKING, J. (1967). El análisis cultural de la música. En CRUCES, F. (ed., 2001), *Las lecturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, pp. 181-202. Madrid: Trotta. Trad. Josep Martí i Pérez
- BLACKING, J. (1973/2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza. Trad. Francisco Cruces
- BLANCO, F. (2001). Objetos en Acción. En ROSAS, R. (comp.), *La mente reconsiderada*, pp. 229-248. Santiago de Chile: Psykhe
- BLANCO, F. (2002). *El cultivo de la mente: un ensayo teórico-crítico sobre la cultura psicológica*. Madrid: Antonio Machado
- BLANCO, F. (2006). "Miserere mei, Deus". *La psicología de la música y el debate sobre la naturaleza humana*. Actas de la V Reunión de SACCoM, Buenos Aires
- BLANCO, F.; CASTRO, J. (2005). Psicología, arte y experiencia estética. Manual para náufragos. *Estudios de Psicología*, 26(2), 131-137

- BLANCO, F.; ROSA, A.; TRAVIESO, D. (2003). *Arte, mediación y cultura*. Comunicaci3n del II Symposium Internacional de Psicología y Estética. Miraflores de la Sierra, Madrid
- BLANK, M.; DAVIDSON, J. (2007). An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations. *Psychology of Music*, 35(2): 231-248
- BOAKES, R. A. (1989). *Historia de la psicología animal. De Darwin al conductismo*. Madrid: Alianza
- BOAS, F. (1884). The Central Eskimo. *Bureau of Ethnology*, 5: 592-604
- BOAS, F. (1927/1947). *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultural Econ3mica. Trad. Adrián Recinos
- BÖCKEL, O. (1885). *Deutsche Volkslieder aus Oberhessen: Gesammelt und mit Kulturhistorische-Ethnographischer Einleitung*. Marburg: Elwert
- BÖCKEL, O. (1906). *Psychologie der Volksdichtung*. Leipzig: Teubner
- BÖCKEL, O. (1917). *Das Deutsche Volkslied*. Leipzig: Quelle & Meyer
- BOESCH, E. E. (1987). Cultural Psychology in Action-Theoretical Perspective. En LONNER, W. J.; HAYES, S. A. (eds., 2007), *Discovering Cultural Psychology: A Profile and Selected Readings of Ernst E. Boesch*, pp. 153-165. Carolina del Norte: Information Age Publishing
- BOESCH, E. E. (1997). El sonido del violín. En COLE, M.; ENGSTRÖM, Y.; VASQUEZ, O. (eds., 2002), *Mente, cultura y actividad. Escritos fundamentales sobre cognición humana comparada*, pp. 133-147. México: Oxford University Press
- BORING, E. G. (1929/1978). *Historia de la psicología experimental*. México: Trillas. Trad. Rubén Ardila
- BORN, G. (2009). Afterword Recording: From reproduction to representation to remediation. En COOK, N.; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, J. (eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, pp. 286-304. Cambridge University Press
- BORN, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16(4): 376-388
- BOSANQUET, B. (1892a/1986). *Història de l'estètica*, vol. I. Barcelona: Edicions 62. Trad. Núria Roig
- BOSANQUET, B. (1892b/1986). *Història de l'estètica*, vol. II. Barcelona: Edicions 62. Trad. Núria Roig
- BOURDIEU, P. (1980). *Le Sens Pratique*. París: Minuit
- BOURGUÈS, L. y DENÉRÉAZ, A. (1921). *La musique et la vie intérieure. Essai d'une histoire psychologique de l'art musical*. París: Félix Alcan
- BOUTROUX, É. (1899). *Questions de morale et d'éducation*. París: Delagrave
- BOUTROUX, É. (1912). *William James*. Londres: Longmans & Green. Trad. Archibald y Barbara Henderson
- BOWIE, A. (1999). *Estética y Subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor. Trad. Eleanor Leonetti
- BRAID, J. (1843). *Neurypnology, or The Rationale of Nervous Sleep*. Londres: John Churchill
- BRAID, J. (1850). *Observations of trance, or Human Hybernation*. Londres: John Churchill
- BRAID, J. (1852). *Magic, Witchcraft, Animal Magnetism, Hypnotism, and Electro-Biology*. Londres: John Churchill
- BRAUNSCHVIG, M. (1907/1914). *El arte y el niño. Ensayo sobre la educación estética*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. P. Blanco Suarez
- BRELET, G. (1940). La musique, architecture temporelle. *Journal de Psychologie*, 1-3, pp. 69-91
- BRELET, G. (1949). *Le Temps Musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 vols. París: Presses Universitaires de France
- BRENTANO, F. (1874). La psicología desde el punto de vista empírico. En GONDRA, J. M. (ed., 1982), *La psicología moderna*, pp. 67-85. Bilbao: Desclée
- BRENTANO, F. (1907). Von der psychologischen Analyse der Tonqualitäten in ihre eigentlich resten Elemente. En CHISHOLM, R. M.; FABIAN, R. (eds., 1979), *Untersuchungen zur Sinnespsychologie*. Hamburgo: Meiner
- BRENTANO, F. (1959/1988). *Grundzüge der Aesthetik* [Curso básico de estética]. Hamburgo: Felix Meiner
- BRETT, G. S. (1921). *A History of Psychology*. 3 vols. Nueva York: Macmillan
- BROWN, T. (1820). Lectures on the Philosophy of the Human Mind. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992), *Historia de la Psicología*, pp. 89-92. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Helier
- BRUNER, J. (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza. Trad. Juan Carlos Gómez Crespo y José Luis Linaza
- BÜCHER, K. (1914). *Trabajo y ritmo*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. J. Pérez Bances
- BUCK, P. C. (1944). *Psychology for musicians*. Nueva York: Oxford University Press

- BÜHLER, K. (1918). *Die geistige Entwicklung des Kindes*. Jena: Gustav Fischer
- BÜHLER, K. (1927/1966). *Krise der Psychologie* [Crisis de la psicología]. Madrid: Morata. Trad. Alfredo Guerra Miralles
- BULLOUGH, E. (1912). 'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, 5: 87-117
- BURGOS, C. J. (2011). Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador. *Athena Digital*, 20: 97-110
- BURKE, E. (1757/2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos. Trad. Menene Gras Balaguer
- BURTON, R. (1632/1947). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Espasa-Calpe
- BUSONI, F. (1907). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Esbozo de una nueva estética de la música]. Sevilla: Doble J. Trad. Miguel Ángel Albi Aparicio
- BUSONI, F. (1920). La joven clasicidad. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 58-59. Sevilla: Doble J
- CAGE, J. (1937/1999). El futuro de la música: Credo. *Escritos al oído*, pp. 51-57. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Trad. C. Pardo
- CALKINS, M. W. (1892). Experimental psychology at Wellesley College. *American Journal of Psychology*, 5: 464-271 (sic.)
- CALKINS, M. W. (1915). The Self in Scientific Psychology. *American Journal of Psychology*, 26: 495-524
- CALKINS, M. W. (1930). Autobiography of Mary Whiton Calkins. En MURCHINSON, C. (ed.), *History of Psychology in Autobiography*, vol. 1, pp. 31-61. Worcester: Clark University Press
- CÁNOVAS, D. A.; ESTÉVEZ, A. F.; SÁNCHEZ-SANTED, F. (eds., 2008). *El cerebro musical*. Almería: Universidad de Almería
- CANTILLO, C. (2011). Vida, cultura, arte: la música en el pensamiento de Ortega y Gasset. *Revista de Estudios Orteguianos*, 23: 107-123
- CÁRDENAS, F.; MONTES, M. (2009). Narrativas del paisaje andino colombiano: Visión ecológica en la música carreñera de Jorge Veloso. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(2): 269-293
- CARPINTERO, H. (1996). *Historia de las ideas psicológicas*. Madrid: Pirámide
- CARR, J. (2009). *El clan Wagner*. Madrid: Turner. Trad. Miguel Martínez-Lange
- CASINI, C. (2006). *L'arte di ascoltare la musica* [El arte de escuchar la música]. Barcelona: Paidós. Trad. Manel Martí i Viudes
- CASTILLO ZAPATA, R. (1990). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila
- CASTRO, J. (2008). Antropotecnias desbocadas. A caballo entre Hans el Listo y el pequeño Hans. Epílogo a SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. II, pp. 197-231. Madrid: AIBR
- CASTRO, J.; GONZÁLEZ, M.-F. (2009). La insoportable agencialidad del ser: Condiciones de posibilidad para una psicología del sujeto agente y de la acción significativa. *Estudios de Psicología*, 30(1): 115-129
- CASTRO, J.; PIZARROSO, N.; MORGADE, M. (2005). La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del XX. *Estudios de Psicología*, 26(2), 195-219
- CASTRO, J.; SÁNCHEZ-MORENO, I. (2010). La etnopsicología wundtiana y las artes temporales. Notas para un retrazo genealógico de la preocupación psicológica por la música. *Epistemos*, 1, 21-54
- CATTELL, J. M. (1891). On the origin of music. *Mind*, 16(63): 386-388
- CHALLAYE, F. (1935). *Estética*. Barcelona: Labor. Trad. Emilio Huidobro y Edith Tech de Huidobro
- CHAMBERLAIN, H. S. (1894). *Le Drame Wagnérien*. París: Léon Chailley
- CHAMBERLAIN, H. S. (1896). *Richard Wagner: Mit zahlreichern Porträts, Faksimiles, Illustrationen und Beilagen*. Munich: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft
- CHAMBERLAIN, H. S. (1899). *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. Munich: Bruckmann
- CHANDLER, A. R. (1934). *Beauty and Human Nature*. Nueva York: Applenton Century Crofts
- CHARCOT, J. M.; MAGNAN, V. (1883). Inversión de la tendencia genital y otras perversiones sexuales. En CHARCOT, J. M.; MAGNAN, V.; BINET, A. (2002), *Perversiones*, pp. 8-32. Jaén: Del Lunar. Trad. Ángel Cagigas
- CHARCOT, J. M.; RICHER, P. (1887/2000). *Los endemoniados en el arte*. Jaén: Del Lunar. Trad. Ángel Cagigas
- CLARKE, E. (1989). Considérations sur le langage et la musique. En McADAMS, S.; y DELIÈGE, I. (eds.), *La Musique et les Sciences Cognitives*. París: Pierre Mardaga
- CLARKE, E. (2005). *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press

- CLARKE, E. (2006a). Comprender la psicología de la interpretación. En RINK, J. (ed.), *La interpretación musical*, pp. 81-94. Madrid: Alianza. Trad. Barbara Zitman
- CLARKE, E. (2006b). Escuchar la interpretación. En RINK, J. (ed.), *La interpretación musical*, pp. 217-229. Madrid: Alianza. Trad. Barbara Zitman
- COHEN, M. A.; BLANCO, F. (2012). Relevancia de la *Segunda Consideración Intempestiva* de F. Nietzsche para la historiografía de la psicología. *Revista de Historia de la Psicología*, 33(2): 81-96
- COLE, M. (2003). *Psicología Cultural. Una disciplina del pasado y del futuro*. Madrid: Morata. Trad. Tomás del Amo
- COLE, M.; ENGSTRÖM, Y. (2007). Cultural-Historical Approaches to Designing for Development. En VALSINER, J.; ROSA, A. (eds.), *The Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*, pp. 484-507. Nueva York: Cambridge University Press
- COMBARIEU, J. (1909). *La Musique et la Magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*. París: Alphonse Picard
- COOK, N.; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, J. (eds., 2009). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Nueva York: Cambridge University Press
- COPLAND, A. (1939). Qué escuchar en la música. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 88-91, 99-103. Sevilla: Doble J
- COPLESTON, F. (2007). *Sócrates y Platón. Vida, pensamiento y obra. Historia de la filosofía, vol. 1*. Barcelona: Centro Editor PDA. Trad. Juan Manuel García de la Mora
- CÓRDOBA, M. J. (2009). La investigación científica de la sinestesia. Aplicaciones en las didácticas generales y específicas. *CDC, Cuadernos de Comunicación*, 3: 40-48
- COWELL, H. (1933). Tendencias en la música americana. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 83-86. Sevilla: Doble J
- COWLES, J. T. (1935). Experimental study of pairing certain auditory and visual stimuli. *Journal of Experimental Psychology*, 18: 461-469
- CRAFTS, L. W.; SCHNEIRLA, T. S.; ROBINSON, E. E.; GILBERT, R. W. (1938). *Recent experiments in psychology*. Cap. 8: The Representative and Expressive Effects in Music, pp. 117-129. Nueva York: McGraw-Hill
- CROCE, B. (1901/1969). *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. Ángel Vegne Goldoni
- CROCE, B. (1913/1993). *Breviario de estética*. Barcelona: Planeta-De Agostini. Trad. José Sánchez Rojas
- CUBERO, M.; SANTAMARIA, A. (2005). Psicología cultural: Una aproximación conceptual e histórica al encuentro entre mente y cultura. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 23, 15-31
- CURY, M. (2007). Tras el silencio. *Arteterapia, Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2: 71-86
- DAHLHAUS, C. (2003). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. Trad. Nélica Machain
- DANZIGER, K. (1997). *Naming the Mind. How Psychology Found Its Language*. Londres: Sage
- DART, T. (1954/2002). *La interpretación de la música*. Madrid: Antonio Machado. Trad. Antonio J. Berdonés
- DARWIN, C. (1871/1966). *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*. Madrid: EDAF
- DAURIAC, L. (1897). *La psychologie dans l'opéra Français*. París: Félix Alcan
- DAURIAC, L. (1904). *Essai sur l'esprit musical*. París: Félix Alcan
- DAURIAC, L. (1908). *Le musicien-poète Richard Wagner. Étude de psychologie musicale*. París: Librairie Fischbacher
- DAY, T. (2002). *Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música*. Madrid: Alianza. Trad. M<sup>a</sup> Jesús Mateo Martín
- DELACROIX, H. (1927/1951). *Psicología del arte*. Buenos Aires: El Ateneo. Trad. Leonardo Estarico
- DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (eds., 1996). *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*. Oxford University Press
- DELVAL, J.; KOHEN, R. (2005). "Lo bello es difícil". *Estudios de Psicología*, 26(2): 221-228
- DeNORA, T. (1999). Music as technology of the self. *Poetics*, 27: 31-56
- DeNORA, T. (2000). *Music in everyday life*. Nueva York: Cambridge University Press
- DESCHAUSSÉES, M. (2002). *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp
- DESPRET, V. (2008). El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antropo-zoo-génesis. En SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. I, pp. 229-261. Madrid: AIBR
- DESPRET, V. (2011). Os dispositivos experimentais. *Fractal. Revista de Psicología*, 23(1): 43-58. Trad. Carlos Marconi

- DESSOIR, M. (1906). Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, pp. 171-183. Nueva York: Pendragon Press
- DESSOIR, M. (1912). *Outlines of the History of Psychology*. Nueva York: Macmillan. Trad. Donald Fisher
- DEWEY, J. (1887). *Psychology. The Early Works (1882-1898)*, vol. 2. Nueva York: Harper & Brothers / Londres: Southern Illinois University Press
- DEWEY, J. (1897). The Aesthetic Element in Education. *The Early Works (1882-1898)*, Vol. 2. Nueva York: Harper & Brothers / Londres: Southern Illinois University Press
- DEWEY, J. (1934/2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós. Trad. Jordi Claramonte
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra. Trad. Tania Arias y Rafael Jackson
- DILTHEY, W. (1883/1986). *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Madrid: Alianza. Trad. Julián Marías
- DILTHEY, W. (1907/1945). La vivencia. *Psicología y teoría del conocimiento*, pp. 362-365. México: Fondo de Cultura Económica
- DILTHEY, W. (1914/1945). Leibniz y su tiempo. *De Leibniz a Goethe*, pp. 3-88. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. José Gaos, Wenceslao Roces, Juan Roura, Eugenio Ímaz
- DILTHEY, W. (1924/1945). Federico el Grande y la Ilustración Alemana. *De Leibniz a Goethe*, pp. 91-232. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. José Gaos, Wenceslao Roces, Juan Roura, Eugenio Ímaz
- DILTHEY, W. (1927/1945). La gran música alemana del siglo XVIII. *De Leibniz a Goethe*, pp. 235-321. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. José Gaos, Wenceslao Roces, Juan Roura, Eugenio Ímaz
- DILTHEY, W. (1933/1963). *La gran música de Bach*. Madrid: Taurus. Trad. P. Jesús Aguirre
- DISERENS, C. M.; FINE, H. (1939/2009). *A Psychology of Music: The Influence of Music on Behavior*. LaVergne: Kessinger
- DOWNEY, J. E. (1897). A Musical Experiment. *American Journal of Psychology*, 9: 63-69
- DUMAURIER, E.; GONZALEZ, M.; & MOLNAR, F. (1979). Formas, colores y sonidos. En FRANCÈS, R. (ed., 2005). *Psicología del arte y de la estética*, pp. 33-68. Madrid: Akal. Trad. Ana M<sup>a</sup> Guasch
- DURKHEIM, É. (1912/1985). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. París: PUF
- ECO, U. (1959/1970). Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales. *La definición del arte*, pp. 165-186. Barcelona: Martínez Roca
- ECO, U. (1961/1970). El problema de la obra abierta. *La definición del arte*, pp. 157-164. Barcelona: Martínez Roca
- ECO, U. (1968/2003). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets. Trad. Andrés Boglear
- EDMONDS, E. M.; SMITH, M. E. (1923). The phenomenological description of musical intervals. *The American Journal of Psychology*, 34: 287-291
- EDWARDS, J. H. (1903). *God and Music*. Nueva York: The Baker & Taylor
- EEROLA, T.; VUOSKOSKI, J. K. (2011). A comparison of the discret and dimensional models of emotion in music. *Psychology of Music*, 39(1): 18-49
- EGGER, V. (1881). *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*. París: Germer Baillière
- EHRENFELS, C. v. (1890). Über "Gestaltqualitäten" [Sur les "qualités de forme"]. En HUSSERL, E.; STUMPF, C.; EHRENFELS, C. v.; MEINONG, A.; TWARDOWSKI, K.; MARTY, A. (2007), *À l'École de Brentano. De Würzburg à Vienne*, pp. 225-259. París: Vrin. Trad. Denis Fisette
- EHRENFELS, C. v. (1913). *Richard Wagner und seine Apostaten: ein Beitrag zur Jahrhundertfeier*. Viena / Leipzig: Hugo Heller
- EISENBERG, E. (2005). *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. Yale: University Press
- EISLER, H. (1935). Algunos comentarios acerca de la situación del compositor moderno. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 148-150. Sevilla: Doble J
- EISLER, H. (1936). La crisis en la música. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 151-152. Sevilla: Doble J
- ELLIS, A. J. (1869). *On Early English Pronunciation*. Londres: Asher
- ELLIS, A. J. (1885). *Über Die Tonleitern Verschiedener Völker*. Original en *Journal of the Society of Arts*, 1688(33). En STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922). *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 5-75. Munich: Drei Masken Verlag

- ENGESTRÖM, Y. (1996). Interobjectivity, Ideality, and Dialectics. *Mind, Culture, and Activity*, 3(4): 259-264
- ESCUR, N. (2006). Entrevista a David Albet: Los sinestésicos son más felices. *La Vanguardia* (4-2-2006)
- ESPAÑOL, S. (2005). Ontogénesis de la experiencia estética. La actitud contemplativa y las artes temporales en la infancia. *Estudios de Psicología*, 26(2), 139-171
- FALKE, J. V. (1879/2010). *Art In The House: Historical, Critical, And Aesthetical Studies On The Decoration And Furnishing Of The Dwelling*. LaVergne: Kessinger Publishing
- FALKE, J. V. (1880/2010). *Geschichte Des Modernen Geschmacks*. LaVergne: Kessinger Publishing
- FALKE, J. V. (1883/2010). *Aesthetik Des Kunstgewerbes : Ein Handbuch Fur Haus, Schule Und Werkstatte*. LaVergne: Kessinger Publishing
- FALKE, J. V. (1888/2010). *Geschichte Des Deutschen Kunstgewerbes*. LaVergne: Kessinger Publishing
- FARNSWORTH, P. R. (1928). The discrimination of major, minor and certain mistuned chord. *Journal of General Psychology*, 1: 377-379
- FARNSWORTH, P. R. (1933). Concerning Cross Rhythms. *School Music*, 33: 11-12
- FARNSWORTH, P. R. (1958). *The social psychology of music*. Nueva York: Dryden Press
- FASSBENDER, C. (1996). Infants' auditory sensitivity towards acoustic parameters of speech and music. En DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*, pp. 56-87. Oxford: Oxford University Press
- FAUQUET, J.-M.; HENNION, A. (2004). Le baroque en stéréo. La querelle des *Indes galantes*. En DONIN, N.; STIEGLER, B. (eds.), *Cahiers de médiologie*, 18: *Révolutions industrielles de la musique*, pp. 78-89. París: Fayard / IRCAM
- FECHNER, G. T. (1824/1998). Sobre a dança. *Anatomia comparada dos anjos*, pp. 75-90. Sao Paulo: Editora 34
- FECHNER, G. T. (1825/2001). *Anatomía comparada de los ángeles*. Jaén: Del Lunar. Trad. Ángel Cagigas
- FECHNER, G. T. (1871). *Zur experimentalen Aesthetik*. Leipzig: Hirzel
- FECHNER, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- FEININGER, K. (1909/2010). *An Experimental Psychology of Music*. Danvers: General Books
- FERNÁNDEZ McCLINTOCK, J. (1997). L'art d'aplegar els propis pensaments. Sinestèsia, estètica, i relacions particulars conjuntes en la cultura. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 10: 46-59
- FERRAND, A. (1895). Essais Physiologiques sur la Musique. *Bulletin de l'Académie de Médecine*, 32: 288-289
- FERRARI, E. (2011). De feudales literarios: fundamentación de los reproches de Ortega al arte romántico desde su teoría de la novela. *Eikasia, Revista de Filosofía*, 38: 247-256
- FESSARD, A. B.; FESSARD, A. (1931). L'Aptitude Musical et les Tests de Seashore. *Bulletin de l'Institut National d'Etude du Travail et d'Orientation Professionnelle*, 3(1): 1-11; 3(2): 29-41
- FIEDLER, K. (1876/1935). *Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst* [Para enjuiciar obras de arte visual]. Berlín: Weltgeist Bücher
- FIEDLER, K. (1887). Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit [Sobre el origen de la actividad artística]. *Schriften zur Kunst*, 1: 112-220
- FIEDLER, K. (1896). *Schriften über Kunst*. Leipzig: Hirzel
- FLOURNOY, T. (1893). *Des phénomènes de synopsis (Audition colorée)*. París: Felix Alcan
- FOSTER, H. (1985). Introducción al posmodernismo. En FOSTER, H. (ed.), *La Posmodernidad*, pp. 7-17. Barcelona: Kairós. Trad. Jordi Fibla
- FOUCAULT, M. (1969/2007). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI. Trad. Aurelio Garzón del Camino
- FOUCAULT, M. (1970/1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets. Trad. Alberto González Troyano
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo, y otros escritos afines*. Barcelona: Paidós. Trad. Mercedes Allendesalazar
- FOUILLÉE, A. (1889). *L'avenir de la métaphysique fondée sur l'expérience*. París: Félix Alcan
- FRAISSE, P. (1937). Étude sur le mémoire immédiate. *Année psychologique*, 38: 48-85
- FRAISSE, P. (1938). Recherches sur les lois de la perception des formes. *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 35: 415-123
- FRAISSE, P. (1956/1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata. Trad. Dolores Blasco
- FRAISSE, P. (1966). *La psychologie expérimentale*. París: Presses Universitaires de France
- FRANCÈS, R. (1955). Problèmes et méthodes en psychologie de l'expression musicale. *Journal de psychologie normale et pathologique*, 3, 504-519

