

MÚSICA Y RETÓRICA EN LA TEORÍA DE DARWIN*

Winfried Menninghaus

Universidad Libre de Berlín – Alemania

LA LECTURA TÓPICA DE LA teoría de Darwin acerca de las artes humanas sostiene que la música, la poesía y la retórica humanas, y el canto de cortejo sexual de las aves habrían surgido gracias a la convergencia de mecanismos evolutivos. El presente trabajo¹ intentará mostrar que esta forma de lectura pasa por alto importantes diferencias establecidas por Darwin y pierde de vista el punto central de su reflexión sobre la música y la retórica. La equivalencia entre el modelo de las artes del *homo sapiens sapiens* y el modelo animal de cortejo y elección sexual que Darwin plantea en *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*² (1871) no es total, sino que se refiere solamente al supuesto arte del canto de nuestros “antepasados medio-humanos” (II/330-337). De acuerdo con la hipótesis de Darwin, las artes musicales humanas constituyen ciertamente una continuación de la protomúsica de estos “antepasados medio-humanos”, pero están desligadas de la clara función evolutiva que tenían en el caso de los animales. La *transferencia asociativa de los afectos* situada en el origen pre- y protohumano del canto humano continuó teniendo lugar, pero esos afectos que alguna vez estuvieron directamente ligados a escenas de apareamiento, habrían perdido ahora, en gran parte, su conexión con ellas. Esta pervivencia descontextualizada de algunos afectos les permitió flotar libremente, los volvió cognitivamente enigmáticos y, al mismo tiempo, altamente

* Traducción al español de Mariela Vargas, Technische Universität zu Berlin (TU).

1 El presente texto es una versión reducida del capítulo del mismo nombre de mi libro *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2011, 76-126).

2 Las citas de este libro provienen de la edición de Princeton de 1981, que reproduce la primera edición de 1871. Los números romanos indican las respectivas partes del libro y los números arábigos, el número de página.

efectivos para más de un objetivo. La teoría de Darwin de la música y retórica humanas es, en primer lugar, una teoría de la pervivencia de *antiguos* afectos sexuales en nuestras prácticas simbólicas, que solo en casos excepcionales influyen directamente en la elección sexual. Dentro de estas prácticas culturales el modelo animal constituye solo un “vestigio evolucionario” (Kirschner y Tomasello 2010, 354).

Es sorprendente la claridad con la que Darwin ha expresado sus ideas acerca de este punto; sin embargo, hoy en día se considera que la hipótesis banal de *singing for sex* es parte de la teoría de Darwin³. Mi explicación para ello es que, generalmente, los biólogos y psicólogos evolucionistas no acostumbran ya leer a Darwin, sino que se limitan a trabajar con algunos conceptos devenidos lugares comunes. La técnica cultural de la lectura detallada no forma parte ya de las prácticas de la ciencia.

La hipótesis de un “ancestro medio-humano” que cantarían para obtener sexo

De acuerdo con el diagnóstico de Darwin, la gran mayoría de los sonidos rítmicos y melódicos de aves, insectos, peces y anfibios está en correlación con comportamientos de cortejo. A menudo solo los representantes de un sexo producen los “cantos” correspondientes durante la etapa de apareamiento y, de igual modo, los órganos de articulación se forman de manera diferente en los representantes de cada sexo. La comparación de Darwin entre las habilidades musicales de los mamíferos comienza con un diagnóstico desilusionante: justamente dentro del grupo de animales al que pertenece el hombre,

3 Por el contrario, para los lectores contemporáneos de Darwin era autoevidente que Darwin justamente distinguía la música humana de la función sexual del canto de las aves. Véase por ejemplo, Stumpf (1885, en especial las páginas 304-5, 316). Lo mismo vale para el artículo de Peter Kivy, “Charles Darwin on Music” (1959, 44). Recientemente, el neodarwinismo redujo con frecuencia la teoría de Darwin acerca de la música humana a su modelo estándar de selección sexual.

solo se encuentran en casos aislados evidencias de prácticas y aptitudes musicales. Si bien es cierto que en los mamíferos también hay diferencias sexuales que inciden en las características de los órganos vocales y que son los machos los que frecuentemente hacen uso de dichos órganos, sobre todo en la época de apareamiento, ellos no “cantan” ni producen nada que se le parezca a la elaboración rítmica o melódica de los numerosos cantos de apareamiento propios de otras especies (II/332). Según Darwin, en la competencia por obtener un compañero sexual, los mamíferos se inclinarían más por la “ley de la batalla” que por la “persuasión” no violenta (II/239) mediante cantos o ventajas en la apariencia física. En este sentido, son “mamíferos brutos” (II/332), sin artes musicales refinadas.

De todas maneras, existen también excepciones a la regla que afirman que los mamíferos no son propensos a largos cantos que puedan ser aprendidos y que presentan ciertas variaciones, como por ejemplo las ballenas de aleta, que cantan complejas canciones en la época de apareamiento. Darwin basa sus opiniones acerca de las capacidades cantoras del hombre en su observación de dos tipos de monos cantores: el mono aullador americano y, sobre todo, el gibón (II/332). De acuerdo a los conocimientos actuales, al menos 26 especies de primates (11% del total) producen sucesiones de sonido extensas y complejas (Geissmann 2000, 112). Más aún: las llamadas de nuestros parientes más cercanos, los chimpancés, comparten incluso muchos parámetros acústicos de los cantos de los gibones, pero espontáneamente no calificaríamos dichos gritos y llamadas como cantos. Hoy en día se le atribuyen tres funciones al “canto” de los primates: la coordinación de grupos, el comportamiento de pareja (dúos) y el cortejo de acuerdo al modelo de Darwin. La importancia de estas funciones