- FRANCÈS, R. (1956/1984). *La perception de la musique*. París: Vrin
- FRANCÈS, R. (1977). *Intérêt perceptif et préférence esthétique*. París: CNRS
- FRANCÈS, R. (ed., 2005). *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal. Trad. Ana M<sup>a</sup> Guasch
- FRANCÈS, R.; & IMBERTY, M. (1979). Arte, estética y ciencias humanas. En FRANCÈS, R. (ed., 2005). *Psicología del arte y de la estética*, pp. 7-32. Madrid: Akal. Trad. Ana M<sup>a</sup> Guasch
- FRANCÈS, R.; IMBERTY, M.; ZENATTI, A. (1979). El dominio musical. En FRANCÈS, R. (ed., 2005), *Psicología del arte y de la estética*, pp. 97-134. Madrid: Akal. Trad. Ana María Guasch
- FREUD, S. (1910/2005). Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. *Psicoanálisis del arte*, pp. 7-77. Madrid: Alianza. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres
- FREUD, S. (1914/2005). El “Moisés” de Miguel Ángel. *Psicoanálisis del arte*, pp. 78-109. Madrid: Alianza. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres
- FREUD, S. (1917/2005). Un recuerdo infantil de Goethe en “Poesía y verdad”. *Psicoanálisis del arte*, pp. 208-218. Madrid: Alianza. Trad. Luis López Ballesteros
- FREUD, S. (1928/2005). Dostoievski y el parricidio. *Psicoanálisis del arte*, pp. 219-238. Madrid: Alianza. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres
- FRITH, S. (1999). La constitución de la música rock como industria transnacional. En PUIIG, L.; TALENS, J. (eds.), *Las culturas del rock*, pp. 11-30. Valencia: Pre-Textos
- FRITH, S. (2006). La industria de la música popular. En FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (eds.), *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*, pp. 53-85. Barcelona: Robinbook. Trad. Jorge Conde
- FRÖBES, J. (1917/1954). *Compendio de psicología experimental*. Madrid: Razón y Fe. Trad. José A. Menchaca
- FROEBEL, F. (1826/1913). *La educación del hombre*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. Luis de Zulueta
- FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda
- GABRIELSSON, A. (1986). Un panorama europeo: USA e Nord Europa. En STEFANI, G.; FERRARI, F. (eds.), *La Psicología della Musica in Europa e in Italia*, pp. 25-49. Bolonia: Clueb
- GALEYEV, B. (2007). The nature and functions of synesthesia in music. *Leonardo Journal*, 40(3): 285-288
- GALTON, F. (1869/1988). *Herencia y genética*. Madrid: Alianza
- GALTON, F. (1878). Retratos compuestos. En NARANJO, J. (ed., 2006), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, pp. 63-79. Barcelona: Gustavo Gili. Trad. Adolfo Gómez Cedillo
- GARCÍA ALONSO, R. (2001). Ortega y el surgimiento de una nueva sensibilidad. *Revista de Estudios Orteguianos*, 2: 185-192
- GATEWOOD, E. L. (1927). An experimental study of the nature of musical enjoyment. En SCHOEN, M. (ed.), *The effects of music*, pp. 78-120. Londres: Routledge
- GEIGER, M. (1928/1951). *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*. Buenos Aires: Argos. Trad. Raimundo Lida y D. V. Vogelmann
- GERGEN, K. J. (2006). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós. Trad. Leandro Wolfson
- GERHARD, R. (1930). Film sonoro. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 123-126. Sevilla: Doble J
- GIBSON, J. J. (1977). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Broughton Mifflin
- GILBERT, J.; PEARSON, E. (2003). *Cultura y política de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*. Barcelona: Paidós. Trad. Núria Riambau
- GIMÉNEZ, M. C.; CAPARRÓS, A. (1992). Bases, desarrollo y actividad disciplinar de la historia de la psicología. En MORA, J. A. (coord.), *Psicología Básica II*, pp. 35-83. Málaga: Edinford
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1871/1973). El arte y las artes. *Ensayos*, pp. 21-40. Madrid: Alianza
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1906). G. Piazzi, “El arte en la muchedumbre”. Reseña en *Labor Nueva*, II(12). En RODRÍGUEZ DE LECEA (ed., 1997), *Obras Completas, III: Escritos breves*. Madrid: Anthropos
- GOBINEAU, A. (1854/1937). *Ensayo sobre la desigualdad de las razas*. Barcelona: Apolo
- GOETHE, J. W. (1810/2002). La observación de la naturaleza no tiene límites. *Goethe y la ciencia*, pp. 61-80. Madrid: Siruela. Trad. Carlos Fortea y Esther de Arpe

- GOMART, E.; HENNION, A. (1999). A Sociology of Attachment: Music amateurs, drug users. En LAW, J.; HASSARD, J. (eds., 2005), *Actor Network Theory and After*, pp. 220-247. Oxford: Blackwell
- GONZÁLEZ-REY, F. (2010). El pensamiento de Vygotsky: repercusiones y consecuencias ausentes en una interpretación dominante. *Novedades Educativas*, 230: 10-18
- GORDON, E. E. (1998). *Introduction to Research and the Psychology of Music*. Chicago: GIA Publications
- GOULD, G. (1956/1989). Las Variaciones “Goldberg”. *Escritos críticos*, pp. 43-50. Madrid: Turner. Trad. Bernadette Wang
- GOULD, G. (1966/1989). Las perspectivas de la grabación. *Escritos críticos*, pp. 405-432. Madrid: Turner. Trad. Bernadette Wang
- GOULD, G. (1970/1989). La psicología de la improvisación. *Escritos críticos*, pp. 317-319. Madrid: Turner. Trad. Bernadette Wang
- GOULD, G. (1974a/1989). Música y Tecnología. *Escritos críticos*, pp. 432-436. Madrid: Turner. Trad. Bernadette Wang
- GOULD, G. (1974b/1989). Consejos a los graduados. *Escritos críticos*, pp. 21-26. Madrid: Turner. Trad. Bernadette Wang
- GOULD, G. (1989). *Escritos críticos*. Madrid: Turner. Trad. Bernadette Wang
- GROOS, K. (1899/1902). *Die Spiele der Tiere* [Les jeux des animaux]. París: Felix Alcan. Trad. A. Dirr y A. Van Gennepe
- GROOS, K. (1902). *Der Aesthetische Genuss* [El placer estético]. Giessen: Ricker
- GROSSE, E. (1894/1906). *Los comienzos del arte*. Barcelona: Henrich. Trad. Pedro Umbert
- GRUNBERGER, R. (1976). *Historia social del Tercer Reich*, pp. 428-456. Barcelona: Destino
- GUERNSEY, M. (1928). The role of consonance and dissonance in music. *American Journal of Psychology*, 40: 173-204
- GUNDLACH, R. H. (1935). Factors determining the characterization of musical phrases. *American Journal of Psychology*, 47: 624-643
- GUPTA, U.; GUPTA, B. S. (2005). Psychophysiological responsiveness to Indian instrumental music. *Psychology of Music*, 33(4): 363-372
- GURNEY, E. (1882). The Psychology of Music. *Mind*, 7(25): 89-100
- GUYAU, J. M. (1884/1920). *Los problemas de la estética contemporánea*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. José M. Navarro de Palencia
- GUYAU, J. M. (1902/1931). *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. Ricardo Rubio
- HABERMAS, J. (1985). La modernidad, un proyecto incompleto. En FOSTER, H. (ed.), *La Posmodernidad*, pp. 19-36. Barcelona: Kairós. Trad. Jordi Fibla
- HAINES, T. H.; DAVIES, A. E. (1904). The psychology of aesthetic reaction to rectangular forms. *Psychological Review*, 11, 249-281
- HALM, A. (1913). Von zwei Kulturen der Musik. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, pp. 51-69. Nueva York: Pendragon Press
- HAMANN, B. (2009). *La familia Wagner*. Barcelona: Juventud. Trad. Roberto Mansberger Amorós
- HAMILTON, W. (1859). Lectures of Metaphysics. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992), *Historia de la Psicología*, pp. 96-98. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Helier
- HANSLICK, E. (1854/1986). *On The Musically Beautiful* [De lo bello en la música]. Indianapolis: Hackett. Trad. Geoffrey Payzant
- HARGREAVES, D. (1996). The development of artistic and musical competence. En DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (eds.), *Musical Beginnings, Origins and Development of Musical Competence*, pp. 145-170. Oxford: Oxford University Press
- HARGREAVES, D. J. (2002). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó. Trad. Ana Lucía Frega, Dina Graetzer, Orlando Musumeci
- HARTLEY, D. (1749). Observations on man. En FERRANDIZ, A.; LAFUENTE, E.; LOREDO, J. C. (eds., 2008), *Lecturas de Historia de la Psicología*, pp. 92-95. Trad. E. Lafuente
- HARTMANN, G. W. (1933a). The increase of visual acuity in one eye through illumination of the other. *Journal of Experimental Psychology*, 16: 383-392
- HARTMANN, G. W. (1933b). Changes in visual acuity through simultaneous stimulation of other sense organs. *Journal of Experimental Psychology*, 16: 393-407
- HARTMANN, G. W. (1934). The facilitating effect of strong general illumination upon the discrimination of pitch and intensity differences. *Journal of Experimental Psychology*, 17: 813-822
- HARVEY, J. (2008). *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rhythm
- HAYNES, J. (2010). In The Blood: The Racializing Tones of Music Categorization. *Cultural Sociology*, 4(1): 81-100

- HEGEL, G. W. F. (1835/2001). *Introducción a la estética*. Barcelona: Península. Trad. Ricardo Mazo
- HEIDEGGER, M. (1927). Sein und Zeit [Ser y Tiempo], pp. 67-69. Trad. John Macavarrie y Edward Robinson. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992), *Historia de la Psicología*, pp. 558-562. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Helier
- HEIDSIECK, F. (1988). El influjo de Bergson (1859-1941) en el pensamiento católico. En CORETH, E. (ed., 1997), *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX. Vol. 3: Corrientes modernas en el siglo XX*, pp. 354-362. Madrid: Encuentro. Trad. Ildefonso Murillo
- HEINLEIN, C. P. (1928). The affective characters of major and minor modes in music. *Journal of Comparative Psychology*, 8(2): 101-142
- HEINLEIN, C. P. (1929a). Critique of the Seashore Consonance Test: A Reply to Dr. Larson. *Psychological Review*, 36: 524-542
- HEINLEIN, C. P. (1929b). A new method of studying the rhythmic responses of children together with an evaluation of the method of simple observation. *Journal of Genetic Psychology*, 36: 205-228
- HELLER-HEINZELMANN, R. (1933). *L'immaginazione e la vita estetica*. Florencia: Bemporad
- HELMHOLTZ, H. v. (1857). On the physiological causes of harmony in music. En CAHAN, D. (ed., 1995), *Hermann von Helmholtz: Science and Culture. Popular and Philosophical Essays*, pp. 46-75. The University of Chicago Press
- HELMHOLTZ, H. v. (1862/1913). *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Brunswick: Friedrich Vieweg
- HELMHOLTZ, H. v. (1863/1990). *Théorie physiologique de la musique. Fondée sur l'étude des sensations auditives*. París: Victor Masson. Trad. M. G. Guérault
- HELMHOLTZ, H. v. (1866a). Handbuch der Physiologischen Optik [Handbook of Physiological Optics]. En FERRÁNDIZ, A.; LAFUENTE, E.; y LOREDO, J. C. (eds., 2008), *Lecturas de Historia de la Psicología*, pp. 161-166. Madrid: UNED. Trad. A. Ferrándiz y E. Lafuente
- HELMHOLTZ, H. v. (1877/1954). *On the sensations of tone, as a psychological basis for the theory of music*. Nueva York: Dover. Trad. Alexander J. Ellis
- HELMHOLTZ, H. v. (1879/1993). *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* [Los hechos de la percepción]. En QUIÑONES, E.; CARPINTERO, H.; y TORTOSA, F. (eds.), *Historia de la psicología: Textos y comentarios*, pp. 210-212. Madrid: Tecnos
- HELMHOLTZ, H. v. (1966b). Handbuch der Physiologischen Optik [Handbook of Physiological Optics]. En SAHAKIAN, W. L. (ed., 1992), *Historia de la Psicología*, pp. 147-153. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Helier
- HENKIN, R. I. (1935). A factorial study of the components of music. *Journal of Psychology*, 47: 103-118
- HENKIN, R. I. (1936). Experimental studies in the elements of expression in music. *American Journal of Psychology*, 48: 246-268
- HENNION, A. (1986). Radio as mediator. *Media Culture and Society*, 8: 281-303
- HENNION, A. (1988). De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación. *Papers Revista de Sociologia*, 29: 153-177
- HENNION, A. (1989). An intermediary between production and consumption: the producer of popular music. *Science Technology Human Values*, 14(4): 400-424
- HENNION, A. (1993). L'histoire de l'art: Leçons sur la médiation. *Réseaux*, 60
- HENNION, A. (1996). Music Industry and Music Lovers, beyond Benjamin. **The return of the amateur**. En RUTTEN, P. (ed.), *Music, culture and society in Europe*, pp. 113-123. Bruselas: European Music Office
- HENNION, A. (1997). La musicalisation des arts plastiques. En BLIN, O.; SAUVAGEOT, J. (eds.), *Images Numériques: L'aventure du regard*, pp. 147-151. Rennes: Presses Universitaires
- HENNION, A. (2000). Cyber Med. *Sociologie et Sociétés*, 32(2): 9-18
- HENNION, A. (2001). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1-22
- HENNION, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós. Trad. Jordi Terré
- HENNION, A. (2002b). Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût. En DONNAT, O.; TOLILA, P. (eds.), *Les Publics. Politiques publiques et équipements culturels*, pp. 287-304. París: Presses de Sciences
- HENNION, A. (2003). ABÉCÉdaire de la médiation. *Musica Falsa. Musique, art, philosophie*, 18, 38-40
- HENNION, A. (2003b). Le silence sur la musique. *Mouvements*, 29: 114-121
- HENNION, A. (2003c). Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music. En CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, pp. 81-91. Nueva York: Routledge

- HENNION, A. (2004). Les usagers de la musique. L'écoute des amateurs. *Circuit Musiques Contemporaines*, 14(1): 16-31
- HENNION, A. (2004b). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 85(3): 9-24
- HENNION, A. (2005). Pour une pragmatique du goût. *Papiers de Recherche du CSI*, 1, 1-14
- HENNION, A. (2005b). Pragmatics of Taste. En JACOBS, M. D.; WEISS HANRAHAN, N. (eds.), *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, pp. 131-144. Oxford: Blackwell
- HENNION, A. (2005c). Public de l'oeuvre, oeuvre du public? *L'Inouï Revue de l'IRCAM*, 1: 64-68
- HENNION, A. (2005d). Cacothanases. Le sociologue, l'opinion politique et la mort. En BARBE, N.; JALLON, E. (eds.), *Vous avez dit "âges de la vie"? Journées d'études Musées départementaux Albert et Félicie Demard*, pp. 268-287. Vesoul: Conseil Général de la Haute-Saône
- HENNION, A. (2005e). Musiques, presentez-vous!: Une comparaison entre le rap et la techno. *French Cultural Studies*, 16(2): 121-134
- HENNION, A. (2007). Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology. *Cultural Sociology*, 1(1), 97-114
- HENNION, A. (2008). Listen! MAIA, *Music & Arts in Action*, 1(1): 36-45
- HENNION, A. (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 153: 55-78
- HENNION, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 34(17): 25-33
- HENNION, A.; FLOUX, P.; TEIL, G. (2006). *Changer de comportement? Enquête sur nos façons de faire avec ce qu'il faut faire*. Paris: CSI
- HENNION, A.; GRENIER, L. (2000). Sociology of Art. New Stakes in a Post-Critical Time. En QUAH, S.; SALES, A. (eds.), *The International Handbook of Sociology*, pp. 341-355. Nueva York: Sage
- HENNION, A.; LATOUR, B. (1993). Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme. *Sociologie de l'art*, 6: 7-24
- HENNION, A.; LATOUR, B. (1996). L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois. *Les Cahiers de Médiologie*, 1: 235-241
- HENNION, A.; MAISONNEUVE, S.; y GOMART, É. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française
- HENNION, A.; MÉADEL, C. (1986). Dans les laboratoires du désir: le travail des gens de publicité. *Réseaux*, 28: 7-54
- HENNION, A.; MÉADEL, C. (1989). Comment ne pas commettre le péché de rationalisation? *Réseaux*, 36: 145-158
- HENNION, A.; MÉADEL, C. (1990). La question sans réponse: un parcours bibliographique de l'enjeu publicitaire. *Réseaux*, 42: 7-25
- HENNION, A.; MÉADEL, C. (1993). In the Laboratories of Desire. *French Journal of Communication*, 1(2): 169-192
- HENNION, A.; MÉADEL, C. (1997). Les ouvriers du désir. Du produit au consommateur, la médiation publicitaire. En BEAUD, P.; FLICHY, P.; PASQUIER, D.; QUÉRÉ, L. (eds.), *Sciences de la communication*, pp. 105-130. Paris: Réseaux-Cnet
- HENNION, A.; TEIL, G. (2003). Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique. En DONNAT, O. (ed.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, pp. 63-82. Paris: La Documentation Française
- HENRIQUES, J. (2010). The Vibrations of Affect and their Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene. *Body & Science*, 16(1): 57-89
- HERBART, J. F. (1835/1987). *Esbós per a un curs de pedagogia*. Vic: Eumo. Trad. Josep M. Bordas
- HERDER, J. G. v. (1773/1892). *Von Deutscher Art und Kunst*. Stuttgart: Göschen'sche
- HERDER, J. G. v. (1779a/1891). *Stimmen der Völker in Liedern*, 2 vols. Halle: Otto Hendel
- HERDER, J. G. v. (1779b/1911). *Volkslieder*, 2 vols. Munich: G. Müller
- HERGENHAHN, B. R. (2001). *Introducción a la Historia de la Psicología*. Madrid: Paraninfo. Trad. Manuel Froufe Torres
- HERMANS, H. J. M. (2001). The Construction of a Personal Position Repertoire: Method and Practice. *Culture & Psychology*, 7(3): 323-365
- HERNÁNDEZ BELVER, M.; ULLÁN DE LA FUENTE, A. M. (1996). Estudio del comportamiento artístico desde la perspectiva psicosocial. El enfoque de Vigotsky. *Arte, Individuo y Sociedad*, 8: 51-63
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (ed., 2003). *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca
- HEVNER, K. (1935). Expression in music: a discussion of experimental studies and theories. *Psychological Review*, 42(2): 186-204

- HEVNER, K. (1937a). Experimental studies of the elements of expression in music. *American Journal of Psychology*, 48: 246-268
- HEVNER, K. (1937b). The affective value of pitch and tempo in music. *American Journal of Psychology*, 49: 621-630
- HILDEBRAND, A. (1893/1901). *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Estrasburgo: Heitz & Mündel
- HINDEMITH, P. (1937). Atonalidad y politonalidad. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 59-60. Sevilla: Doble J
- HIRTH, G. (1892). *Physiologie de l'art*. París: Félix Alcan
- HISSEM, I. (1933). New approach to music for young children. *Child Development*, 4(4): 308-317
- HÖFFDING, H. (1891/1926). *Bosquejo de una psicología basada en la experiencia*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. Santos Rubiano
- HORNBOSTEL, E. M. v. (1905). Los problemas de la musicología comparada. En CRUCES, F. (ed., 2001), *Las lecturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 41-58. Madrid: Trotta. Trad. Josep Martí i Pérez
- HORNBOSTEL, E. M. v. (1906). Phonographierte Tunesische Melodien. Original en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8. En STUMPE, C.; HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), *Sammelbände Für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 313-348. Munich: Drei Masken Verlag
- HORNBOSTEL, E. M. v. (1907). Notiz über Die Musik der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg. En STUMPE, C.; HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922), *Sammelbände Für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 351-377. Munich: Drei Masken Verlag
- HORNBOSTEL, E. M. v. (1925). Die Einheit der Sinne. *Melos, Zeitschrift für Musik*, 4: 290-297
- HORNBOSTEL, E. M. v. (1927). The Unity of the Senses. *Psyche*, 7(28): 83-89
- HORNBOSTEL, E. M. v.; SACHS, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch. En *Aus der Zeitschrift für Ethnologie*, 4(5), 553-590
- HOTHERSALL, D. (2005). *Historia de la psicología*. Madrid: McGraw-Hill. Trad. José Luis Núñez Herrejón
- HUIZINGA, J. (1938/1984). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza. Trad. Eugenio Ímaz
- HUMPHREY, G. (1927). The effect of sequences of indifferent stimuli on a reaction of the conditioned response type. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 22(2): 194-212
- HURON, D. (s. f.). *Music 829F: History of Music Psychology – Timeline*, documento online <http://musicog.ohio-state.edu/Music829F/timeline.html> (último acceso 9-9-2011)
- HURTADO, L. (1971). *Introducción a la estética de la música*. Buenos Aires: Paidós
- HUSSERL, E. (1901). *Logische Untersuchungen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle: Max Niemeyer
- HUSSERL, E. (1913/1985). *Ideen su einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* [Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica]. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. José Gaos
- HUSSERL, E. (1936/1970). *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendentale Phänomenologie* [The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology]. Evanston: Northwestern University Press. Trad. David Carr
- HUXLEY, A. (1954/2004). *Las puertas de la percepción*. Barcelona: Edhasa. Trad. Miguel de Hernani
- HUYNH, P. (ed., 2007). *La música i el III Reich. De Bayreuth a Terezin*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya. Trad. Marta García Quiñones, Dina de la Lama Saul y Francesc Rovira Faixa
- IBARRETXE, G. (1998). Tropos, sinestias y música. *Música Oral del Sur, Revista Internacional*, 3: 113-125
- IMBERTY, M. (1986). Un panorama europeo: La Scuola Francese. En STEFANI, G.; FERRARI, F. (eds.), *La Psicologia della Musica in Europa e in Italia*, pp. 51-57. Bolonia: Clueb
- IMBERTY, M. (1996). Linguistic and musical development in preschool and school age children. En DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (eds.), *Musical Beginnings, Origins and Development of Musical Competence*, pp. 191-214. Oxford: Oxford University Press
- INGENIEROS, J. (1907). *Le langage musical et ses troubles hystériques*. París: Alcan
- INGOLD, T. (2008). Tres en uno: Cómo disolver las distinciones entre cuerpo, mente y cultura. En SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. II, pp. 1-33. Madrid: AIBR
- INSUA, J. (1999). *La ciutat de K. Franz Kafka i Praga*. Barcelona: CCCB
- ISRAELI, I. (1945). *Tratado de las fiebres*. Madrid: CESIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Trad. P. José LLamas

- IVES, C. E. (1920). Ensayos ante una sonata. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 95-99. Sevilla: Doble J
- JACOBY, G. (1907). *Herders und Kants Ästhetik*. Leipzig: Dürr'schen Buchhandlung
- JAËLL, M. (1897). *Le mécanisme du toucher. L'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactiles*. París: Armand Colin
- JAËLL, M. (1901). *La música y la psicofisiología*. Madrid: Cuerpo de Administración Militar. Trad. Josefa Lloret de Ballenilla
- JAMES, W. (1884/1985). ¿Qué es una emoción? *Estudios de Psicología*, 21, pp. 188-205. Trad. Elena Gaviria Stewart
- JAMES, W. (1890). Psychology [Principios de psicología]. Nueva York: Henry Holt. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992). *Historia de la psicología*, pp. 248-253. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Heller
- JAMESON, F. (1985). Posmodernismo y sociedad de consumo. En FOSTER, H. (ed.), *La Posmodernidad*, pp. 165-186. Barcelona: Kairós. Trad. Jordi Fibla
- JAQUES-DALCROZE, E. (1906). *Gymnastique Rythmique*. Vol. I. París: Sandoz, Jobin & Cie
- JAQUES-DALCROZE, E. (1916). *La Rythmique*. Vol. I. Lausanne: Jobin & Cie
- JAQUES-DALCROZE, E. (1917). *La Rythmique*. Vol. II. Lausanne: Jobin & Cie
- JAQUES-DALCROZE, E. (1919/1925). *Ginnastica Ritmica Estetica e Musicale*. Milán: Hoepli
- JAQUES-DALCROZE, E. (1920). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausana: Jobin
- JAUSET, J. A. (2008). *Música y neurociencia: la musicoterapia. Sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: UOC
- JEANS, J. (1937/1946). *Ciencia y Música*. Barcelona: Agora. Trad. Pedro Reverté
- JENSEN, E. P. (2000). *Music with the Brain in Mind*. Thousand Oaks (California): Corwin Press
- JERSILD, A. T.; BIENSTOCK, S. F. (1935). Development of rhythm in young children. *Child Development Monographs*, 22: 467-476
- JIMÉNEZ, B. (2006). El baile y el movimiento del cuerpo "degenerado" de finales del s. XIX y principios del XX. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 63-70
- JOHNSON-LAIRD, P. N. (1990). *El ordenador y la mente. Introducción a la ciencia cognitiva*, pp. 244-249. Barcelona: Paidós
- JUNG, C. G. (1922/2002). Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética. *Obra Completa. Vol. 15: Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, pp. 57-75. Madrid: Trotta. Trad. Cristina García Ohlrich
- JUNG, C. G. (1930/2002). Psicología y poesía. *Obra Completa. Vol. 15: Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, pp. 77-97. Madrid: Trotta. Trad. Cristina García Ohlrich
- JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press
- JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. (2007). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press
- KALMS, M. A. (1931). Music in Mental Hospitals. *Journal of Occupational Therapy and Rehabilitation*, 10: 381-385
- KANT, I. (1764/1979). *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa-Calpe. Trad. A. Sánchez Rivero
- KANT, I. (1781/2002). *Kritik der reinen Vernunft* [Crítica de la Razón Pura]. Madrid: Tecnos. Trad. Manuel García Morente
- KANT, I. (1788/2000). *Kritik der praktischen Vernunft* [Crítica a la Razón Práctica]. Madrid: Alianza. Trad. E. Miñana y M. García Morente
- KANT, I. (1790/1999). *Kritik der Urteilskraft* [Crítica del juicio]. Madrid: Espasa-Calpe. Trad. Manuel García Morente
- KARKOWSKI, T. F.; ODBERT, H. S. (1938). Color-music. *Psychological Monographs*, 50(2): 1-60
- KASSABIAN, A. (2008). ¿Quiere un poco de world music con su cortado? Starbucks, Putumayo y el turismo distribuido. En GARCÍA QUIÑONES, M. (ed.), *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, pp. 73-97. Barcelona: Orquesta del Caos
- KATER, M. (1997). *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press
- KATZ, M. (2005). *Capturing Sound. How technology has changed music*. Los Ángeles: University of California Press
- KERR, M.; PEAR, T. H. (1932). Synaesthetic factors in judging the voice. *British Journal of Psychology*, 23: 167-170
- KIERKEGAARD, S. A. (1843/1998). *Mozart. L'erotico nella musica*. Foggia: Bastogi. Trad. Gualtiero Petrucci
- KIVY, P. (2005). *New Essays on Musical Understanding* [Nuevos ensayos sobre la comprensión musical]. Barcelona: Paidós. Trad. Verónica Canales
- KIVY, P. (2008). Moralidad musical. en ALCARAZ, M. J.; y PÉREZ CARREÑO, F. (eds., 2010), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, pp. 287-310. Madrid: Antonio Machado. Trad. María José Alcaraz
- KLEMM, O. (1914). *A History of Psychology*. Nueva York: Charles Scribner

- KÖHLER, W. (1930). El problema de la psicología de la forma. *Anales de la Sección de Orientación Profesional de la Escuela de Trabajo*, III(3): 57-103
- KONECNI, V. J.; BROWN, A.; WANIC, R. A. (2008). Comparative effects of music and recalled life-events on emotional state. *Psychology of Music*, 36(3): 289-308
- KOZULIN, A. (1994). *La psicología de Vygotsky. Biografía de unas ideas*. Madrid: Alianza. Trad. Juan Carlos Gómez Crespo
- KRAEPELIN, E. (1905). *Einführung in die Psychiatrische Klinik*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth
- KRAEPELIN, E. (1921). *Manic-depression insanity and paranoia*. Edimburgo: Livingstone. Trad. Mary Barclay
- KRETSCHMER, E. (1923/1947). *Genio y figura*. México: Secretaría de Educación Pública. Trad. Jorge Carrión
- KRETSCHMER, E. (1929/1954). *Hombres geniales*. Barcelona: Labor. Trad. José Solé Sagarra
- KRETSCHMAR, H. (1902). Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik [Suggestions for the Furtherance of Musical Hermeneutics]. En LIPPMAN, E.A. (ed., 1990). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, pp. 5-30. Nueva York: Pendragon Press
- KRIS, E. (1936/1964). *El arte del insano*. Buenos Aires: Paidós. Trad. Floreal Mazia
- KRIS, E.; KURZ, O. (1934/2002). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra. Trad. Pilar Vila
- KÜLPE, O. (1893). *Grundriss der Psychologie* [Outlines of Psychology]. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992), *Historia de la psicología*, pp. 186-189. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Heller
- KÜLPE, O. (1898). *Einleitung in die philosophie*. Leipzig: Hirzel
- KÜLPE, O. (1912). Über die moderne Psychologie des Denkens. En FERRÁNDIZ, A.; LAFUENTE, E.; LOREDO, J. C. (eds., 2008), *Lecturas de Historia de la Psicología*, pp. 244-246. Trad. E. Lafuente
- KÜLPE, O. (1921). *Grundlagen der Ästhetik*. Leipzig: Hirzel
- KULTERMANN, U. (1990). *Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia*. Madrid: Akal
- KURTH, E. (1917/1991). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [Foundations of linear counterpoint]. En *Selected Writings*, pp. 37-96. Cambridge University Press. Trad. Lee A. Rothfarb
- KURTH, E. (1920/1991). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"]. En *Selected Writings*, pp. 97-150. Cambridge University Press. Trad. Lee A. Rothfarb
- KURTH, E. (1925/1991). *Bruckner*. En *Selected Writings*, pp. 151-207. Cambridge University Press. Trad. Lee A. Rothfarb
- KURTH, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlín: Max Hesses
- LaBARRE, W. (1939). The psychopathology of drinking songs. *Psychiatry*, 2: 203-212
- LACÁRCEL, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio*, 20-21: 213-225
- LACAU, C. (2010). *Une histoire contrariée du bergsonisme en Espagne (1889-années 1920)*. Tesis dirigida por SERGE SALAÜN. Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. U. F. R. d'Études Ibériques et Latino-Américaines
- LAFUENTE, E. (1983). El "Sistema de Psicología", de Ortega y Gasset. *Anales del Seminario de Metafísica*, 18, 51-74
- LAFUENTE, E. (2005). La fundamentación psicológica de una estética musical: la obra de Carl E. Seashore. *Estudios de Psicología*, 26(2): 247-257
- LAFUENTE, E. (2009). La psicología de Brentano. Una aproximación desde Ortega. *Revista de Historia de la Psicología*, 30(2/3): 177-185
- LALO, C. (1908). *L'esthétique expérimentale contemporaine*. París: Félix Alcan
- LALO, C. (1910). *Los sentimientos estéticos*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. Domingo Barnés
- LALO, C. (1912). *Introduction a l'esthétique*. París: Armand Colin
- LALO, C. (1921). *L'Art et la Vie Sociale*. París: Gaston Doin
- LALO, C. (1922). *L'Art et la Morale*. París: Félix Alcan
- LALO, C. (1927). *Bosquejo de una estética musical científica*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. José Ontañón Arias
- LALO, C. (1934). Valeur esthétique de la symétrie. *Journal de Psychologie*, 31: 598-634
- LALO, C. (1938). Eléments d'une esthétique musical scientifique. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 4, vol. III: *The Twentieth Century*, pp. 441-452. Nueva York: Pendragon Press
- LAMONT, A. (2011). Music and emotion. Themes and development. *Musicae Scientiae*, 15(2): 139-145
- LAND, J. P. N. (1886). *Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem Muhammedanischen Mittelalter*. Original publicado en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 2. En STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E. M. v. (eds., 1922). *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 79-85. Munich: Drei Masken Verlag
- LANDRY, L. (1927). *La Sensibilité Musicale. Ses éléments, sa formation*. París: Felix Alcan

- LANGE, C. G. (1885). Om Sindsbevaegelser. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992). *Historia de la psicología*, pp. 245-247. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Heller
- LANGE, K. (1907). *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer Illusionistischen Kunstlehre*. Berlín: Grote
- LANGER, S. K. (1953). *Feeling and Form*. Nueva York: Charles Scribner's Sons
- LANGER, S. K. (1954/1958). *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires: Sur. Trad. Jaime Rest y Virginia M. Erhart
- LANGER, S. K. (1957). *Problems of art*. Nueva York: Charles Scribner's Sons
- LARRAMBEHERE, A. (1987). Arte y vida de Ortega y Gasset. *Anuario filosófico*, 20(2): 173-180
- LARSON, R. C. (1930a). Studies in Seashore's Measure of Musical Talent. *Iowa University Series on Aims and Progress of Research*, 29: 1-83
- LARSON, W. S. (1930b). Measurement of Musical Talent for Prediction of Success in Instrumental Music. *Psychology Monographs*, 40: 32-73
- LASSERRE, P. (1914). *Portraits et Discussions*. París: Garnier Frères
- LASSERRE, P. (1922). *Philosophie du goût musical*. París: Bernard Grasset
- LATOURE, B. (1996). On Interobjectivity. *Mind, Culture and Activity*, 3(4): 228-245
- LATOURE, B. (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa. Trad. Tomás Fernández Aúz
- LAURES, H. (1908). *Les Synesthésies*. París: Bloud
- LAVOIX, H. (1909). *Historia de la música*. Madrid: La España Editorial
- LAW, J. (2002). *Aircraft Stories: Decentering the Object in Technoscience*. Durham: Duke University Press
- LAWSON, C.; y STOWELL, R. (2005). *The Historical Performance of Music* [La interpretación histórica de la música]. Madrid: Alianza. Trad. Luis Gago
- LAZARUS, M.; STEINTHAL, H. (1860). *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. Berlín: Dümmler
- LE BON, G. (1898/1912). *The psychology of peoples*. Nueva York: Stechert
- LE BON, G. (1904). *Psychologie de l'Éducation*. París: Flammarion
- LEAHEY, T. H. (1998). *Historia de la Psicología. Principales corrientes en el pensamiento psicológico*. Madrid: Prentice Hall. Trad. L. Gonzalo de la Casa, Gabriel Ruiz y Natividad Sánchez
- LEE, V. (1913). *The Beautiful. An introduction to psychological aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press
- LEE, V. (1926). Problems and methods in empirical aesthetics. *Journal de Psychologie*, 23(1/3)
- LEE, V. (1933). *Music and its lovers. An empirical study of emotional and imaginative response to music*. Nueva York: Dutton
- LESSING, G. E. (1766/1989). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos. Trad. Eduardo Barjau
- LEVITIN, D. J. (2008). *This is your Brain on Music* [Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana]. Barcelona: RBA. Trad. José Manuel Álvarez
- LINAZA, J. L. (2000). Entrevista a Jerome Bruner: sobre psicología cultural y educación. *Anuario de Psicología*, 31(4): 185-190
- LIPPMAN, E. A. (1990). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, 4, III: *The Twentieth Century*. Nueva York: Pendragon Press
- LIPPS, T. (1903/1924). *Los Fundamentos de la Estética*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. Eduardo Ovejero y Maury
- LLORENS, N. (2006). Naturaleza y paisaje en la estética de Shaftesbury. *Locus Amoenus*, 8: 349-369
- LOMBROSO, C. (1864). *Genio e Follia*. Milán: Giuseppe Chiusi
- LÓPEZ DE LA LLAVE, A.; PÉREZ-LLANTADA, M. C. (eds., 2006). *Psicología para intérpretes artísticos. Estrategias para la mejora técnica, artística y personal*. Madrid: Thomson
- LORCA, F. G. (1924-1927/1997). Romancero Gitano. *Antología poética*. Barcelona: Orbis-Fabbri
- LOTZE, H. (1868). *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* [Historia de la Estética en Alemania]. Munich: Verlag Cotta'sche Buchhandlung
- LOTZE, H. (1886). *Outline of Aesthetics. Dictated portions of the lectures of Hermann Lotze*. Boston: Ginn & Company. Trad. George T. Ladd
- LOUIS, R. (1898). *Die Weltanschauung Richard Wagners*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- LUCK, G.; TOIVIAINEN, P.; ERKKILÄ, J.; LARTILLOT, O.; RIIKKILÄ, K.; MÄKELÄ, A.; PYHÄLUOTO, K.; RAINE, H.; VARKILA, L.; VÄRRI, J. (2007). Modelling the relationships between emotional responses to, and musical content of, musical therapy improvisations. *Psychology of Music*, 35(1): 1-18

- LUNDHOLM, H. (1921). The affective tone of lines: Experimental Researches. *Psychological Review*, 28, 43-60
- LUNDQUIST, N.; LILJESTRÖM, S.; LAVKKA, P.; VÄSTFJÄLL, D.; LUNDQUIST, L.-O. (2011). Emotional reactions to music in a nationally representative sample of Swedish adults: Prevalence and causal influences. *Musicae Scientiae*, 15(2): 174-207
- LUSSY, M. (1882/1911). *Le Rhythme Musical. Son origine, sa fonction et son accentuation*. París: Heugel
- LUSSY, M. (1891/1904). *Traité de l'expression musicale. Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*. París: Heugel
- MAGAUDDA, P. (2012). *Oggetti da ascoltare. Hifi, iPod e consumo delle tecnologie musicali*. Bologna: Il Mulino
- MAHLING, F. (1926). Das Problem der audition colorée. Eine historisch-kritische Untersuchung. *Archiv für die gesamte Psychologie*, 57: 165-301
- MAISONNEUVE, S. (2001). De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930. *Terrain, Revue d'ethnologie de l'Europe*, 37: 11-28
- MAISONNEUVE, S. (2009). *L'invention du disque (1877-1949). Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. París: Archives Contemporaines
- MALRAUX, A. (1937). La psychologie de l'art. En TADIÉ, J. Y. (ed., 2004), *Oeuvres Complètes, IV: Écrits sur l'art (I)*, pp. 910-922. París: Gallimard
- MANTEGAZZA, P. (1887/1943). *Le estasi humane*. Florencia: Marzocco
- MARION, H. (1891). Training for Character. *Popular Science Monthly*, 38(49): 755-765
- MÁRQUEZ, I. V. (2011). Música y experiencia: De las sociedades primitivas a las redes sociales. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(2): 193-214
- MARTÍ, J. (2008). Algunas consideraciones sobre las músicas ambientales en contextos festivos. En GARCÍA QUIÑONES, M. (ed.), *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, pp. 55-70. Barcelona: Orquestra del Caos
- MARTINELLI, R. (1998). Musica e teoria della gestalt. Paradigmi musicali nella psicologia del primo novecento. *Il Saggiatore Musicale*, pp. 93-110
- MARTINELLI, R. (1999). *Musica e Natura. Filosofie del suono (1790-1930)*. Turín: Unicopli
- MARTÍNEZ I GARCÍA, S. (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès
- MARTÍNEZ, C. G. (2009). Un espectador denuncia a un músico de jazz por no tocar jazz. *El País* (9-12-2009)
- MARTSINKOVSKAYA, T. D. (1999). The problem of aesthetic experience in G. C. Shpet's concept of "psychology of social being". En *Voprosy Psichologii*, 6, 119-128
- MARTSINKOVSKAYA, T. D.; & POLEVA, N. S. (1998). The role of State Academy of Artistic Sciences in B. M. Teplov's scientific fate. En *Voprosy Psichologii*, 4, 94-101
- MATURANA, H. R. ; VARELA, F. (1999). *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*. Madrid: Debate
- MAUSS, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. En CRARY, J.; KWINTER, S. (eds., 1996), *Incorporaciones*, pp. 385-407. Trad. José Casas, Carlos Laguna, Carmen Martínez
- MAZZONI, A. (2010). Music. En SEPP, H. R.; y EMBREE, L. (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, pp. 223-230. Nueva York: Springer
- McADAMS, S.; BIGAND, E. (eds., 1993). *Thinking in Sound. The Cognitive Psychology of Human Audition*. Oxford: Clarendon Press
- McCARTHY, M. (2002). *La naturaleza de la música: Un camino para el bienestar interior*. Barcelona: Paidós
- McGINNIS, E. (1928). Seashore's measures of musical ability applied children of the pre-school age. *The American Journal of Psychology*, 40(4): 620-623
- MEIER, J. (1906). *Kunstlieder im Volksmunde: Materialien und Untersuchungen*. Halle: Max Niemeyer
- MENDELSSOHN, M. (1755/1999). Sobre los sentimientos. En BAUMGARTEN, A. G.; WINCKELMANN, J. J.; MENDELSSOHN, M.; HAMMAN, J. G. *Belleza y Verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, pp. 125-237. Barcelona: Alba. Trad. Vicente Jarque Soriano
- MERRIAM, A. P. (1964/2007). *Antropología della musica*. Palermo: Sellerio. Trad. Elio Di Piazza
- MESMER, F. A. (1781). Memoire sur la découverte du magnétisme animal. En BINET, A.; FERE, C. (eds., 1888), *Animal Magnetism*, pp. 4-8. Nueva York: Appleton
- MEUMANN, E. (1908/1946). *Introducción a la estética actual*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Trad. José J. De Urries y Azara
- MEUMANN, E. (1914/1947). *Sistema de Estética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Trad. Fernando Vela

- MEYER, L. B. (1956/2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza
- MEYER, L. B. (1998). Un universo de universales. En CRUCES, F. (ed., 2001), *Las lecturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, pp. 233-260. Madrid: Trotta
- MEYER, M. F. (1901). Contributions to a psychological theory of music. En THILLY, F. (ed., 2010), *The University of Missouri Studies*, 1, 1-80
- MICHAEL, M. (2000a). *Reconnecting culture, technology and nature*. Londres: Routledge
- MICHAEL, M. (2000b). These Boots Are Made For Walking...: Mundance Technology, the Body and Human-Environment Relations. *Body & Society*, 6(3/4): 107-126
- MIDDLETON, D.; BROWN, S. D. (2005). *The Social Psychology of Experience. Studies in Remembering and Forgetting*. Londres: Sage
- MIDDLETON, D.; BROWN, S. D. (2007). Issues in the Socio-Cultural Study of Memory. Making Memory Matter. En VALSINER, J.; ROSA, A. (eds.), *The Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*, pp. 661-677. Nueva York: Cambridge University Press
- MILL, J. (1829). Analysis of the Phenomena of the Human Mind. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992), *Historia de la Psicología*, pp. 92-96. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Helier
- MILL, J. S. (1843). A System of Logic, Ratiocinative and Inductive, Being a Connected View Scientific Investigation. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992), *Historia de la Psicología*, pp. 103-105. México: Trillas. Trad. Francisco González Aramburo y Roberto Helier
- MILLER, G. A. (1985). *Introducción a la Psicología*. Madrid: Alianza. Trad. Carlos Martín Ramírez
- MIRABENT, F. (1936/1988). *De la bellesa. Iniciació als problemes de l'estètica, disciplina filosòfica*. Barcelona: Els Llibres de Glauco
- MOLINUEVO, J. L. (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza
- MONDADA, L.; AKRICH, M.; HENNION, A.; RABEHARISOA, V. (2004). Vom Objekt zur Interaktion und Zurück: Eine Discussion. *ZBBS, Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, 2: 239-271
- MOOS, P. (1906). *Richard Wagners Als Asthetiker: Versuch einer Kritischen Darstellung*. Berlín: Schuster & Loeffler
- MOREL, B. A. (1857). *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*. París: Baillière
- MOREY, M. (2000). Introducción a FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. Trad. Mercedes Allendesalazar
- MOSSE, G. L. (1966/1973). *La cultura nazi. La vida intelectual, cultural y social en el Tercer Reich*. Barcelona: Grijalbo
- MOSSE, G. L. (1974). *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*. Bolonia: Il Mulino
- MÚGICA, C. (2008). Apuntes para pensar las "Meditaciones del Quijote" de José Ortega y Gasset con el psicoanálisis. *Acta Poetica*, 29(2): 439-459
- MÜLBERGER, A. (2009). La Escuela de Würzburg. En SÁIZ, M. (coord.), *Historia de la psicología*, pp. 193-201. Barcelona: UOC
- MÜLLER-FREIENFELS, R. (1938). *Psychologie der Künste*. Munich: Reinhardt
- MURSELL, J. L. (1932). Measuring musical ability and achievement: A study of correlations of Seashore Test. Scores and other variables. *Journal of Educational Research*, 25: 116-126
- MURSELL, J. L. (1946). Psychology and the problem of the scale. *The Musical Quarterly*, 32(4): 564-573
- MYERS, C. S. (1927). Individual differences in listening to music. En SCHOEN, M. (ed.), *The effects of music*, pp. 10-37. Londres: Routledge
- NARDI, B. A. (ed., 1996). *Context and Consciousness. Activity Theory and Human-Computer Interaction*. Cambridge: MIT Press
- NAWROT, E. S. (2003). The perception of emotional expression in music: evidence from infants, children and adults. *Psychology of Music*, 31(1): 75-92
- NEGUS, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós. Trad. Estela Gutiérrez Torres
- NIETZSCHE, F. (1876/2003). Richard Wagner en Bayreuth. Consideraciones Intempestivas. *Escritos contra Wagner*, pp. 83-181. Madrid: Biblioteca Nueva. Trad. Joan B. Llinares
- NIETZSCHE, F. (1888/2003). El Caso Wagner. Un problema para músicos. *Escritos contra Wagner*, pp. 183-242. Madrid: Biblioteca Nueva. Trad. Joan B. Llinares
- NIETZSCHE, F. (1888b/2002). *Crepúsculo de los ídolos, o cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza
- NIETZSCHE, F. (1888c/2005). *Ecce Homo*. Arganda del Rey (Madrid): Edimat

- NIETZSCHE, F. (1889/2003). Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo. *Escritos contra Wagner*, pp. 243-282. Madrid: Biblioteca Nueva. Trad. Joan B. LLinares
- NORDAU, M. (1892/1902). Psicología del misticismo. *Degeneración*. Libro 2, cap. V. Madrid: Fernando Fe. Trad. N. Salmerón
- NORDAU, M. (1893/1999). *Fin de Siglo*. Jaén: Del Lunar
- NOTARIO, A. (2001). Estética y música a partir de “La rebelión de las masas”. *Revista de Estudios Orteguianos*, 2: 105-110
- NYMAN, M. (1974/2006). *Música experimental: De John Cage en endavant*. Girona: conTmpe/Documenta. Trad. Isabel Olid Bález y Oriol Ponsatí-Murlà
- OGDEN, R. M. (1909). A contribution to the theory of tonal consonance. *Psychological Bulletin*, 6(9): 297-303
- ORTEGA Y GASSET, J. (1918/1965). Musicalia. *Notas*, pp. 82-96. Madrid: Espasa-Calpe
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925/2005). *La deshumanización del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva
- ORTEGA Y GASSET, J. (1939/2002). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Alianza
- ORTMANN, O. (1927). Types of listeners. Genetic considerations. En SCHOEN, M. (ed.), *The effects of music*, pp. 38-76. Londres: Routledge
- PAZOS, Á. (2008). El otro como sí-mismo. Observaciones antropológicas sobre las técnicas de la subjetividad. En SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. II, pp. 145-166. Madrid: AIBR
- PÉREZ DE ARTEAGA, J. L. (1987). *Mahler*. Barcelona: Salvat
- PÉREZ LÓPEZ, H. J. (2010). Una estética audiovisual de *Electra*. En ALCARAZ, M. J.; y PÉREZ CARREÑO, F. (eds.), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, pp. 77-107. Madrid: Antonio Machado
- PIAZZI, G. (1899/1905). *L'arte nella folla* [El arte en la muchedumbre]. Vol 2. Barcelona: Heinrich. Trad. Miguel Domenge y Mir
- PILO, M. (1898). *Estética Integral*. Madrid: La España Editorial. Trad. Juan García Al-Deguer
- PILO, M. (1904). *Psicología musicale. Appunti, pensieri e discussioni* [La Música]. Madrid: La España Editorial. Trad. Juan García Al-Deguer
- PILO, M. (1921). *Estetica: Lezioni sul bello*. Milán: Hoepli
- PINCH, T.; TROCCO, F. (2002). *Analog Days: The invention and impact of the Moog synthesizer*. Harvard: Harvard University Press
- PLATEL, H. (2002). Neuropsychology of musical perception: new perspectives. *Brain*, 125(2): 223-224
- POCH, S. (2002). *Compendio de musicoterapia*, vols. 1 y 2. Barcelona: Herder
- PRATT, C. C. (1924). The Present Status of Introspective Technique. *Journal of Philosophy*, 21(9): 225-231
- PRATT, C. C. (1928). Quarter-Tone Music. *Journal of Genetic Psychology*, 35: 286-289
- PRATT, C. C. (1931). *The meaning of music. A study in psychological aesthetics*. Nueva York: McGraw-Hill
- PRATT, C. C. (1934). Objectivity of Esthetic Value. *Journal of Philosophy*, 31(2): 38-45
- PRATT, C. C. (1954). The Design of Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12(3): 289-300
- PRATT, C. C. (1969). Wolfgang Köhler (1887-1967). En KÖHLER, W. (1972), *Psicología de la forma. Su tarea y últimas experiencias*, pp. 23-53. Madrid: Biblioteca Nueva. Trad. José Germain y Federico Soto
- PRINZHORN, H. (1922). Introducció a la producció d'imatges dels malalts mentals. Una contribució a la psicologia i la psicopatologia de la configuració. En DÁVILA, M. (ed., 2001). *La Col·lecció Prinzhorn. Traces sobre el bloc màgic*, pp. 127-177. Barcelona: Actar/MACBA
- PULTZ, J. (1995/2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal. Trad. Oscar Luis Molina
- RANERA, C.; GARCÍA PRIETO, Á. (2011). *Fado & Psiquiatría. Psicopatología de la saudade*. Tarragona: Silva
- RATTALINO, P. (1997). *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Cooper City (Florida): Span Press
- READ, H. (1936/1970). *Arte y Sociedad*. Madrid: Alianza. Trad. Manuel Carbonell
- REDONDO, R. (1991). Un extraño fenómeno perceptivo: la sinestesia. *REIV, Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 36(1): 11-21
- REIK, T. (1953/1975). *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music* [Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler]. Madrid: Taurus. Trad. Ignacio Gómez de Liaño
- REIMERS, O. (1927). Untersuchungen über die Entwicklung des Tonalitätsgefühls im Laufe der Schulzeit. *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 28: 193-234

- RÉVÉSZ, G. (1912). Über die beiden Arten des absoluten Gehörs (Tonqualität serkennbuis und Tonhöhenenerkennung). *Zeitschrift der Internationalen Musik gesellschaft*, 14: 130-137
- RÉVÉSZ, G. (1925/2010). *The Psychology of a Musical Prodigy*. LaVergne: Kessinger Publishing
- RÉVÉSZ, G. (1946/1954). *Einführung in die musikpsychologie* [Psicología della musica]. Florencia: Giunti Barberà. Trad. Bruno Callieri
- REYNOLDS, S. (1999). Androginia en el Reino Unido: Cultura *rave*, psicodelia y género. En PUIG, L.; y TALENS, J. (eds.), *Las culturas del rock*, pp. 31-51. Valencia: Pre-Textos. Trad. Manuel Talens y Luis Puig
- RIBOT, T. (1893). *L'hérédité. Étude psychologique sur ses phenomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*. París: Librairie Philosophique de Ladrangue
- RIBOT, T. (1904). *La lógica de los sentimientos*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. R. Rubio
- RICHARD, L. (1978). *Le nazisme et la culture*. París: François Maspéro
- RIEGL, A. (1893). *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlín: Georg Siemens
- RIEGL, A. (1903/2008). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Antonio Machado Libros. Trad. Ana Pérez López
- RIEMANN, H. (1889/1929). *Composición musical. Teoría de las formas musicales*. Barcelona: Labor. Trad. Robert Gerhard
- RIEMANN, H. (1930). *Handbuch der Musikgeschichte* [Historia de la música]. Barcelona: Labor. Trad. Antonio Ribera y Maneja
- RIEZU, M. D. (2010). Un tipo elegante. En *Cultura/s*, suplemento de *La Vanguardia*, p. 22, 4 de agosto de 2010
- RIGGS, L. A.; KARKOWSKI, T. F. (1934). Synaesthesia. *British Journal of Psychology*, 25: 29-41
- RINK, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En RINK, J. (ed.), *La interpretación musical*, pp. 55-80. Madrid: Alianza. Trad. Barbara Zitman
- RITOSSA, D. A.; RICKARD, N. S. (2004). The relative utility of *pleasantness* and *liking* dimensions in predicting the emotions expressed by music. *Psychology of Music*, 32(1): 5-22
- RO, T.; FARNÈ, A.; JOHNSON, R. M.; WEDEEN, V.; CHU, Z.; WANG, Z. J.; HUNTER, J. V.; BEAUCHAMP, M. S. (2007). Feeling sounds after a thalamic lesion. *Annals of Neurology*, 62(5): 433-441
- RODRÍGUEZ AYUSO, A. (2011). *Siguiendo el rastro de "El sonido del violín"*. Un estudio descriptivo de la técnica de paso de arco. Tesina de investigación dirigida por F. BLANCO y D. JACOBS. Universidad Autónoma de Madrid
- RODRÍGUEZ AYUSO, A.; BLANCO, F. (2012). Una revisión histórica de la obra de E. E. Boesch (1916- ) y de su recepción en el marco de la psicología cultural contemporánea. *Revista de Historia de la Psicología*, 33(1): 79-96
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F. (2007). *La estética de Shaftesbury*. Tesis doctoral dirigida por F. CASTRO FLÓREZ. Universidad Autónoma de Madrid
- RODRÍGUEZ TOUS, J. A. (2002). *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, pp. 331-359. Mataró: Ediciones de Intervención Cultural
- ROMERO, J. M. (2011). *De música. Del oído a la alquimia emocional*. Barcelona: Alba
- ROSA, A. (1985). Entrevista con Michael Cole. *Estudios de Psicología*, 21: 4-19
- ROSA, A. (2007a). Acts of Psyche. Actuations as Synthesis of Semiosis and Action. En VALSINER, J.; ROSA, A. (eds.), *The Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*, pp. 205-237. Nueva York: Cambridge University Press
- ROSA, A. (2007b). Dramaturgical Actuations and Symbolic Communication, or How Beliefs Make Up Reality. En VALSINER, J.; ROSA, A. (eds.), *The Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*, pp. 293-317. Nueva York: Cambridge University Press
- ROSA, A.; GONZÁLEZ, M.-F.; BARBATO, S. (2009). Construyendo narraciones para dar sentido a experiencias vividas. Un estudio sobre las relaciones entre la forma de las narraciones y el posicionamiento personal. *Estudios de Psicología*, 30(1): 231-260
- ROSA, A.; HUERTAS, J. A.; BLANCO, F. (1996). *Metodología para la Historia de la Psicología*. Madrid: Alianza
- ROSA, A.; VALSINER, J. (2007). Socio-Cultural Psychology on the Move. Semiotic Methodology in the Making. En VALSINER, J.; ROSA, A. (eds.), *The Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*, pp. 692-707. Nueva York: Cambridge University Press
- ROSEN, C. (2002). *El Piano: Notas y vivencias*. Madrid: Alianza. Trad. Luis Gago
- ROSS, A. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral. Trad. Luis Gago
- ROUGET, G. (1990). *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. París: Galimard

- RUIZ MORALES, F. C. (2011). La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en Bélgica. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(3): 289-314
- RUSSOLO, L. (1913). El arte de los ruidos. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 33-34. Sevilla: Doble J
- RUTHERFORD, W. (1898). On tone sensation with referente to the function of the cochlea. *The British Medical Journal*, 1962(2): 353-358
- SAARIKALLIO, S. (2011). Music as emotional self-regulation throughout adulthood. *Psychology of Music*, 39(3): 307-327
- SACHS, C. (1924/1927). *La música en la Antigüedad*. Barcelona: Labor. Trad. Ernesto Martínez Ferrando
- SACHS, C. (1935). *World History of the Dance*. Londres: Allen & Unwin. Trad. Bessie Schonberg
- SACKS, O. (2009). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama. Trad. Damián Alou
- SÁIZ, M. (coord., 2009). *Historia de la psicología*. Barcelona: UOC
- SAN MARTÍN, J. (2010). José Ortega y Gasset (1883-1955). En SEPP, H. R.; y EMBREE, L. (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, pp. 245-248. Nueva York: Springer
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L. (2009). *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología
- SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed., 2008). *Tecnogénesis, 2 vols*. Madrid: AIBR
- SÁNCHEZ-MORENO, I. (2005). Contra la tiranía de la música. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana, Extra 1*: 1-19
- SÁNCHEZ-MORENO, I. (2008). Cuando los Beatles se fueron de viaje, Glenn Gould se convirtió en piano. Nuevas tecnologías de la subjetivación en la música. En SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. I, pp. 139-172. Madrid: AIBR
- SÁNCHEZ-MORENO, I. (2010). El oído del odio. Elementos para la construcción de una psicología del gusto musical bajo el nacionalsocialismo. *Revista de Historia de la Psicología*, 31(2-3): 137-150
- SÁNCHEZ-MORENO, I. (2011a). La construcción del sujeto musical: Contribuciones a la psicología de la música en la obra de Vygotsky y la Academia Estatal de Ciencias Artísticas de Moscú (1921-1930). *Estudios de Psicología*, 32(3): 443-458
- SÁNCHEZ-MORENO, I. (2011b). La irreal irrealidad de lo visto (y previsto). Construcción fotográfica de la identidad y la subjetividad en el siglo XIX. *Quaderns-e*, 16(1-2): 116-132
- SÁNCHEZ-MORENO, I. (2011c). El goce cineinómano: un análisis de la contemplación cinematográfica en la obra de Miquel Siguán. *Revista de Historia de la Psicología*, 32(2/3): 103-124
- SÁNCHEZ-MORENO, I.; RAMOS, N. (2007). La realidad quebrada. Dalí, Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas. *Revista de Historia de la Psicología*, 28(2/3): 99-105
- SÁNCHEZ-MORENO, I.; RAMOS, N. (2008). Apenas unas notas. La amusia de Freud y la sordera musical del círculo psicoanalítico de Viena. *Revista de Historia de la Psicología*, 29(3/4): 239-247
- SÁNCHEZ-MORENO, I.; RAMOS, N. (2009). La canción del verano o el baile de la araña. Análisis mediacional del tarantismo. Un capítulo histórico para la psicología de la música. *Revista de Historia de la Psicología*, 30(2/3): 345-353
- SÁNCHEZ, J. C. (2009). Función y génesis. La idea de función en psicología y la especificidad del constructivismo. *Estudios de Psicología*, 30(1): 131-150
- SCHASLER, M. (1872). *Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Kritische Geschichte der Aesthetik*. Berlín: Nicolaische Verlagsbuchhandlung
- SCHASLER, M. (1886). *Ästhetik: Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst*. Leipzig: Freytag
- SCHENKER, H. (1930). Das Meisterwerk in der Musik, 3. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, pp. 71-87. Nueva York: Pendragon Press
- SCHERER, K. (2001). Emotional experience is subject to social and technological change. *Social Science Information*, 40(1): 125-151
- SCHERING, A. (1935). Musicalische Symbolkunde [The Theory of Musical Symbolism]. En LIPPMAN, E. A. (ed., 1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, pp. 185-205. Nueva York: Pendragon Press
- SCHILLER, F. (1795/1920). *La educación estética del hombre en una serie de cartas*. Madrid: Calpe. Trad. Manuel G. Morente
- SCHNITZLER, A. (1931/2010). *Huida a las tinieblas*. Buenos Aires: Losada. Trad. D. J. Vogelmann
- SCHOEN, M. (ed., 1927), *The effects of music*. Londres: Routledge
- SCHOEN, M. (1929). The aesthetic attitude in music. *Psychological Monographs*, 39: 162-183

- SCHOENBERG, A. (1911/2006). Combinaciones posibles de sonidos. Leyes de la posición de los acordes. Melodías de timbres. *Confesiones*, pp. 56-57. Madrid: Intervalic Press. Trad. Cristina Villanueva Ausin
- SCHOENBERG, A. (1912/2006). Homogeneidad de la obra de arte. *Confesiones*, pp. 23-24. Madrid: Intervalic Press. Trad. Cristina Villanueva Ausin
- SCHOENBERG, A. (1931/2006). Comprensión de una pieza musical. *Confesiones*, pp. 39-40. Madrid: Intervalic Press. Trad. C. Villanueva Ausin
- SCHÖN, D.; AKIVA-KABIRI, L.; VECCHI, T. (2008). *Psicología della musica*. Roma: Carocci
- SCHOPENHAUER, A. (1819/2004). El mundo como voluntad y representación. *Pensamiento, palabras y música*, pp. 153-192. Madrid: EDAF. Trad. Dionisio Garzón
- SCHOPENHAUER, A. (1851/2004). Parerga y Paralipomena. *Pensamiento, palabras y música*, pp. 193-202. Madrid: EDAF. Trad. Dionisio Garzón
- SCHULLIAN, D. M.; SCHOEN, M. (eds., 1948/1971). *Music and Medicine*. Nueva York: Books For Libraries Press
- SCHÜTZ, A. (1932). *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Viena: Springer
- SCOTT, M. M. (1934/1985). *Beethoven*. Barcelona: Salvat. Trad. Juan G. Basté
- SÉAILLES, G. (1886/1925). *L'origine et les destinées de l'art*. París: Félix Alcan
- SÉAILLES, G. (1897/1911). *Essai sur le génie dans l'art*. París: Félix Alcan
- SEASHORE, C. (1911). *Elementary experiments in psychology*. Nueva York: Henry Holt
- SEASHORE, C. (1914). *Psychology in daily life*. Nueva York: Appleton
- SEASHORE, C. (1915). *The measurement of musical talent*. Nueva York: Schirmer
- SEASHORE, C. (1919). *The Psychology of Musical Talent*. Boston: Silver Burdett
- SEASHORE, C. (1919b). *Manual of instructions and interpretations for measures of musical talent*. Nueva York: Columbia Graphophone
- SEASHORE, C. (1920). A survey of musical talent in the public schools. *University of Iowa Studies in Child Welfare*, 1(2): 7-36
- SEASHORE, C. (1936). An objective analysis of artistic singing. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music*, 4: 12-157
- SEASHORE, C. (1938/2006). *Psicología de la música. Psicología de la percepción musical*. Madrid: Intervalic Press. Trad. Jaime González Ortiz
- SEASHORE, C. (1938b). Color Music. *Music Educators Journal*, 25: 26
- SEGOND, J. (1922). *L'Imagination. Étude critique*. París: Ernest Flammarion
- SEMPER, G. (1879). *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. Munich: Bruckmann
- SENET, R. (1914/1925). *Educación de los sentimientos estéticos*. Madrid: Francisco Beltrán
- SERAFINE, M. L. (1988). *Music as Cognition: The development of thought in sound*. Nueva York: Columbia University Press
- SERGI, G. (1893). La varietà umane. Principi e metodo di classificazione. *Rivista di Antropologia*, 1: 17-74
- SERGI, G. (1894/1906). *Las emociones*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. Julián Besteiro
- SESMA, N. (2001). "Musicalia". Origen de "La deshumanización del arte". *Revista de Estudios Orteguianos*, 2: 83-90
- SHAFTESBURY, A. (1712/1914). *Second Chacters, or The Language of Forms*. Cambridge: University Press
- SHAKESPEARE, W. (1596/1983). Sueño de una noche de verano. *Grandes genios de la literatura universal*, 1, pp. 143-180. Madrid: Club Internacional del Libro
- SHAKESPEARE, W. (1606/1983). Hamlet, príncipe de Dinamarca. *Grandes genios de la literatura universal*, 1, pp. 69-140. Madrid: Club Internacional del Libro
- SHENFIELD, T.; TREHUB, S. E.; NAKATA, T. (2003). Maternal singing modulates infant arousal. *Psychology of Music*, 31(4): 365-375
- SIBILIA, P. (2005). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- SIEBECK, H. (1875). *Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst*. Berlín: Dümmler
- SIEPMANN, D. (2003). *El Piano. Su teoría, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes*. Barcelona: Robinbook. Trad. Dora Castro
- SIMMEL, G. (1882/2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla. Trad. Cecilia Abdo Perez

- SIMON, H. (1927). *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt*. Leipzig: Gruyter
- SLOBODA, J. A. (1985). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Claredon Press
- SLOBODA, J.; DAVIDSON, J. (1996). The young performing musician. En DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*, pp. 171-190. Oxford: Oxford University Press
- SMITH, B. (1996a). *Austrian Philosophy: The Legacy of Franz Brentano*. Chicago: Open Court
- SMITH, B. (1996b). Pleasure and its modifications: Witasek, Meinong and the Aesthetics of the Grazer Schule. En ALBERTAZZI, L. (ed.), *The Philosophy of Alexius Meinong. Axiomathics*, 7(1/2): 203-232
- SOLER, J. (2011). *Música y ética*. Zaragoza: Libros del Innombrable
- SOLIS, A. (2007). La dietilamina de ácido lisérgico: vínculo de amor y paz, ciberespacio y rock&roll. *Revista Digital Universitaria*, 8(3): 1-8
- SOURIAU, P. (1889). *L'Esthétique du mouvement*. París: Félix Alcan
- SOURIAU, P. (1893). *La suggestion dans l'art*. París: Félix Alcan
- SOURIAU, P. (1904). *La Beauté Rationnelle*. París: Félix Alcan
- SPENCER, H. (1855). *Principios de psicología*, Tomo IV, Parte VIII, Cap. IX, pp. 377-404. Madrid: La España Moderna. Trad. J. González Alonso
- SPENCER, H. (1861/1989). *L'educació: intel·lectual, moral i física*. Vic: Eumo. Trad. Maties Mulet
- SPENCER, H. (1890). The origin of music. *Mind*, 15(60), pp. 449-468
- SPENCER, H. (1891). On the origin of music. *Mind*, 16(64), pp. 535-537
- SPENGLER, O. (1918/1966). *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal. Tomo I*. Madrid: Espasa-Calpe. Trad. Manuel G. Morente
- SPRANGER, E. (1935). *Formas de vida. Psicología y ética de la personalidad*. Madrid: Revista de Occidente. Trad. Ramón de la Serna
- STANTON, H. M. (1935). Measurement of musical talent. The Eastman Experiment. *University of Iowa Studies in the Psychology of Music*, 2
- STANTON, H. M. (1936). The Gifted Child in Music. *Journal of Educational Sociology*, 10(2): 74-85
- STEFANI, G. (1985/1998). *Comprender la música*. Barcelona: Paidós. Trad. Rosa Premat
- STEFANI, G.; FERRARI, F. (1986). *La Psicología della Musica in Europa e in Italia*. Bolonia: Clueb
- STEIN, H. (1886/2010). *Die Entstehung Der Neueren Ästhetik*. Charleston: BiblioBazaar
- STEIN, H. (1897). *Aesthetik*. Stuttgart: Cotta
- STESZEWSKI, J. (2004). Roman Ingarden's theory of intencional musical work. *Muzikologija/Musicology*, 4, 155-165
- STEWART, L.; WALSH, V. (2001). Neuropsychology: music of the hemispheres. *Current Biology*, 11(4): 125-127
- STORR, A. (1992/2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós. Trad. Verónica Canales Medina
- STRAVINSKY, I. (1939/2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado. Trad. Eduardo Grau
- STUMPF, C. (1885/2010). *Musikpsychologie In England*. LaVergne: Kessinger
- STUMPF, C. (1886). Lieder der Bellakula-Indianer. Original en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 2. En STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E.M.v. (eds., 1922), *Sammelbände Für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 87-103. Munich: Drei Masken Verlag
- STUMPF, C. (1887). Mongolische Gesänge. Original en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3. En STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E.M.v. (eds., 1922), *Sammelbände Für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 107-112. Munich: Drei Masken Verlag
- STUMPF, C. (1890). *Tonpsychologie*, 2 vols. Leipzig: Hirzel
- STUMPF, C. (1892). Phonographierte Indianermelodien. Original en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 8. En STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E.M.v. (eds., 1922), *Sammelbände Für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 115-126. Munich: Drei Masken Verlag
- STUMPF, C. (1901). Tonsystem und Musik der Siamesen. En STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E.M.v. (eds., 1922), *Sammelbände Für Vergleichende Musikwissenschaft*, pp. 129-177. Munich: Drei Masken Verlag
- STUMPF, C. (1909). Akustische Versuche mit Pepito Areola. *Zeitschrift für Experimentelle und Angewandte Psychologie*, 2: 1-11
- STUMPF, C. (1911). *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth

- STUMPF, C.; HORNBOSTEL, E.M.v. (eds., 1922), *Sammelbände Für Vergleichende Musikwissenschaft*. Munich: Drei Masken Verlag
- SUCHMAN, L. A. (2007). *Human-Machine Reconfigurations. Plans and situated actions*. Nueva York: Cambridge University Press
- SULLY, J. (1876). Art and Psychology. *Mind*, 1(4), pp. 467-478
- SULLY, J. (1913). *The Teacher's Handbook of Psychology*. Nueva York: Longmans & Green
- SZCZEKLIK, A. (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*. Barcelona: Acontilado. Trad. J. Slawomirski y A. Rubió
- SZENDY, P. (2002). *Membres Fantômes de corps musiciens*. París: Minuit
- SZENDY, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós. Trad. José María Pinto
- SZENDY, P. (2009). *Grandes éxitos, la filosofía en el "jukebox"*. Pontevedra: Eliago
- TAINÉ, H. (1865/1954). *Filosofía del arte*. Barcelona: Iberia. Trad. Fernando Herge
- TAINÉ, H. (1867). *Del ideal en el arte. Estudios de estética*. Madrid: América. Trad. R. Cansinos-Assens
- TARDE, G. (1907). *Las leyes de la imitación: Estudio sociológico*. Madrid: Daniel Jorro
- TEIL, G.; HENNION, A. (2004). Discovering quality or performing taste? En HARVEY, M.; McMEEKIN, A.; WARDE, A. (eds.), *Qualities of Food*, pp. 19-37. Nueva York: Manchester University Press
- TEPLOV, B. M. (1947/1966). *Psychologie des aptitudes musicales*. París: Presses Universitaires de France. Trad. Jean Deprun
- TILSON, L. M. (1932). Music Talent Tests for Teachers-Training Purposes. *Music Supervisors' Journal*, 18(3): 26-61
- TILSON, L. M. (1935). The Music Achievement of College Students at Various Levels of Music Talent and Psychological Rating. *Teachers College Journal*, 6(5): 169-176
- TIRADO, F.; DOMÈNECH, M. (2008). Asociaciones heterogéneas y actantes: El giro postsocial de la teoría del actor-red. En SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. I, pp. 41-78. Madrid: AIBR
- TIRONI, M. (2010). ¿Qué es un cluster? Geografías y prácticas de la escena de música experimental en Santiago, Chile. *EURE*, 36(109): 161-187
- TOLSTOI, L. (1890/2004). *La sonata Kreutzer*. Madrid: Alianza
- TOMPKINS, D. (2011). *How To Wreck A Nice Beach: The Vocoder From World War II To Hip-Hop. The Machine Speaks*. Nueva York: Melville House
- TRAVIESO, D.; FERNÁNDEZ, M. (2008). El problema de la intencionalidad desde la percepción-acción y la teoría de los sistemas dinámicos. En SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. II, pp. 35-41. Madrid: AIBR
- TWARDOWSKI, K. (1914). Fonctions et Formations. Quelques remarques aux confins de la psychologie, de la grammaire et de la logique. En HUSSERL, E.; STUMPF, C.; EHRENFELS, C. v.; MEINONG, A.; TWARDOWSKI, K.; MARTY, A. (2007), *À l'École de Brentano. De Würzburg à Vienne*, pp. 364-368. París: Vrin
- VALENTINE, C. W. (1913). The aesthetic appreciation of musical intervals among school children and adults. *British Journal of Psychology*, 6, 190-216
- VALENTINE, C. W. (1962). *The Experimental Psychology of Beauty*. Londres: Methuen
- VALSINER, J.; ROSA, A. (eds., 2007). *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*. Nueva York: Cambridge University Press
- VARÈSE, E. (1936). Nuevos instrumentos y Nueva Música. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 87-88. Sevilla: Doble J
- VEGA, J. (2008). Mentas Híbridas: Cognición, representaciones externas y artefactos epistémicos. En SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.), *Tecnogénesis*. Vol. II, pp. 53-102. Madrid: AIBR
- VELTEN, C. (1898). *Märchen und Erzählungen der Suaheli*. Berlín: W. Speamann
- VERNON, P. E. (1930a). A method for measuring musical taste. *Journal of Applied Psychology*, 14: 355-362
- VERNON, P. E. (1930b). Synaesthesia in music. *Psyche*, 10: 22-40
- VERWORN, M. (1908). *Zur Psychologie der primitiven Kunst*. Jena: Gustav Fischer
- VIQUEIRA, J. V. (1923). Nacimiento y evolución de la música, I. *Alfar, Revista de Casa América-Galicia*, 30, Tomo I: 318-319. Edición facsímil supervisada por César Antonio Molina (1983). La Coruña: Nos
- VIQUEIRA, J. V. (1924a). Nacimiento y evolución de la música, II. *Alfar, Revista de Casa América-Galicia*, 36, Tomo II: 184-185. Edición facsímil supervisada por César Antonio Molina (1983). La Coruña: Nos

- VIQUEIRA, J. V. (1924b). Nacimiento y evolución de la música, III. *Alfar, Revista de Casa América-Galicia*, 37, Tomo II: 237-240. Edición facsímil supervisada por César Antonio Molina (1983). La Coruña: Nos
- VIQUEIRA, J. V. (1930/1958). *La psicología contemporánea*. México: Edinal
- VISCHER, R. (1873/1994). *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics*. Santa Monica (California): Getty Center for the History of Art and the Humanities
- VOLKELT, J. I. (1905). *System der ästhetik*. Munich: Beck
- VYGOTSKY, L. (1925/2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós. Trad. Carles Roche
- VYGOTSKY, L. (1930a/2000). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal
- VYGOTSKY, L. (1930b/1991). El método instrumental en psicología. *Obras escogidas, vol. I*, pp. 65-70. Madrid: Visor
- VYGOTSKY, L. (1931/1995). Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores. *Obras escogidas, vol. III*, pp. 11-340. Madrid: Visor
- WAGNER, R. (1850/1977). El Judaísmo en la música. *Wagneriana*, 1
- WAGNER, R. (1852). *Oper und Drama* [Opera i drama]. Barcelona: Institut del Teatre
- WALLACE, W. (1908/2010). *The Threshold of Music*. Danvers: General Books
- WALLACE, W. (1914/2010). *The Musical Faculty: Its Origins and Processes*. LaVergne: Kessinger
- WALLASCHEK, R. (1891). On the origin of music. *Mind*, 16(63), pp. 375-386
- WALLS, P. (2006). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En RINK, J. (ed.), *La interpretación musical*, pp. 35-54. Madrid: Alianza. Trad. Barbara Zitman
- WALTER, J. (1893). *Die Geschichte der Ästhetik im Alternum, ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt*. Leipzig: Reiland
- WATSON, J. B. (1913). *Psychology as the behaviorist views it* [La psicología como ciencia de la conducta]. Original en *Psychological Review*, 20, pp. 158-177. En FERRÁNDIZ, A.; LAFUENTE, E.; LOREDO, J. C. (eds., 2008), *Lecturas de Historia de la Psicología*, pp. 247-251. Trad. E. Lafuente
- WATSON, K. B. (1942). The nature and measurement of musical meanings. *Psychological Monographs*, 54(2): 1-43
- WATT, H. J. (1913). *Psychology*. Nueva York: Dodge
- WATT, H. J. (1914). Psychological analysis and theory of hearing. *British Journal of Psychology*, 7: 1-43
- WATT, H. J. (1917). *The psychology of sound*. Cambridge: Cambridge University Press
- WEBER, J.-P. (1958). *La psicología del arte*. Buenos Aires: Paidós. Trad. Gladys Romero
- WEBER, M. (1921/1995). *Die rationalen und soziologischen Grundlangen der Musik* [Os fundamentos racionais e sociológicos da música]. Universidade de Sao Paulo. Trad. Leopoldo Waizbort
- WEILL, K. (1927). Acerca de la producción musical. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 146-148. Sevilla: Doble J
- WEILL, K. (1928). Zeitoper. En GARCÍA LABORDA, J. M. (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, pp. 61-62. Sevilla: Doble J
- WELD, H. P. (1912). An Experimental Study of Musical Enjoyment. *American Journal of Psychology*, 23: 245-309
- WELLEK, A. (1929). Synästhesie bei Richard Wagner. *Bayreuther Blätter*, 52: 80-101
- WELLEK, A. (1931). Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie Forschung. *Archiv für die gesamte Psychologie*, 79: 325-384
- WERTSCH, J. V. (1993). *Voces de la mente. Un enfoque sociocultural para el estudio de la Acción Mediada*. Madrid: Visor. Trad. Adriana Silvestri
- WEULE, K. (1923/2005). *The Culture of Barbarians: A Glimpse Into the Beginnings of the Human Mind*. LaVergne: Kessinger Publishing
- WEVER, E. G. (1933). The physiology of hearing: The nature of response in the cochlea. *Physiological Reviews*, 13, 400-425
- WEVER, E. G. (1949). *Theory of Hearing*. Nueva York: Dover
- WHEELER, R. H.; CUTSFORTH, T. D. (1922). *The synaesthesia of a blind subject with comparative from an asynaesthetic blind subject*. Eugene (Oregon): University Press
- WHITLEY, M. F. (1932). A Comparison of the Seashore and the Kwalwasser-Dykema Music Tests. *Teachers College Record*, 33: 731-751
- WILLEMS, E. (1956/1979). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba. Trad. Eugenia Podcaminsky
- WINCKELMANN, J. J. (1764/1985). *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona: Orbis. Trad. Manuel Tamayo Benito

- WING, H. D. (1936). *Tests of musical ability in school children*. Londres: University of London
- WITASEK, S. (1904). *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*. Leipzig: Barth
- WITASEK, S. (1908). *Grundlinien der Psychologie*. Leipzig: Dürr'schen Buchhandlung
- WÖLFFLIN, H. (1886). Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur [Prolegomena to a Psychology of Architecture].  
En VISCHER, R.; FIEDLER, C.; WÖLFFLIN, H.; GÖLLER, A. (1994), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics (1873-1893)*. Santa Monica: Getty Publication. Trad. Harry Francis Mallgrave, Eleftherios Ikononou
- WÖLFFLIN, H. (1920/1924). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Conceptos fundamentales en la Historia del Arte]. Madrid: Espasa-Calpe. Trad. J. Moreno Villa
- WORRINGER, W. (1908/1987). *Abstraktion und Einfühlung* [Abstracció i empatia. Una contribució a la psicologia de l'estil]. Barcelona: Edicions 62. Trad. A. Planella
- WORRINGER, W. (1908/2008). *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. Mariana Frenk
- WUNDT, W. (1897). *Gundriss der Psychologie* [Outlines of Psychology]. En SAHAKIAN, W. S. (ed., 1992), *Historia de la psicología*, pp. 153-155. Trad. de Francisco González Aramburo y Roberto Helier, a partir de la versión inglesa de Charles Hubbard Judd
- WUNDT, W. (1900). *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze, von Sprache, Mythos und Sitte*. Tomo I. Leipzig: Wilhelm Engelmann
- WUNDT, W. (1908/2010). *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze, von Sprache, Mythos und Sitte*. Tomo III: *Die Kunst*. Charleston: Nabu Press
- WUNDT, W. (1911). *An Introduction To Psychology*. Londres: George Allen & Unwin. Trad. Rudolf Pintner
- WUNDT, W. (1912/1920). *Elementos de Psicología de los pueblos. Bosquejo de una historia de la evolución psicológica de la Humanidad*. Madrid: Daniel Jorro. Trad. S. Rubiano
- YINGLING, R. W. (1962). Classification of reaction patterns in listening to music. *Journal of Research in Music Education*, 10(2): 105-120
- YOKOYAMA, M. (1921). The nature of the affective judgement in the method of paired comparisons. *American Journal of Psychology*, 32: 357-369
- YÚDICE, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa
- ZIMMERMANN, R. (1858). *Geschichte der Aesthetik als Philosophischer Wissenschaft*. Viena: Wilhelm Braumüller



# **ANEXO**



El presente compendio reúne muchos de los autores que se citan en esta tesis, comprendida en el período 1854-1938. En ocasiones, se han incluido nombres de filósofos anteriores a dichas fechas que nos parecen muy relevantes para entender los fundamentos teóricos de los que parten otros contemporáneos del siglo XIX y principios del XX. Hemos concentrado toda la atención en aquellos autores pertenecientes al campo de la psicología o áreas afines, así como músicos o teóricos ajenos a las ciencias sociales que sin embargo han desarrollado una importante labor como divulgadores o pensadores de las problemáticas psicológicas que se apuntan a lo largo de esta tesis.

**Abraham, Otto (1872-1926).** Fue el asistente de Stumpf mientras éste se hizo cargo de la colección de cilindros que inauguraría el Berliner Phonogramm-Archiv en 1900 –que luego dirigirá Erich von Hornbostel–. Este físico especializado en el análisis formal del sonido realizaría con Hornbostel numerosos trabajos sobre etnomusicología comparada. Desarrollará diversos métodos de transcripción de la música exótica para adecuarla a la sensibilidad europea. Paralelamente se interesará por la detección del oído absoluto en personas de una gran sensibilidad musical.

**Adorno, Theodor (1903-1969).** Filósofo alemán de la escuela de Frankfurt, muy centrado en las problemáticas psicológicas de la música y en el impacto de las nuevas tecnologías en las formas de componer y consumir la música y las artes plásticas en la sociedad capitalista. Perteneciente a una familia de músicos, Adorno también desarrolló una carrera paralela como compositor y crítico musical, además de frecuentar a personajes clave de la segunda Escuela de Viena como Schoenberg y Webern.

**Allen, Grant (1848-1899).** Uno de los principales divulgadores del darwinismo fue también un destacado psicólogo asociacionista que siguió los pasos de Alexander Bain y Herbert Spencer. En 1877 publicó un estudio sobre las causas fisiológicas que provocan placer en la experiencia estética, aunque posteriormente sería más conocido como novelista. Sigmund Freud, William James y H. G. Wells le mencionan en sus obras.

**Ambros, August Wilhelm (1816-1876).** Autor de una prolífica obra dedicada al arte –principalmente a la música y la poesía–, desarrolló un extenso estudio comparativo sobre diversas culturas musicales del mundo. Como compositor también produjo una vasta obra de estilo romántico.

**Arréat, Jean Lucien (1841-1922).** Escritor y filósofo francés con especial interés por el estudio del sentimiento poético, la inspiración creativa y las cuestiones morales y educativas en el arte.

**Bain, Alexander (1818-1903).** Psicólogo escocés de reputada carrera, acérrimo defensor de la lógica positivista en los estudios sobre la mente. Renovó la psicología por aprovechar sus conocimientos sobre fisiología en explicaciones de tipo asociacionista sobre las reacciones psicopatológicas.

**Bartholomew, Edward Fry (1888-1932).** Profesor de literatura y filosofía, se introdujo en el campo de la psicología desde la teología, publicando varios libros al respecto: *The Relation of Psychology to Music* (1899) y *The Psychology of Prayer* (1922). En el primero de los citados reúne muchas de las lecciones y conferencias que dio a los alumnos del Augustana Conservatory of Music (Rock Island, Illinois) durante sus tres años de docencia en dicho centro.

**Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714-1762).** Filósofo alemán del romanticismo que, siguiendo las doctrinas de Leibniz, aportó las bases fundacionales de la estética, entendiéndola como el estudio del conocimiento sensible de las formas. La primera vez que usó el término (*aisthesis*) fue en 1735; quince años después publicó un libro homónimo. En la obra de Baumgarten confluyen la creencia de que la belleza es una propiedad objetiva del arte –vista como la perfección absoluta de las cosas– y la concepción subjetiva de la belleza, plantando los primeros estudios positivistas sobre el gusto estético.

**Bazailas, Albert (1867-1924).** Profesor de filosofía, muy influido por la obra de Henri Bergson, introdujo el análisis de los procesos inconscientes en la estética musical.

**Benjamin, Walter (1892-1940).** Amigo íntimo de Theodor Adorno, Max Horkheimer y Bertolt Brecht, este filósofo y crítico literario reflejó en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) muchas de sus preocupaciones sobre los cambios psicológicos que provocaba la desvalorización del arte en el desarrollo humano. La pérdida del aura en las obras clásicas, para Benjamin, equivalía a una politización/mercantilización del arte y a una consecuente falta de originalidad y asideros en una realidad concreta. La incapacidad de percibir la singularidad de cada experiencia estética y la difuminación de lo subjetivo en la homogeneidad del arte repercutía según él en el fetichismo y la tergiversación de la tradición histórica y cultural. Se suicidaría en Portbou (Girona), huyendo de los nazis, a la espera de poder irse con Adorno a Nueva York.

**Bérénger-Féraud, Louis Jean-Baptiste (1832-1900).** Médico en jefe de la Marina francesa y cirujano mayor de la Armada, especialista en el tratamiento de traumatismos y el entablillado de roturas óseas. Durante una de sus campañas en las colonias francesas, también desarrolló un interesante estudio etnológico sobre la transmisión oral de la cultura en los griots, basándose en los escritos de Paul Broca.

**Bergson, Henri (1859-1941).** Este Premio Nobel de Literatura (1927) nunca ocultó su pasión por el arte. Hijo de músicos, optó por formarse en filosofía tras su entregada lectura de las obras de Darwin y Spencer. La memoria, la conciencia del tiempo y la energía espiritual –que él denominaba *élan vital*– serían conceptos fundamentales para entender los procesos más complejos de la mente implicados en la contemplación estética.

**Bidón, Giuseppe (1884-1951).** Psiquiatra italiano, seguidor de las teorías lombrosianas, consideraba el genio artístico y la alienación mental en una misma línea de diagnóstico clínico. Según el autor, algunas formas de arte podían inspirar comportamientos delictivos.

**Binet, Alfred (1857-1911).** Conocido principalmente por sus contribuciones a la psicometría y la psicología diferencial, además de su famosa escala de la inteligencia. Entre los intereses de Binet estaba la medición de las capacidades creativas del niño y la cualidad de su sensibilidad estética.

**Bingham, Walter Dyke (1880-1952).** Psicólogo norteamericano que trabajó en los tests alpha y beta de inteligencia y que se aplicaron durante las campañas de reclutamiento en la I y II guerra mundial. Este antiguo alumno de E. L. Thorndike contribuiría años después al desarrollo de mejoras en el ámbito laboral para lograr una mayor productividad. Entre las baterías de pruebas psicotécnicas que diseñó Bingham se pretendía también detectar si el sujeto podía valorar una escala musical determinada.

**Binswanger, Ludwig (1881-1966).** Psiquiatra suizo pionero en la psicología existencial. Estudió bajo la tutela de Husserl y Freud, aunque siempre reconoció la influencia de Heidegger en su pensamiento teórico. La idea de intersubjetividad resulta fundamental para entender su concepción simbólico-fenomenológica de la representación mental de lo estético.

**Boas, Franz (1858-1942).** Antropólogo estadounidense cuyo trabajo contribuyó especialmente a los estudios sobre las músicas tradicionales. Pese a no tener formación como psicólogo, se trasladó a finales del siglo XIX hasta Berlín para estudiar psicofísica junto a Hermann von Helmholtz, quien sin duda pudo haber influido en sus intereses sobre el análisis comparativo de los lenguajes musicales de las distintas culturas del mundo.

**Böckel, Otto (1859-1923).** Político alemán que firmó varios panfletos antisemitas con los que trataba de denostar a la raza judía atestiguando el resultado de sus análisis comparativos y otros de carácter degeneracionista sobre sus obras culturales, como harían tantos otros contemporáneos suyos.

**Bosanquet, Bernard (1848-1923).** Filósofo inglés muy influido por la obra de John Dewey y William James, así como las teorías sobre estética de Hegel y Kant. Su pensamiento estético quedaría recogido en su magna *Historia de la estética* (1892), donde desarrollaría un abordaje de corte histórico-cultural de los procesos estéticos del hombre desde los tiempos de la Antigüedad. Bosanquet defendía su postura como una suerte de idealismo empírico, analizando comparativamente el progreso formalista de las obras a lo largo de la historia y las culturas.

**Boutroux, Émile (1845-1921).** Filósofo francés especializado en la epistemología de la ciencia. Gran conocedor de las teorías de Helmholtz sobre percepción.

**Branschvig, Marcel (1876-1953).** Especialista en la cultura infantil, este profesor francés de literatura vertió en *El arte y el niño* (1907) todo su conocimiento sobre psicología del desarrollo y los beneficios de la música en la educación infantil.

**Brentano, Franz (1838-1917).** Psicólogo alemán de corte empírico, fundador de la psicología del acto, convertida en una fenomenología crítica con la tendencia más determinista de la psicología. Su concepción de describir la conciencia en lugar de analizarla estructuralmente inspiraría la posterior obra de Husserl, Heidegger y Stumpf, quien llevaría sus enseñanzas al campo de la música.

**Bücher, Karl (1847-1930).** Famoso por su lectura psicologista de la percepción del ritmo y su inversión en la producción y en la dinámica del trabajo, que expone en su célebre *Arbeit und Rhythmus* (1896).

**Bullough, Edward (1880-1934).** Estudiante de la estética y del lenguaje desde una perspectiva psicofísica, realizó numerosos ensayos experimentales sobre la percepción de colores. En el *British Journal of Psychology* publicó algunos de sus trabajos sobre psicología del arte y dedicó una especial atención al análisis de las formas y estilos del arte romano, que fundamentaron las líneas clásicas del renacimiento.

**Calkins, Mary Whiton (1863-1930).** Psicóloga estadounidense que fue la primera en ocupar la presidencia de la APA. Formada con William James en Harvard, realizó numerosos estudios experimentales sobre percepción del sonido.

**Cattell, James McKeen (1860-1944).** Psicólogo estadounidense, que también fue editor de la prestigiosa revista *Science*. Marcado por la obra de Francis Galton, llevó la psicología diferencial al campo aplicado y profesional, tanto en el desarrollo de la psicotecnia como en el ámbito experimental iniciado por Wundt. Uno de sus más polémicos estudios pretendía comparar la percepción de una melodía silbada por un escolar bajo los efectos del hachís y la interpretación de una orquesta sinfónica. El test de aptitud intelectual de Cattell fue una de las principales influencias para el de Seashore en la detección de jóvenes talentos.

**Challaye, Félicien (1875-1967).** Filósofo francés contrario al auge fascista en Europa, sentimiento que le llevó a liderar una influyente campaña antibelicista en la I guerra mundial. Su ensayo sobre estética (1934) y *L'Art et la Beauté* (1929) iniciarán una fructífera relación con la psicología del arte, manifestándose reacio a los modelos experimentales y formalistas de la estética, así como los discursos deterministas de la psicología. *La Logique des Sentiments* (1938) le situaría en la misma línea que otros autores de la estética como Sergi Ribot, pero posteriormente se decantaría hacia una postura más fenomenológica, como prueban sus biografías sobre Freud y Bergson (1948) y *Psychologie et Métaphysique* (1940), donde reúne sus clases magistrales.

**Chamberlain, Houston Stewart (1855-1927).** Pensador británico nacionalizado alemán, conocido por sus teorías racistas y germanistas, que le convirtieron en uno de los principales referentes del nazismo. Gran conocedor de la obra de Richard Wagner, argumentaba razones de cariz degeneracionista y psicosomático para valorar estéticamente la música alemana.

**Combarieu, Jules (1859-1917).** Musicólogo francés interesado en la historia evolutiva de los instrumentos musicales y de las formas estéticas de la música, desde el punto de vista de la expresión. Fundó la *Revue d'histoire et de critique musicale* y la *Revue Musicale* a principios del siglo XX.

**Croce, Benedetto (1866-1952).** Marcado por el idealismo hegeliano, Croce aboga por la creencia de que el espíritu se configura dinámicamente a través de la historia, y que evoluciona a medida que toma conciencia de su propio devenir. En el ámbito de lo estético, Croce niega una realidad basada en conceptos puros como decía Platón, sino que debe conocerse la lógica de cada interpretación o lectura estética. Así, el estudio de los sentidos debe quedar ligado al de las representaciones sobre la realidad. El arte, por tanto, no es tan sólo una producción sensible, sino también una reflexión conceptual, social, particular y específica. Su *Breviario estético* (1912) y su revisión del materialismo histórico-marxista (1900) fueron muy influyentes en años venideros.

**Cutsforth, Thomas Darl (1893-1962).** Estudioso de las limitaciones y capacidades de los niños ciegos, colaboró regularmente con el psicólogo norteamericano R. H. Wheeler en sus investigaciones sobre las sinestesias.

**Darwin, Charles (1809-1882).** Naturalista inglés que postuló que todas las especies de seres vivos habían evolucionado de un antepasado común por selección natural. Este precepto incluía todo tipo de procesos mentales de orden superior, en el caso del ser humano, tratando de hallar un origen en los aspectos relacionados con el campo estético y el lenguaje musical, entre otras cualidades exclusivas del hombre.

**Dauriac, Lionel (1847-1923).** Filósofo francés especializado en estética musical. Théodule Ribot le introduciría en la psicología de la música, que Dauriac aplicó en el estudio del gusto estético del público, los procesos creativos e interpretativos del músico, y el análisis formal de la ópera francesa y de la obra de Rossini, Wagner y Meyerbeer.

**Delacroix, Henri (1873-1937).** Discípulo de William James y Henri Bergson, este psicólogo francés especializado en arte publicó en 1927 un profuso manual donde recoge muchas de sus reflexiones teóricas sobre música y arte, centradas sobre todo en el estudio de la creatividad.

**Denéréaz, Alexandre (1875-1947).** Organista y compositor suizo y estrecho colaborador de Lucien Bourguès, con quien firmó el ensayo *La musique et la vie intérieure*, un estudio sobre la construcción fenomenológica del sentimiento estético en la música. Paralelamente, y en solitario, publicó *L'évolution de l'art musical depuis ses origines jusqu'à l'époque moderne* (1919).

**Dessoir, Max (1867-1947).** Psicólogo alemán interesado en el ámbito de la estética. Suyas son la *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* y la sociedad del mismo nombre, que publicaría dicha revista. Durante el régimen nacionalsocialista se le prohibió toda actividad como docente y la divulgación de toda su obra.

**Dewey, John (1859-1952).** Este pedagogo estadounidense se introdujo en la psicología de la mano de Charles S. Peirce y William James. Para Dewey, el arte tenía un peso fundamental en la construcción social del ciudadano, atendiendo a su formación y su progresivo desarrollo en la educación y la cultura. De marcada tendencia histórico-social, el punto de vista epistemológico del que parte confiere a la experiencia un papel básico en las prácticas de socialización, configuración de los valores mentales y la toma de conciencia sobre la realidad.

**Dilthey, Wilhelm (1833-1911).** Autor de una vasta obra –que engloba historia, filosofía, sociología, psicología, hermenéutica, estética y musicología–, Dilthey abanderaba la propuesta de establecer una ciencia subjetiva de las humanidades (*Geisteswissenschaften* o “ciencias del espíritu”), como disciplina metodológicamente opuesta a las ciencias de la naturaleza. Para ello exigía centrarse en el análisis de una realidad socio-históricamente construida. Contrario a la psicología experimental, recuperaba algunas de las preocupaciones de Kant y Schleiermacher sobre arte y música, acercando la estética a una idea de psicología descriptiva y analítica.

**Downey, June Etta (1875-1932).** Autora del test psicotécnico que lleva su nombre, se formó bajo la doctrina de Titchener, Angell y Watson. En el *American Journal of Psychology* apareció uno de sus primeros artículos dedicados al campo de la psicología del arte: *A Musical Experiment* (1897), que posteriormente inspiró a E. L. Gatewood para la realización de sus particulares investigaciones sobre psicología y música.

**Durkheim, Émile (1858-1917).** Sociólogo francés con intereses en la psicología y la filosofía política. Durkheim legitimaba una disciplina más positivista y muy crítica con los acercamientos psicologistas. Al respecto, rechazaba los estudios basados exclusivamente en datos psicológicos, primando una conciencia colectiva por encima de los aspectos más elementales del pensamiento individual. Esta misma premisa la aplicó al ámbito del arte desde una perspectiva más sociológica.

**Edwards, John Harrington (1834-1918).** *God and Music* (1903) reúne muchas de las reflexiones sobre las leyes formalistas que regulan la música, así como las posibles causas que correlacionan con la musicoterapia en algunos de los historiales clínicos que describe el autor.

**Egger, Victor (1848-1909).** Epistemólogo y psicólogo francés, profesor en la Escuela de Nancy hasta 1904 y centrado en el estudio de lo que él denominó como “la palabra interior”, revisando las teorías psicopatológicas de Théodule Ribot y sus explicaciones sobre la construcción de las emociones y los sentimientos (incluyendo también los estéticos).

**Ehrenfels, Christian von (1859-1932).** Filósofo y psicólogo austríaco de la escuela fenomenológica y uno de los principales valedores de la psicología de la gestalt. Alumno de Meinong y Brentano, introdujo a Max Brod y Franz Kafka en el interés por la psicología en las tertulias que regularmente la familia Fanta organizaba en Praga. Ehrenfels solía explicar la ley de la totalidad de la sensación citando el ejemplo de la transición melódica, en la que no se oye una secuencia interrumpida de sonidos individuales y separados, sino una integración de todas las notas.

**Ellis, Alexander John (1814-1890).** Filólogo y matemático inglés famoso por la traducción del canónico *Die Lehre von den Tonempfindungen* de Helmholtz, cuya segunda edición inglesa de 1885 incluía una apéndice del propio Ellis. Paralelamente, elaboraría varios trabajos sobre la evolución de las escalas musicales en diferentes culturas, sirviéndose de métodos comparativos de la musicología, la psicofísica y la etnología.

**Falke, Jacob von (1825-1897).** Responsable de la colección de arte del príncipe de Liechtenstein, Falke se interesó por el estudio comparado de las producciones artísticas de la Antigüedad y de las culturas primitivas, dando cuenta de los cambios en el gusto popular desde preceptos científicos.

**Farnsworth, Paul Rudolph (1899-1978).** Uno de los máximos representantes de la psicología de la música norteamericana junto a Carl Seashore, dedicado al estudio de las preferencias musicales. Sus estudios han sido aplicados con mucho éxito en el campo de la psicoterapia y la educación.

**Fechner, Gustav (1801-1887).** Psicólogo experimental alemán pionero en el campo de la psicofísica. Entre su prolífica obra destacan sus estudios sobre medición de estímulos perceptivos en áreas del arte y la estética. Wundt y Helmholtz tomarían sus enseñanzas como modelo metodológico para sus posteriores investigaciones sobre música y arte. Sin embargo, el amplio espectro de influencia de Fechner recoge también los legados de Leibniz, Herbart, Hegel y Lotze, entre otros.

**Feininger, Karl (1844-1922).** Músico de origen alemán que residió desde niño en EEUU. Estudioso de la ejecución pianística, desarrolló una teoría sobre el carácter subjetivo del intérprete a partir del estilo preformativo, como expuso en una particular defensa sobre la psicología experimental de la música (1909).

**Fiedler, Konrad (1841-1895).** Teórico del arte alemán que aplicó un punto de vista psicológico a la crítica del arte. Acérrimo formalista y seguidor de las doctrinas de Hanslick y Wölfflin, se sirvió del método comparativo, del estudio iconográfico y de la lectura hermenéutica de los símbolos para valorar las obras. Para el autor, la belleza estética se basa exclusivamente en las diferencias estructurales entre las piezas.

**Fouillée, Alfred (1838-1912).** Filósofo francés especialista en la obra de Sócrates, Platón, Descartes, Kant y Nietzsche, contrario al determinismo y los modelos morales de las ciencias humanas. De la mano de Wilhelm Wundt se decantaría hacia el positivismo en el campo de la psicología, introduciéndose en el estudio comparado de las artes y la religión, así como de las características psicológicas de los pueblos europeos. Al final de su vida se interesará por los fundamentos humanísticos del socialismo.

**Fournoy, Théodore (1854-1920).** Médico, filósofo y psicólogo suizo que estudió, entre otros, con Wundt en Leipzig. Influidado por William James, se interesó por la parapsicología y el espiritismo, estudiando casos de sonambulismo y los procesos de creación artística bajo los efectos de trance, o lo que él denominaba como “imaginación subliminal” como producto de la mente inconsciente. Contemporáneo de Freud y Jung, animó a éste a reorientar sus pesquisas hacia los fenómenos ocultos en los arquetipos simbólicos del arte.

**Fraisse, Paul (1911-1996).** Psicólogo francés conocido por sus trabajos sobre la percepción del tiempo y del ritmo. Director del Laboratorio de Psicología Experimental y Comparada de la universidad René Descartes, colaboró estrechamente con Jean Piaget en el enciclopédico *Traité de psychologie expérimentale*, que ocuparía nueve volúmenes.

**Freud, Sigmund (1856-1939).** De gustos conservadores en materia de arte y gran aficionado a la ópera, el padre del psicoanálisis nunca admitió un oído especialmente dotado para la música. Reacio a toda influencia sentimental a través de la música, no abordaba este arte más que desde el punto de vista formal y textual, esto es, analizando algunos pasajes operísticos a partir del libreto, versos significativos de algunas canciones o episodios biográficos de los compositores, en relación con sus propias teorías sobre la creación inconsciente, la asociación mental y el simbolismo oculto en toda interpretación estética.

**Fröbel, Friedrich (1782-1852).** Pedagogo alemán creador del concepto de jardín de infancia, cuyo programa educativo instauró la gimnasia rítmica y el acompañamiento de canciones en muchas actividades lúdico-instructivas, para fomentar la socialización y un mejor desarrollo psicomotriz del niño sobre sus propios movimientos.

**Galton, Francis (1822-1911).** Psicólogo y antropólogo inglés, que pasará a la historia por sus contribuciones en la psicología diferencial. Explorador e inventor y reputado escritor antes que científico, este primo de Darwin aplicó la estadística en la correlación de las diferencias individuales desde una perspectiva adaptativa y biológica. Promocionó la selección artificial y la eugenesia para mejorar las razas humanas, y trazó extensos árboles genealógicos de algunas de las más aclamadas familias de artistas e intelectuales de Europa, para demostrar mediante lo que él denominaba un “método biométrico” la transmisión hereditaria del genio creativo.

**Gatewood, Esther Lucilla (1893-1956).** Nacida en Nashville (Tennessee), estudió las diferencias psicológicas a partir de experimentos de laboratorio para la medición de las reacciones de los sujetos frente a determinados estímulos. Un artículo de J. E. Downey fue la base para un curioso estudio sobre el efecto de la escucha musical en un gabinete de arquitectos, durante el trabajo de los dibujantes técnicos.

**Geiger, Moritz (1880-1937).** Filósofo alemán discípulo de Edmund Husserl. Especialista en la estética del arte desde una perspectiva fenomenológica, inicialmente se formó junto a Theodor Lipps en materia de psicología. Tras el ascenso del gobierno nacionalsocialista emigró a los EEUU en 1933, consolidándose su carrera académica en la universidad de Stanford. Entre sus alumnos más destacados se puede nombrar a Walter Benjamin y Hans-Georg Gadamer.

**Giner de los Ríos, Francisco (1839-1915).** Filósofo y pedagogo español, fundador de la Institución Libre de Enseñanza e introductor del krausismo en España. El modelo educativo que diseñó influyó notoriamente en Ortega y Gasset, Lorca, Machado, Dalí, Unamuno o Buñuel, entre tantos otros artistas e intelectuales españoles. Giner de los Ríos daba a las artes y la música un papel destacado en la formación de los ciudadanos.

**Gobineau, Joseph Arthur de (1816-1882).** Nacido en el seno de una familia aristocrática, el conde de Gobineau fue uno de los principales impulsores de la ideología degeneracionista que influiría en la psicología y la política del siglo XIX y XX. Su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855) está impregnada de afirmaciones racistas que incluyen muchas apreciaciones estéticas, remarcando la supremacía germánica por encima de las demás razas y culturas.

**Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832).** Poeta, ensayista, novelista, científico y dramaturgo alemán, representativo del romanticismo y del *Sturm und Drang* que pretenderá romper con el clasicismo grecolatino reivindicando el pasado mítico nórdico. Goethe preconizaba unas formas estéticas sobre las que se asentaba la identidad alemana, a través del arte y la música.

**Groos, Karl (1861-1946).** Psicólogo alemán que se basó en las teorías darwinistas para explicar el instinto del juego en los animales, del que derivarán otras conductas de supervivencia. Entre las prácticas lúdicas sin más objeto que el del placer de su propio ejercicio, Groos también incluía todo lo referente a lo estético y musical.

**Grosse, Ernst (1862-1927).** Etnólogo alemán cuyo interés por el arte oriental le llevó hasta Japón, donde conocería a la que sería su esposa. Basó su teoría en un posible origen común del arte entre todas las culturas del mundo.

**Guernsey, Martha (1899-1952).** Psicóloga norteamericana formada en el campo de la música. Sus relaciones con Karl Bücher la llevaron a interesarse por la obra de gestaltistas como Köhler y Wertheimer.

**Gundlach, Ralph H. (1902-1978).** Profesor de psicología en la universidad de Washington, fue apartado de su cargo académico tras investigarse su presunta implicación en actividades comunistas antipatrióticas. Tras su cese laboral como docente, prosiguió su carrera en Nueva York como psicoterapeuta.

**Gurney, Edmund (1847-1888).** Psicólogo inglés con una prometedora carrera como pianista y teórico de la música. En 1880 publicó *The power of sound*, un ensayo sobre estética musical, antes de embarcarse en otros estudios experimentales sobre las alucinaciones inducidas por hipnosis y supuestas capacidades de transmisión telepática.

**Guyau, Jean Marie (1854-1888).** Filósofo y poeta francés, ahijado de Alfred Fouillée y defensor del positivismo en los estudios de las ciencias humanas. Tradujo al francés la obra de Epícteto y Epicuro y criticó duramente la moral y la religión, abrazando pensamientos de corte anarquista. En los *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884) reúne muchas de sus reflexiones en materia de arte, que luego reformulará desde una perspectiva sociológica en 1902.

**Halm, August (1869-1929).** Compositor y teórico de la música alemán, especialista en la obra de Bach y Bruckner, publicó en 1900 un importante manual de armonía, seguido de un estudio descriptivo de la música alemana desde un análisis histórico-cultural: *Von zwei Kulturen der Musik* (1913). Partía de la idea de una naturaleza orgánica en todo proceso creativo de la música, que sin embargo evolucionará con el tiempo pero que quedaría implícito en las formas más elementales de correspondencia armónica.

**Hanslick, Eduard (1825-1904).** Musicólogo y crítico musical, influido por el romanticismo alemán. Se dio a conocer en 1846 por un ensayo sobre la obra de Richard Wagner. Introdutor del formalismo en la estética musical, Hanslick proclamaba que la belleza estética residía en las cualidades formales de la obra, prescindiendo en todo análisis estético de la música de cualquier otra variable social, cultural o temporal. Acérrimo defensor del método científico y de las bases positivistas en la musicología, Hanslick pretendía combatir los excesos elucubrativos de la estética metafísica. En 1854 publicaría su principal obra, *De lo bello en música*, posicionándose contrario a la idea de la forma musical como representación de un sentimiento.

**Hegel, Georg Wilhelm (1770-1831).** Filósofo alemán contemporáneo de Schelling y Hölderlin que influiría en las bases del futuro materialismo histórico y en la tendencia histórico-cultural de los estudios sobre estética musical. Para Hegel, lo bello artístico merece un tratamiento científico, pero contradice a Kant al dudar de que razón y sensibilidad estética puedan llegar a un consenso objetivo. Hegel rechaza también toda lectura servil o utilitaria del arte, apostando por el análisis de formas que se rigen por leyes naturales de armonía universal y que habrían sido asimiladas por el espíritu humano a través de la tradición y la transmisión de valores del pasado. Por ello, el peso de lo simbólico es fundamental en la construcción de la sensibilidad estética.

**Helmholtz, Hermann von (1821-1894).** Médico y físico alemán, formado en filología y filosofía de la mano de Fichte. Introdujo muchas aportaciones en el campo de la psicología experimental en sus estudios sobre acústica y percepción de los sonidos. Interesado en la combinación de tonos y en la fisiología sensorial, fue una decisiva influencia para el trabajo de Wilhelm Wundt. Contrario a la filosofía especulativa y partidario del materialismo en los estudios sobre estética musical, Helmholtz se centró en la unidad perceptiva del sonido y en el análisis formalista de la música.

**Herbart, Johann Friedrich (1776-1841).** Filósofo y pedagogo alemán que se opuso al enfoque estético de Hegel, siguiendo los postulados kantianos. Formado con Fichte, pronto orientó sus pasos hacia el campo de la psicofísica, afirmando la existencia de un umbral mínimo de estimulación, término que posteriormente acuñó Weber para sus estudios. Por otra parte, sus reflexiones sobre la moral y la educación, implícitas en las cuestiones sobre arte, influirían en la obra de John Dewey.

**Herder, Johann Gottfried (1744-1803).** Filósofo del romanticismo alemán que desarrolló la teoría del *Volkgeist* o espíritu del pueblo, según la cual toda la producción cultural de una nación contiene una gran representación de sus cualidades mentales. Con esa premisa dedicó un tiempo a recopilar antiguas canciones populares que habían permanecido en la cultura del pueblo por transmisión oral desde la Edad Media.

**Hevner, Kate (1898-1984).** Destacada en el campo de la psicología de la música, realizó trabajos sobre apreciación, discriminación y aptitud musical. En 1951 fue elegida presidenta de la División de Estética de la APA.

**Höfdding, Harald (1843-1931).** Filósofo danés formado en teología y muy influido por la obra de Kierkegaard. Compuso un tratado de psicología en 1887 y otro sobre religión en 1901. Para Höfdding, la cultura es uno de los principales vehículos morales del hombre, por lo que no debe ser abordado desde una causalidad mecánica ni tampoco desde un absoluto relativismo.

**Hornbostel, Erich Moritz von (1877-1935).** Etnomusicólogo alemán famoso por la clasificación organológica de los instrumentos musicales que publicó con Curt Sachs. Formado en psicología de la música y psicoacústica con Carl Stumpf, fue durante muchos años el asistente de éste al frente del Berliner Phonogramm-Archiv, especializado en el estudio comparativo de las músicas de distintas culturas del mundo. Posteriormente, Hornbostel contribuirá a la psicología de la música con una teoría sobre la escucha binaural, centrada en la detección y localización del sonido en alternancias perceptivas, que realizaría paralelamente a otros del mismo calado por parte de Max Wertheimer.

**Huizinga, Johan (1872-1945).** Filósofo e historiador holandés, admirado por Ortega y Gasset, quien sintetizó en *Homo Ludens* (1938) su teoría del juego como fenómeno cultural, concibiéndolo como una función humana tan esencial para el desarrollo psicológico y social como el trabajo y el pensamiento. Entre las primeras formas de juego, el autor también incluye la música y la danza.

**Ingenieros, José (1877-1925).** Psiquiatra italo-argentino que destacó por su contribución a fundamentar el sentimiento nacional argentino. Tanteó los idearios del socialismo, el comunismo y el anarquismo. En el campo de la psiquiatría, dirigió el Instituto de Criminología de Buenos Aires, fue un destacado neurólogo y miembro asesor del Servicio de Observación de Alienados de la Policía, y obtuvo la cátedra de psicología experimental en la universidad de Buenos Aires. Sus preocupaciones sobre la influencia perniciosa de determinadas formas de arte en la salud mental quedaron expuestas en *La psicopatología en el arte* (1902) y *Patología del lenguaje musical* (1906).

**Jaëll, Marie (1846-1925).** Pianista, compositora y pedagoga francesa, escribió varios manuales sobre digitalización y ejecución pianística, basados en una introspección sistemática del sentimiento estético durante la interpretación musical. Para ello, se matriculó en varios cursos de psicología experimental del Hospital de Bicêtre, tutelado por el propio Charcot, quien avaló su libro *Movimiento y sensación* (1887), que tituló como “estudio psicomecánico”.

**Jaensch, Erich Rudolf (1883-1940).** Interesado por las cualidades atractivas de la música y del habla, estudió las formas de producción y recepción de los sonidos vocales del pueblo alemán. Además de intereses de cariz científico, le movían otros motivos de carácter político en sus pesquisas, dado que en 1933 ingresó en las filas del partido nacionalsocialista alemán junto a Wolfgang Metzger, otro ideólogo de la psicología antropológica nazi. Formado inicialmente con Georg Elias Müller y Hermann Ebbinghaus, comenzó a estudiar las tipologías arquetípicas que promovía Jung, al tiempo que discutía las deficiencias epistemológicas de la escuela gestáltica, y más en concreto las teorías de Felix Krueger.

**James, William (1842-1910).** Fundador de la psicología funcional, el hermano mayor del escritor Henry James expuso en sus *Principios de psicología* (1890) su propio credo pragmatista de la psicología científica, basado en un empirismo radical que suponía borrar las fronteras epistemológicas entre sujeto y objeto en el estudio de la psicología. Muy sensible al arte –se inició en el mundo de la pintura de la mano de William Morris–, orientó su carrera hacia el área médica por su precaria salud. James explica la emoción sirviéndose de ejemplos del clasicismo y el romanticismo respecto a la contemplación de la belleza estética.

**Jaques-Dalcroze, Émile (1865-1950).** Compositor suizo que desarrolló la teoría eurítmica, según la cual los conceptos musicales pueden enseñarse a través del movimiento. De su sistema derivarían otros métodos educativos como el de Carl Orff o el de Zoltán Kodály.

**Jersild, Arthur T. (¿-1967).** Profesor emérito de psicología estadounidense, dedicado al diseño de programas educativos que redujeran el nivel de estrés y ansiedad de maestros y alumnos de primaria y secundaria. Con varios colaboradores realizó diversos estudios sobre el conflicto escolar, el seguimiento de patrones rítmicos en niños y los gustos musicales de éstos.

**Jung, Carl Gustav (1875-1961).** Médico psiquiatra y psicólogo suizo, fundador de la escuela de psicología analítica o psicología profunda, que se basaba en preceptos de la antropología, la mitología, la religión y la estética. Concibe un simbolismo arquetípico oculto en toda manifestación artística, y en materia de música entiende la existencia de un inconsciente colectivo que se transmite en los rituales estéticos y tribales.

**Kalms, Martha A. (1895-1973).** Musicoterapeuta del Hospital de Pennsylvania (Filadelfia).

**Kant, Immanuel (1724-1804).** Autor de la célebre *Crítica de la Razón Pura* (1781), propone una reinterpretación epistemológica de los fundamentos sobre el conocimiento y su ciencia. En la *Crítica del Juicio* (1790) investigará la capacidad de la mente para adquirir conocimiento a través del arte, amparándose siempre en un compromiso empírico y racional. Fichte, Schelling, Hegel y Schopenhauer, entre otros, van a seguir los pasos del filósofo, extendiendo su influencia en casi todos los teóricos de la estética romántica posterior. Para Kant, lo bello no define exclusivamente el buen arte, pues comprende que el gusto estético puede tomar por bello una obra imperfecta, por ejemplo. Su perspectiva parte por tanto de la determinación del sentimiento estético como propia del sujeto, y no del objeto, admitiendo que los modelos arquetípicos de belleza pueden variar también en el tiempo y en cada cultura.

**Kierkegaard, Soren (1813-1855).** Filósofo y teólogo danés, considerado el padre teórico del existencialismo. Su concepto de la angustia vital fue retomado por Freud y Heidegger. Criticó duramente la concepción estética y filosófica de Hegel, sobre todo respecto a su perspectiva sobre las emociones y los sentimientos.

**Köhler, Wolfgang (1887-1967).** Psicólogo de la gestalt alemán, discípulo de Max Planck y Carl Stumpf, con quien se doctoró en 1909. Posteriormente colaboraría estrechamente con Kurt Koffka y Max Wertheimer en sus célebres experimentos sobre la percepción del movimiento –el “fenómeno phi”–. Los hallazgos de Köhler sobre la percepción animal fueron importantes no sólo para el campo de la etología, sino también de la educación y los estudios sobre la inteligencia. Pese a su formación científica, siempre mantuvo un interés paralelo por la música y el estudio del arte.

**Kraepelin, Emil (1856-1926).** Psiquiatra alemán pionero en ofrecer una causa biológica y genética en las enfermedades mentales. Se opuso al acercamiento freudiano por atribuir factores psicológicos en dichos desórdenes. Admitía que algunas formas artísticas eran debidas a disfunciones neurológicas congénitas, así como defendía la idea de un genio hereditario.

**Kretschmer, Ernst (1888-1964).** Neurólogo y psiquiatra alemán. En 1929 estuvo a punto de ganar el Premio Nobel de Medicina. Especializado en los últimos años de su vida en psicoterapia y criminología, comenzó a interesarse en los fenómenos de delirio e histeria relacionados con el genio creativo, valiéndose del análisis de varios árboles genealógicos y de la descripción sistematizada de diversas psicopatologías en las biografías de muchos artistas.

**Kretzschmar, Hermann (1848-1924).** Musicólogo alemán centrado en el estudio de la interpretación y la ejecución musical. Formado en Leipzig junto a Hugo Riemann, tiene un destacado interés en el tema de la empatía o *Einfühlung*.

**Kris, Ernst (1900-1957).** Historiador del arte de formación psicoanalítica, se dio a conocer con un estudio sobre la obra de escultórica de Franz Xaver Messerschmidt. Entró a trabajar en el Departamento de Historia del arte de la universidad de Viena al tiempo que entablaba relaciones con Sigmund Freud. En 1945 cofundaría la revista *Psychoanalytic Study of the Child* junto a Anna Freud y Marie Bonaparte.

**Külpe, Oswald (1862-1915).** Psicólogo alemán de la escuela de Würzburgo, partidario del enfoque experimental y opuesto a las explicaciones asociacionistas sobre la mente. Entre sus estudios también constan algunos sobre la percepción estética, rechazando la introspección analítica wundtiana y que pretenden trascender el contenido como una suma estructural de procesos consecutivos de procesamiento mental.

**Kurth, Ernst (1886-1946).** Crítico de música suizo especialista en el análisis formalista de la obra de autores románticos como Beethoven, Wagner y Bruckner. Inspirado por el *Tonepsychologie* de Carl Stumpf, compuso su propio tratado de psicología de la música (1931), estudiando el fenómeno estético en términos de energía psicofísica.

**Kurz, Otto (1908-1975).** Historiador del arte que, en colaboración con Ernst Kris, escribió *La leyenda del artista*, de sugestiva interpretación psicoanalítica.

**Lalo, Charles (1877-1953).** Filósofo francés especializado en estética. Partidario de un enfoque científico de la música, coincide en ofrecer una perspectiva más sociológica del arte y un análisis descriptivo de las formas artísticas en el desarrollo de la vida social y moral.

**Land, Jan Pieter Nicolaas (1834-1897).** Orientalista neerlandés con un destacado interés por el estudio de la música árabe. Debatía con Helmholtz su teoría sobre las proporciones tonales y la percepción del espacio, sirviéndose de pruebas matemáticas.

**Lange, Konrad von (1855-1921).** Físico y psicólogo danés, célebre por su teoría fisiológica de las emociones. Llegando a las mismas conclusiones que William James, aunque de manera independiente, el conjunto de sus teorías se suele citar a nombre de los dos. Ambos postulaban que las emociones se podían reducir a reacciones de estímulo-respuesta, aportando pruebas vasomotoras en el organismo, experimentando en ocasiones con la presentación de estímulos estéticos.

**Lasserre, Pierre (1867-1930).** Ensayista francés y director de la École Pratique des Hautes Études de París, contrario a los enfoques estéticos derivados del romanticismo y propulsor de un formalismo ultrapositivista en el estudio del gusto musical. También se manifestó interesado en la obra de Wagner desde el enfoque antipsicológico de Nietzsche.

**Lazarus, Moritz (1824-1903).** Psicólogo y filósofo alemán, preocupado por el estudio de la conciencia colectiva de los pueblos. A partir del método comparativo, e inspirado por las doctrinas de Herbart, criticó duramente el punto de vista de los filósofos naturalistas que se basaban en principios abstractos sobre la mente. Contrario a los movimientos antisemitas de la época, sistematizó una propuesta de psicología de los pueblos junto a Heymann Steinthal que se centraba en el estudio analítico del lenguaje, del arte y de las costumbres culturales del pueblo alemán.

**Le Bon, Gustave (1841-1931).** Psicólogo social francés cuya obra expone muchas teorías sobre los rasgos nacionales, la superioridad racial y la psicología de masas. Le Bon veían en el arte un medio de canalización ideológica y moral que la psicología debía gestionar adecuadamente, debido a su influencia sobre el público.

**Lee, Vernon (1856-1935).** Pseudónimo de Violet Paget, escritora británica preocupada por cuestiones de la estética psicológica, como la empatía en las artes plásticas y la música. Realizó diversos estudios experimentales sobre tales temas, cuyos resultados describió y analizó en varios escritos académicos como *The beautiful* (1913) y *Music and its lovers* (1933).

**Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781).** Escritor y teórico del arte alemán. Inició estudios de teología y medicina, pero su curiosidad le llevó a cultivar el teatro y la poesía. Su ensayo sobre el *Laocoonte* (1769) discute sobre los límites artificiosos entre la sensibilidad estética de la pintura, la escultura y las demás artes.

**Lipps, Theodor (1851-1914).** Psicólogo alemán especializado en arte y estética y famoso por su célebre teoría de la empatía o *Einfühlung*, entendida como un proceso de afinidad entre objeto y sujeto, en que éste se reconoce a sí mismo durante la experiencia estética de su contemplación. Influido por la obra filosófica de Robert Vischer, la teoría de Lipps sería un importante tema de discusión para posteriores autores cercanos a la estética fenomenológica. Entre sus fervientes admiradores se encuentran Husserl y Freud, para quienes el peso de lo subjetivo resulta básico en todo proceso estético.

**Lombroso, Cesare (1835-1909).** Pseudónimo de Ezechia Marco Lombroso, médico y criminólogo italiano y representante del positivismo científico en los estudios sobre el delincuente común. Consideraba el genio artístico y la locura como anomalías equivalentes, fundamentando las bases del degeneracionismo en la psicología del arte y la psicopatología clínica.

**Lotze, Rudolf Hemann (1817-1881).** Médico y filósofo alemán, versado en biología y psicología. En su juventud destacó por una primera traducción de la *Antígona* de Sófocles, ingresando posteriormente en la universidad de Leipzig con apenas 17 años. Allí recibió clases de Weber y Fechner, al tiempo que se introducía en el idealismo de Hegel, Fichte y Schelling. Tras suceder a Herbart en la cátedra de filosofía de la universidad de Göttingen, publicó algunos trabajos importantes sobre el estudio de los fenómenos físicos y mentales sin causa orgánica, como *Allegemeine Pathologie und Therapie als mechanische Naturwissenschaften* (1842), *Seele und Seelenleben* (1842) y *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele* (1852). En 1884 compendiará sus estudios sobre estética en un solo volumen.

**Louis, Rudolf (1870-1914).** Crítico musical y director de orquesta alemán, íntimo amigo de Richard Strauss y especialista en la obra de Liszt, Wagner, Bruckner y Berlioz, publicó un importante manual de armonía en 1907.

**Lussy, Mathis (1828-1910).** Pionero en el estudio de la expresividad en la ejecución musical y en el análisis del ritmo, Lussy no pudo desarrollar una teoría muy sistematizada, aunque su obra fuera muy extensa al respecto. No obstante, muchos de sus artículos y libros van a inspirar a otros autores preocupados por las cuestiones de estilo y subjetividad en la performance musical, así como en el gesto y la interpretación instrumental.

**Mahling, Friedrich (1865-1933).** Teólogo alemán con un amplio interés por cuestiones sobre psicología y religión, además de preocuparse por los problemas de la sinestesia.

**Malraux, André (1901-1976).** Novelista y político francés afín al ideario antifascista, que se puso a disposición del gobierno de la II república durante la guerra civil española. Aquejado por el síndrome de Tourette –hecho que no disimuló en sus apariciones públicas–, inicialmente se interesó por los hallazgos arqueológicos de las colonias francesas en Indochina. Pornógrafo confeso y miembro del grupo surrealista de André Breton, compiló varios ensayos sobre psicología del arte en *Las voces del silencio* (1951).

**Mantegazza, Paolo (1831-1910).** Pionero en el estudio científico de los efectos de las drogas sobre los procesos creativos (1871), Mantegazza remarcaba las causas neurofisiológicas de las emociones y del sentimiento estético.

**Mauss, Marcel (1872-1950).** El padre de la etnología francesa era también sobrino de Émile Durkheim, que influyó en su obra. Para Mauss, todo hecho social debía abordarse desde una multiplicidad de variables, ya fuera políticas, económicas, religiosas, etc. Por ello reivindicaba un triple punto de vista sociológico, fisiológico y psicológico, como trató de demostrar en sus estudios sobre los rituales de la magia, conteniendo éstos una retórica muy concreta sobre los discursos simbólicos y estéticos, patrones muy definidos en las formas ornamentales, y una puesta en escena donde música y baile se interrelacionan estrechamente.

**Mendelssohn, Moses (1729-1786).** Filósofo alemán amigo de Lessing y abuelo del compositor Felix Mendelssohn. Ferviente defensor de los derechos civiles del pueblo judío, concebía a los sentimientos una importancia capital en el desarrollo psicológico del hombre, aunque su discurso se encauzara más hacia un enfoque ambiguamente metafísico.

**Mesmer, Franz Anton (1734-1815).** Médico alemán conocido por descubrir lo que él llamó el magnetismo animal –opuesto al mineral–, según el cual podía hipnotizar a voluntad a sus pacientes para atenuar sus dolencias nerviosas. James Braid se basaría en sus escritos para desarrollar su propia teoría sobre la hipnosis. Mesmer solía servirse de un colchón sonoro para promover un ambiente relajado y propicio para la hipnosis, utilizando una armónica de cristal o *glass harmonica* (*glassharfe*), un instrumento de teclado que combinaba las cualidades del melodión, la eumelia, el clavicilindro y la spirafina, entre otros, que según se explica en el *Traité des effets de la musique sur le corps humain* (1803) podría provocar espasmos, melancolía y abatimiento en el oyente, hasta el punto de llevar al desmayo. Mozart, Donizetti y Strauss compusieron algunos pasajes operísticos con acompañamiento de este instrumento.

**Meumann, Ernst (1862-1915).** Tras formarse con Wilhelm Wundt en el campo de la psicología experimental, se orientó hacia los estudios de ritmo y estética, consolidando su carrera con Ernst Cassirer y William Stern. Desarrolló numerosos trabajos sobre semiótica, pedagogía, religión y arte. Defensor acérrimo de una estética de corte experimental, durante un tiempo también se interesó por los temas de empatía (*Einfühlung*) desde un enfoque eminentemente empírico.

**Meyer, Max Friedrich (1873-1967).** Psicólogo experimental estadounidense de origen alemán, especializado en neuropsicología y psicología de la música, como atestiguan los títulos de *Contributions to a psychological theory of music* (1901), *The Musician's Arithmetic* (1929) y *How we hear: How tones make music* (1950).

**Meyer, Max Friedrich (1873-1967).** Psicólogo experimental estadounidense, de origen alemán, autor de la teoría Lipps-Meyer basada en el concepto de *Einfühlung* de Theodor Lipps, según la cual un determinado intervalo melódico puede provocar un efecto particular en la emoción del oyente.

**Mirabent i Vilaplana, Francesc (1888-1952).** De familia obrera, Mirabent se formó inicialmente como periodista, pero no será hasta doctorarse en 1927 con Serra Hünter cuando comenzó a destacar como teórico de la estética. Contrario al irracionalismo y el exceso de fisiologismo en las explicaciones científicas sobre el arte, Mirabent publicó regularmente en la *Revue d'Esthétique*, la *Review of Aesthetics and Art Criticism* y la *Revista de Ideas Estéticas*, obteniendo finalmente la cátedra de estética en la universidad de Barcelona. Un compendio de sus ensayos filosóficos sobre estética fue publicado póstumamente (1958), pero el ensayo *De la belleza* (1936) ya sienta las bases de su posterior teoría estética, muy influida por la psicología del arte de la época.

**Moos, Paul (1863-1952).** Muy influido por la teoría de la empatía o *Einfühlung* de Lipps, Moos se introdujo en la psicología de la música al discutir con este autor su tendencia a equiparar cualidades objetivas con percepciones subjetivas en la experiencia estética. Suyo es un importante ensayo crítico sobre el lenguaje musical de Richard Wagner.

**Morel, Bénédict Augustin (1809-1873).** Médico francés de origen austríaco, muy influyente para la psiquiatría del siglo XIX por sus ideas sobre la degeneración mental (suyos son los términos de la demencia y la esquizofrenia). Concebía algunas formas de arte u ornamentales como una clara manifestación de psicopatologías congénitas.

**Müller-Freienfels, Richard (1882-1949).** Psicólogo alemán que publicó regularmente en el *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* de Max Dessoir. Muchos de esos artículos compondrían su libro *Psychologie der Künste* (1938). Por su parentesco judío fue apartado de labores docentes en la universidad de Berlín por el gobierno nacionalsocialista.

**Mursell, James (1893-1963).** Centrado en la educación musical, escribió varios importantes textos en el área como *The psychology of school music teaching* y *Human values and music education*.

**Nietzsche, Friedrich (1844-1908).** Además de destacar como poeta y músico, Nietzsche fue un destacado filósofo del arte que influiría posteriormente en las tendencias fenomenológicas de la estética psicológica. Su propuesta rompe con las lecturas moralistas del arte y de la música, un hecho que le llevaría a enemistarse con Richard Wagner al concebir su ópera *Parsifal* como un acto litúrgico-religioso, y no meramente como una obra para ser disfrutada estéticamente. Sus críticas hacia determinadas formas musicales se argumentaban tomando como base una interpretación en clave psicosomática de su propio malestar o placer durante la escucha musical.

**Nordau, Max (1849-1923).** Uno de los principales impulsores del sionismo fue también el autor del libro *Degeneración* (1892), centrado en el “arte degenerado” que reivindicaría una depuración formal en los gustos estéticos europeos, alegando causas psicosomáticas en la perniciosidad del arte mal valorado por la sociedad.

**Ogden, Robert Morris (1877-1959).** Profesor emérito de la universidad de Cornell, se doctoró con Oswald Külpe animado por Titchener, pasando también un tiempo en Leipzig bajo la tutela de Wundt. Ogden aunó el enfoque experimental de éste con los estudios de Mayer sobre psicología de la música.

**Ortega y Gasset, José (1883-1955).** Filósofo español de amplia producción ensayística y literaria. En sus primeros años como académico reunió sus clases magistrales de psicología (1915-1916), así como sus reflexiones sobre la psicopatología de *El Quijote* (1914). Pero sería en *La deshumanización del arte* (1925) donde advertiría de los problemas de la experiencia estética utilizada como evasión de la realidad.

**Ortmann, Otto (1889-1979).** Asociado a la universidad John Hopkins este compositor y pedagogo siempre estuvo obsesionado con los modos de tocar el piano, en 1929 publicó un manual sobre la mecánica fisiológica de la técnica pianística, donde recoge los resultados de sus investigaciones sobre la medición de las contracciones musculares, flexiones y movimientos de las manos durante la interpretación de los músicos, sirviéndose tanto de radiografías como de comparaciones fotográficas.

**Pratt, Carroll Cornelius (1894-1979).** Centrando su carrera en el campo de la psicología experimental, Pratt dedicó un especial interés en el estudio de la música y la estética.

**Prinzhorn, Hans (1886-1933).** Historiador del arte y psiquiatra alemán. Fue asistente de Karl Wilmanns en el hospital psiquiátrico de la universidad de Heidelberg, donde desempeñó la labor de catalogar las más de cinco mil obras realizadas por enfermos mentales que había comenzado a coleccionar Emil Kraepelin con fines científicos. Tras su muerte, su colección fue exhibida en la exposición de arte degenerado organizada por el partido nazi con el objetivo de descalificar otras formas estéticas similares a la de los enfermos mentales.

**Read, Herbert (1893-1968).** Filósofo y crítico de arte inglés, para quien el contacto háptico y visual con las artes es fundamental para el buen desarrollo psicológico de los individuos, como expone en *Educación por el arte* (1943) e *Imagen e Idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (1955).

**Reimers, Otto (1902-1984).** Anarquista alemán, responsable del *Proletarischer Zeitgeist*, mediante el cual difundía algunas de sus reflexiones sobre la enseñanza libertaria a través del arte y la toma de conciencia de la clase obrera por medio de una psicología no determinista. Paralelamente realizó diversos ensayos experimentales sobre psicología de la música.

**Révész, Géza (1878-1955).** Este psicólogo húngaro orientó su carrera hacia el estudio y la detección de talentos musicales, destacando su contribución al campo de la psicología por el caso del virtuoso pianista Erwin Nyiregyházy.

**Ribot, Théodule (1839-1916).** Psicólogo francés de corte experimental, que se introduciría en el estudio de la amnesia y de otras disfunciones de la memoria (1881), antes de decantarse por el análisis descriptivo y casuístico de las psicopatologías de orden psiquiátrico. No obstante, su progresivo interés por el área de los sentimientos y las emociones –*La psychologie des sentiments* (1896), *La logique des sentiments* (1904), *Essai sur les passions* (1906), *Problèmes de psychologie affective* (1910)– le llevaron a preocuparse cada vez más por asuntos relacionados con el arte y la empatía estética.

**Riegl, Alois (1858-1905).** Historiador del arte y uno de los principales impulsores del formalismo que Hanslick difundiría en el área de la música. Alumno de Brentano, Meinong y Zimmerman, ejerció de conservador del Museo austríaco para el arte y la industria antes de ingresar en la universidad de Viena en calidad de profesor. *El culto moderno a los monumentos* supone su obra más aplaudida, al exponer su teoría de la voluntad artística (*Kunstwollen*), que el autor entiende como una fuerza del espíritu humano para hacer afinidades formales en todas las manifestaciones culturales de una misma época. Al respecto, rechazaba una lectura exclusivamente materialista o dialéctica del arte, mientras que defendía una evolución histórica de las formas estéticas de manera independiente, en función de estructuras simbólicas y su uso dentro de la colectividad. Por tal razón, Riegl liga la función estética al conocimiento básico del hombre. Su teoría inspiraría a Ernst Cassirer, Erwin Panofsky y Wilhelm Worringer en su investigación sobre las estructuras significantes del pensamiento y del lenguaje asociadas a los estilos artísticos.

**Riemann, Hugo (1849-1919).** Musicólogo alemán formado en Leipzig y preocupado por los aspectos formales y perceptivos de la armonía musical. Especialista en el estudio del contrapunto y destacado compositor de piezas de cámara, influyó poderosamente en la obra de Hermann Kretzschmar en lo referente al análisis de las cualidades idiosincrásicas de cada estilo interpretativo.

**Rutherford, William (1839-1899).** Fisiólogo escocés que ejerció como docente en la universidad de Edimburgo durante 25 años. Realizó numerosos estudios experimentales sobre percepción auditiva, destacando entre todos sus investigaciones sobre la escucha rotacional: *The sense of hearing. A lecture* (1886).

**Sachs, Curt (1881-1959).** Pianista y musicólogo alemán, padre de la organología moderna. Su tesis doctoral sobre historia del arte (1904) le abriría las puertas de la Escuela Superior de Música de Berlín, donde se encargó de catalogar la colección de instrumentos antiguos que se conservaba en el museo de la escuela. Este hecho le llevará a redactar su magna *Enciclopedia de instrumentos musicales* (1913) y, un año más tarde, publicar en el *Zeitschrift für Ethnologie* el sistema de clasificación organológica que había compuesto junto a Erich von Hornbostel. Por su linaje de origen judío fue suspendido de sus labores académicas por el gobierno nacionalsocialista, viéndose obligado a exiliarse a París y Nueva York, donde tuvo que trabajar como auxiliar de una biblioteca pública. Entre sus obras escritas destacan otros ensayos sobre ritmo y danza, además de sus estudios sobre instrumentos musicales.

**Sachs, Hanns (1881-1947).** Psicoanalista austríaco. Co-editor junto a Otto Rank de la revista *Imago*, dedicada a la aplicación del psicoanálisis a las ciencias sociales. En colaboración con Karl Abraham desempeñó labores de asesoramiento científico para la película *El milagro de un alma*, de G. W. Pabst. En 1942 compiló varios de sus ensayos sobre psicoanálisis del arte en *The creative unconscious*.

**Schelling, Friedrich (1775-1854).** Filósofo alemán impulsor del idealismo estético en el romanticismo. A diferencia de otros contemporáneos como Fichte, Schelling pone el énfasis en el yo del receptor, admitiendo que toda experiencia estética afecta al espíritu y a su propia concepción de la identidad.

**Schenker, Heinrich (1868-1935).** Teórico de la música conocido por su propio método analítico, que desplegará en sus tratados de armonía (1906) y contrapunto (1910-1922). Habiéndose formado como pianista con Anton Bruckner, impartió clases a Wilhelm Furtwängler y Paul Hindemith, entre otros.

**Schering, Arnold (1877-1941).** Musicólogo alemán formado en Leipzig, donde expuso un aplaudido trabajo sobre la obra de Vivaldi, ingresaría posteriormente en el partido nazi para asesorar al Consejo Ejecutivo de la Cámara de Música del Reich. Su lectura de la música alemana sigue la línea de con otros estudios formalistas que trataban de hallar rasgos definitorios de una psicología del pueblo germánico en la producción cultural de la nación, a partir del análisis de las obras maestras de los artistas considerados como geniales. Sirvan de ejemplo los ensayos que Schering dedica a Bach y Beethoven.

**Schiller, Friedrich (1759-1805).** Poeta, filósofo e historiador alemán que, junto a la figura de Goethe, representa uno de los máximos portavoces del romanticismo. Para Schiller, el *pathos* y la sensibilidad estética son la culminación expresiva del desarrollo psicológico, tal y como explica en *Sobre la educación estética del hombre*.

**Schoen, Max (1888-1959).** Como psicólogo se preocupó por la influencia de la música en los afectos. Autor de una docena de libros y de casi un centenar de artículos sobre el tema, fue uno de los fundadores de la American Society of Aesthetics and Art Criticism. En 1919 entró a formar parte del equipo de investigadores de la universidad de Iowa, con Carl Seashore al frente.

**Schopenhauer, Arthur (1788-1860).** Su filosofía, concebida a partir de la de Kant, surge de la oposición al pensamiento hegeliano. Caracterizado por un pesimismo profundo, influirá poderosamente en las teorías de Freud, Jung, Bergson y Nietzsche. Fascinado por la teoría de los colores de Goethe, escribió su réplica –*Sobre la visión y los colores* (1816)– antes de desarrollar su concepción del deseo consciente y de la voluntad, entendida ésta como una “pulsión (*Trieb*) carente por completo de fundamento y motivos”, según define en *El mundo como voluntad y representación* (1818). Por ello, considera la contemplación de las obras de arte como un acto desinteresado, base de toda su estética, ocupando la música una importante parcela en su producción ensayística.

**Schullian, Dorothy M. (1906-1989).** Historiadora de la medicina, especializada en la época del renacimiento, colaboró con Max Schoen en la edición de un libro sobre las relaciones entre música y medicina a lo largo de la historia.

**Schütz, Alfred (1899-1959).** Sociólogo austríaco introductor de la fenomenología en las ciencias sociales. Alumno de Husserl y ávido lector de la obra de Bergson, Schütz entendía la realidad como la suma total de todos los objetos del mundo social y cultural, conectados experiencialmente al pensamiento humano. Define Schütz como real aquellas cosas que guardan una relación íntima con nosotros mismos, esto es, una realidad subjetiva. Por tal razón, el significado de las acciones orientará una gran parte de sus estudios preocupados por los modos de dar sentido e interpretación a nuestras experiencias.

**Séailles, Gabriel (1852-1922).** Filósofo francés comprometido con el ideario socialista y los movimientos pacifistas de la I guerra mundial, se doctoró con una tesis sobre *El genio de la técnica*. Por sus críticas contra la participación de Francia en la guerra fue atacado por otros colegas como Émile Durkheim. Entre su extensa obra constan algunas biografías de artistas y personajes históricos –como los pintores Leonardo da Vinci, Eugène Carrière, Antoine Watteau y Alfred Dehodencq–, así como dos importantes ensayos sobre psicología del arte: *Essai sur le génie dans l'art* (1883) y *L'origine et les destinées de l'art* (1925).

**Seashore, Carl (1866-1949).** Psicólogo norteamericano de orígenes suecos. Formado en Yale junto con George Trumbull Ladd en materias de estética psicológica, pero decantado hacia los estudios sobre la percepción de sonidos y la inteligencia musical. Ocupó durante cincuenta años una cátedra en la universidad de Iowa especializándose en audiología y en la medición de las capacidades estéticas e intelectuales de los niños. En 1919 presentó su propio modelo de test musical, revisado y mejorado diez años después. De su vasta obra destaca fundamentalmente la *Psicología de la música*, canónico manual de 1938 que reafirma la necesidad del método experimental en el área de investigación.

**Segond, Joseph (1872-1954).** Autor de un estudio psicológico sobre los procesos creativos y la imaginación (1922), Segond también se ocupó del problema del genio (1930), del concepto de intuición en la obra bergsoniana (1930), del abordaje científico de la estética (1932) y de los sentimientos estéticos desde una psicología vitalista (1927).

**Semper, Gottfried (1803-1879).** Arquitecto alemán famoso por sus encargos para Richard Wagner y por su concepción darwinista de la historia evolutiva del arte, que según él responde a unos patrones de organización natural de tipo formalista, como la simetría, la proporción o la perspectiva.

**Senet, Rodolfo (1872-1938).** Psicólogo experimental argentino y renovador del modelo educativo de la época. Aunque inicialmente se ocupó del campo de la pedagogía (1901), también se introdujo en áreas de la criminología, la medicina legal y la psiquiatría forense, al tiempo que fundaba el diario

*El Nacional*. En 1911 se incorporó a la cátedra de psicología anormal y antropología de la universidad de La Plata. En 1925 publicaría su particular *Educación de los sentimientos estéticos, origen y evolución*.

**Sergi, Giuseppe (1841-1936)**. Antropólogo italiano conocido por su noción de raza mediterránea. Discípulo aventajado de Cesare Lombroso, será nombrado profesor de antropología en la universidad de Bologna, al tiempo que se introducía en áreas de la psicología al complementar sus pesquisas sobre las diferencias raciales con aportes sobre la inteligencia y la sensibilidad estética de los individuos.

**Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper (1801-1885)**. Lord Shaftesbury fue uno de los principales filántropos dedicados al bienestar de los niños y de los dementes, durante la época victoriana. Implicado también en el estudio de las cualidades estéticas, introdujo la necesidad del arte en la formación académica de la sociedad.

**Siebeck, Hermann (1842-1920)**. Psicólogo e historiador de la psicología, autor de *La esencia de la creencia estética: Los estudios psicológicos de la teoría de lo bello en el arte* (1875).

**Simmel, Georg (1858-1918)**. Filósofo y sociólogo alemán que se dio a conocer en 1882 por una tesis sobre los estudios psicológicos y etnológicos sobre música anteriores a dicha fecha. Helmholtz, que se encontraba entre los miembros de su tribunal académico, rechazó el trabajo por no ceñirse formalmente a los criterios exigidos, así como por no ajustarse tampoco a los fundamentos positivistas que se plantearon inicialmente. No obstante, produjo una prolífica obra dedicada al estudio de lo estético y al impacto de los cambios sociales en la concepción valorativa del arte.

**Simon, Hermann (1867-1947)**. Psiquiatra alemán conocido por su defensa de la ergoterapia o tratamiento ocupacional de los pacientes ingresados en centros de salud mental. También defendía otros métodos como la arteterapia.

**Souriau, Paul (1852-1926)**. Filósofo francés especializado en el campo de la estética. Su tesis doctoral versó sobre la percepción del movimiento. El eje principal de su teoría gira alrededor de la psicofísica en los procesos de recepción y en la mecánica asociativa de la categorización de lo bello y de la expresión sentimental del arte. Padre de Étienne Souriau, filósofo también dedicado al área de la estética.

**Spengler, Oswald (1880-1936)**. Filósofo y matemático alemán formado con Alois Riegl, célebre por su ensayo *La decadencia de Occidente*, con el que explicaba la historia universal como un conjunto de culturas que evolucionan independientemente, pero que pueden desaparecer al llegar a un determinado período de decadencia. Para su estudio, Spengler utilizó el método de la “morfología comparativa de culturas”, como de manera similar planteara Wundt con su psicología de los pueblos.

**Spranger, Eduard (1882-1963)**. Psicólogo alemán discípulo de Dilthey que preconizó una educación liberal y que remarcó la importancia de las materias de humanidades en la escuela, como las artes plásticas y la música.

**Stanton, Hazel Martha (1890-?)**. Psicóloga norteamericana del ámbito de la educación y el desarrollo infantil. Junto al psicólogo Daniel Starch escribió algunos importantes manuales sobre psicología de la educación (1936, 1941). Sin embargo, su especialidad fue el campo de la música, elaborando varios estudios experimentales (muchos de ellos basados en la escala de medida del talento musical de Carl Seashore).

**Stein, Heinrich Freiherr von (1857-1887).** Filósofo y pedagogo alemán. Se graduó en 1877 con una tesis sobre la percepción, entrando inmediatamente después al servicio de la familia de Richard Wagner como profesor particular. Sus escritos sobre estética y la cultura del espíritu alemán (*Kultur der Seele*) ocuparon la mayor parte de su obra, especializándose en el arte clásico y en la literatura de Goethe y Schiller.

**Steinthal, Heymann (1823-1899).** Filólogo y filósofo alemán, discípulo de Humboldt y especialista en el estudio de la cultura china, la historia crítica del Antiguo Testamento y la raza judía. Junto a Moritz Lazarus instauró las bases de la psicología de los pueblos que posteriormente reformularía Wundt, con el fin de fundamentar una ciencia racial de la psicología.

**Stumpf, Carl (1848-1936).** Psicólogo alemán muy influido por Franz Brentano y Herman Lotze. Su teoría fundamentó gran parte de la estética fenomenológica que posteriormente marcará la senda de la corriente gestáltica de la mano de Köhler y Wertheimer. Asimismo supondrá un importante revulsivo para la propuesta filosófica de Husserl y la etnomusicología y la psicología comparada. Al respecto, su formación experimental con Weber y Fechner sería básica para sus investigaciones sobre la percepción y creación musical en otras culturas del mundo, como prueban sus numerosos trabajos junto a Erich Moritz von Hornbostel al frente del Berliner Phonogramm-Archiv. Su *Tonepsychologie* (1883-1890) estará –en cuanto a su peso en el terreno de la psicología de la música– a la misma altura que el manual de fisiología de las bases tonales de Hermann von Helmholtz (1863).

**Sully, James (1842-1923).** Psicólogo inglés, formado con Lotze, DuBois-Reymond y Helmholtz, aunque finalmente abrazó el asociacionismo por afinidad con la obra de Alexander Bain. Gran defensor del experimentalismo en psicología, Sully también incluyó algunas reflexiones sobre psicología del arte en *The Human Mind* (1892).

**Taine, Hyppolite (1828-1893).** Filósofo, historiador y crítico de arte francés que, influido por las lecturas de Stewart Mill sobre la corriente de pensamiento, introdujo en la psicología científica algunas bases fisiológicas en el estudio experimental del arte. Defensor acérrimo del naturalismo en la estética, atiende a las variables que resultan de causas raciales, ambientales e histórico-geográficas, cuya confluencia condicionarán el devenir de cada tipo de experiencia estética, culturalmente definida. *Filosofía del arte* (1865) y *Del ideal en el arte* (1867) contienen fundamentalmente los principios básicos de su reflexión crítica sobre lo estético.

**Tarde, Gabriel (1843-1904).** Criminólogo y psicólogo social francés que concibió la idea de una “mente grupal” –siguiendo la psicología de las masas de Gustave Le Bon– motivada por fuerzas fundamentales de imitación e innovación, contando con las modas y los gustos estéticos entre éstas.

**Tilson, Lowell Mason (1872-1962).** Autor de numerosos libros sobre educación musical, publicó en varias revistas académicas de psicología sus reflexiones acerca de los tests de inteligencia musical de Seashore, entre otros modelos psicotécnicos.

**Titchener, Edward (1867-1927).** Psicólogo británico establecido en EEUU. Formado inicialmente con Wundt, defendía el introspeccionismo de éste, reduciendo el estudio de la mente humana al registro y la medición de sensaciones según leyes de asociación natural. Prolífico escritor –autor de más de doscientos artículos y libros–, su rígida defensa del modelo experimental de psicología le llevó a rechazar toda incursión en el campo de la estética, por construir ésta teorías de la mente “en el aire”, como recrimina en *The Schema of Introspection* (1912) publicado en el *American Journal of Psychology*.

**Twardowski, Kazimierz (1866-1938).** Filósofo polaco formado con Brentano y Zimmerman. En 1892 se doctoró con una tesis sobre la percepción. Su concepción de la forma y la función emparentan su pensamiento teórico con la psicología del acto y la escuela gestáltica.

**Uexhüll, Jakob Johann von (1864-1944).** Biólogo y filósofo alemán, pionero de la etología. Inicialmente formado en el campo de la fisiología muscular, fue consolidando su reputación científica con la investigación del desarrollo del sistema nervioso de los invertebrados y con el estudio del ambiente ecológico de los animales. No obstante, sus intereses también derivaron hacia las vanguardias artísticas, la hermenéutica y la fenomenología, influyendo en autores tan dispares como Walter Benjamin, Martin Heidegger, Ernst Cassirer, Gilles Deleuze o Félix Guattari, entre otros.

**Velten, Carl (1862-1935).** Psicolingüista y africanista alemán, especializado en el estudio de los productos culturales del pueblo swahili: cuentos infantiles, canciones populares, danzas rituales, etc.

**Vernon, Philip E. (1905-1987).** Psicólogo británico especialista en el estudio de la inteligencia, a la que atribuía un importante peso genético. Entre las habilidades mentales que medía, consideraba las relacionadas con la sensibilidad musical fundamentales para determinar el grado de inteligencia del individuo.

**Verworn, Max (1863-1921).** Fisiólogo alemán que partía del evolucionismo de Haeckel, según el cual las dimensiones filogenéticas y ontogenéticas están implicadas inseparablemente, como probaban sus estudios sobre fisiología celular sobre el tejido muscular, las fibras nerviosas y los órganos de los sentidos. También realizó sendas investigaciones sobre la creatividad humana, distinguiendo dos tipos de estilo y representación artística, según el proceso de pensamiento inherente: fisioplástico e ideoplástico, según si lo que describe es una reproducción directa o una imagen de la memoria inmediata, o bien una recreación intuitiva de aquello que se ha percibido.

**Viqueira, Xohán Vicente (1886-1924).** Formado en la Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos, Viqueira se licenció en filosofía por la universidad de Madrid y amplió estudios de psicología en Alemania, obteniendo en 1917 la cátedra de psicología del Instituto de Santiago de Compostela. Durante su estancia en el extranjero, entró en contacto con Émile Durkheim, Henri Bergson, Carl Stumpf, Max Dessoir, Wilhelm Wundt, Edmund Husserl y Alois Riegl, entre otros, contribuyendo a un amplio espectro de intereses que abarcan desde la poesía hasta la música.

**Vischer, Robert (1847-1933).** Filósofo alemán y primer teórico del *Einfühlung* o empatía estética que posteriormente retomaría Theodor Lipps. Vischer citó el concepto en su tesis doctoral de 1873, dedicada a la percepción visual de las formas. Su propio padre, Friedrich Theodor Vischer, ya había utilizado un término similar (*Einfühlen*) al hablar de las formas arquitectónicas –aunque ya antes había sido empleado por Herder–. Benedetto Croce, Heinrich Wölfflin y el citado Lipps fundamentarían sus respectivas teorías estéticas a partir de dicha noción.

**Volkelt, Johannes (1848-1930).** Filósofo alemán marcado por la obra y el pensamiento de Hegel, Hartmann y Schopenhauer. Contrario al positivismo aplicado en lo estético, defendía una propuesta más metafísica y fenomenológica. Sus teorías sobre simbolismo (1876) serían fundamentales para la estética psicológica posterior, siendo la materia psicológica un tema importante en su obra como atestiguan títulos como *Psychologische Streitfragen* (1893), *Ästhetik des Tragischen* (1897) o *Zur Psychologie der ästhetischen Beseelung* (1899).

**Vygotsky, Lev (1896-1934).** Psicólogo ruso de origen judío, destacado por sus numerosas contribuciones al área de la psicología del desarrollo, la neuropsicología (junto al médico ruso Alexander Luria) y la psicología del arte. Defensor de una tendencia constructivista –y contrario por tanto a toda lectura determinista de la psicología y formalista del arte–, explicaba la idea de la mente en términos de interacción social y su desarrollo genealógico desde una perspectiva histórico-cultural. Autor de una prolífica obra que casi roza los doscientos títulos, fue víctima de una feroz campaña de desprestigio académico tras su muerte. Sus inquietudes intelectuales contemplaron una amplia gama de temáticas entre las que el arte ocupó un remarcado interés.

**Wallace, William (1860-1940).** Músico escocés formado en oftalmología. Gran admirador de Wagner y Liszt, a quienes dedicaría sendas biografías, volcó sus inquietudes sobre la emoción, la inspiración y los procesos creativos de la composición musical en *The Threshold of Music* (1908) y *The Musical Faculty* (1914), partiendo de una actitud eminentemente científica: el primero contiene numerosas referencias a psicólogos de la música de la época y anteriores, reflexionando sobre la herencia genética del talento musical, el posible origen natural de la música, la expresión sentimental o los efectos de la estimulación musical en el feto; el otro se centra en las condiciones favorables para el desarrollo del talento musical, tanto desde los ajustes en las valoraciones estéticas de los sonidos como en la medición de variables psicofísicas como el timbre rotacional.

**Wallaschek, Richard (1860-1917).** Musicólogo austríaco conocido por sus investigaciones sobre el origen de la música. Sirviéndose del método comparativo, recurrió a explicaciones de orden neurológico para justificar los cambios evolutivos en la historia de la música. Según Wallaschek, la representación mental de la música (*Musikvorstellung*) va pareja a la capacidad de percepción de los tonos (*Tonvorstellung*), y, por extensión, a una mayor gama de expresión emocional en la experiencia estética.

**Walter, Julius (1841-1922).** Profesor de filosofía en la universidad de Königsberg. Autor de un tratado sobre historia del arte antiguo (1893).

**Watt, Henry Jackson (1879-1925).** Psicólogo experimental escocés, miembro de la escuela de Würzburgo de Oswald Külpe, tras formarse con Carl Stumpf en Berlín (1901-1902). Pionero en el estudio de los tests mentales. Fue hecho prisionero en Alemania cuando estalló la I guerra mundial, regresando a Glasgow muy mermado de salud en 1915. Desde entonces se dedicó al estudio de la música, retomando muchos de los temas que había tratado con Stumpf quince años atrás.

**Weber, Max (1864-1920).** Filósofo, sociólogo e historiador alemán, considerado uno de los fundadores de la sociología moderna. Aplicó sus conocimientos al estudio de la política, el derecho, la economía y la religión, además de la música, afectada según él por los cambios acaecidos por el espíritu capitalista en la sociedad, tal y como expone en *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921).

**Weld, Harry Porter (1877-1958).** Profesor emérito de psicología en la universidad de Cornell (EEUU). Su tesis experimental sobre el registro fisiológico de la experiencia musical sería el anticipo de otros muchos trabajos del mismo corte. Posteriormente colaboraría con Boring, Titchener y Stanley Hall.

**Welleck, Albert (1904-1972).** Psicólogo alemán dedicado al área de la música y al estudio del carácter nacional manifiesto a través de su legado estético y cultural. Durante el mandato nacionalsocialista formó parte de varias instituciones de gestión cultural, al tiempo que ascendía académicamente desarrollando sendos estudios sobre psicología de la música.

**Weule, Karl (1864-1926).** Etnólogo y antropólogo alemán, especializado en cultura africana, estudió en profundidad sus costumbres y productos artísticos.

**Wever, Ernest Glen (1902-1991).** Psicólogo experimental de la universidad John Hopkins. Con Charles W. Bray llevó a cabo un estudio sobre la frecuencia de sonido y la recepción del nervio auditivo (1930). Centró su interés en el campo de la acústica fisiológica y el umbral potencial de la cóclea. En 1949 publicó su teoría de la escucha, uno de los libros de cabecera de la psicología de la música después del manual de Carl Seashore.

**Wheeler, Raymond Holder (1892-1961).** Psicólogo estadounidense vinculado a la universidad de Oregón y la universidad de Kansas. Formado en la escuela gestáltica, consideraba que los ciclos climáticos podían influir sobre el comportamiento humano y la evolución de las especies, lo que intentó probar mediante experimentos sobre la sinestesia.

**Whitley, Mary Theodora (1879-1956).** Psicóloga norteamericana dedicada a la educación y la psicología infantil. Trabajó en profundidad las diferencias individuales mediante psicotécnicos, recurriendo a menudo a los métodos de Seashore para medir la inteligencia musical de los niños.

**Winckelmann, Johann Joachim (1717-1768).** Especializado en arqueología, impulsó el modelo ideal del canon helénico de belleza estética. Consideraba que el arte no respondía más que a otro fin que el propio placer de la experiencia estética, sin una utilidad clara para la adaptación del hombre. No obstante, defendía que el arte debía ser entendido como un proceso complejo de filtración de los fenómenos de la naturaleza a través de la recreación técnica y mental del hombre.

**Witasek, Stephan (1870-1915).** Psicólogo experimental alemán, alumno de Meinong y especialista en el estudio de la imaginación en los procesos creativos. Según él, una idea intuitiva de un color, por ejemplo, podía bastar para que un hombre ciego pudiera pensar en dicho color, aunque nunca lo hubiera visto. Pese a que el color sólo pueda presentarse visualmente, Witasek defiende que puede vivenciarse por otras vías, mediante el ejercicio de la imaginación. Esta premisa le llevará a revisar críticamente las teorías del *Einfühlung* o empatía de Theodor Lipps.

**Wölfflin, Heinrich (1864-1945).** Crítico de arte suizo que centró los fundamentos de todo criterio estético en la evolución histórica y formalista de los estilos, independientemente de su contexto social. Para ello se especializó en el renacimiento y el barroco, de los que según él partirán los posteriores movimientos que no serían más que una reorientación de éstos. Su obra y su pensamiento influirán en la de artistas como Naum Gabo o Roger Fry.

**Worringer, Wilhelm (1881-1965).** Historiador del arte alemán y conocido –como Theodor Lipps– por su teoría del *Einfühlung* o empatía estética. Parte de la idea de que la proyección sentimental sobre los objetos culmina en una correspondencia placentera en el organismo del contemplador, mientras que su satisfacción mental se rige por leyes abstractas que responden a lógicas particulares. Su obra más importante, *Abstracción y naturaleza* (1908), marcó la posterior psicología de los estilos dedicada al estudio de la ornamentación y las formas estéticas.

**Wundt, Wilhelm (1832-1920).** De ecléctica obra, este psicólogo alemán formularía numerosos estudios de corte experimental en el área de la recepción estética y en análisis comparativos del arte desde la psicología de los pueblos, considerando que muchos de los aspectos relacionados con el arte y la música no podían ser abordados experimentalmente. Por ello, Wundt defendía los registros históricos y observacionales con una mirada naturalista, aunque no fuese posible una réplica para demostrar los datos de sus interpretaciones.

**Zimmerman, Robert (1824-1898).** Filósofo austríaco, de origen checo, fundador de la “antroposofía” (1882) y la “filosofía propedéutica” (1852). En su obra filosófica se vislumbran las bases generales para una teoría formalista del arte, desde una concepción científica del estudio estético. En sus cursos de estética (1858-1865) estableció la división de las artes entre las materiales (arqueología y escultura), representacionales-perceptivas (pintura y música) y las de representación del pensamiento directo (como la poesía y la prosa).



Diseño gráfico y maquetación:  
**Ignacio Serrano**

Contacto:  
**[www.ignacioserrano.com](http://www.ignacioserrano.com)**

[info@ignacioserrano.com](mailto:info@ignacioserrano.com)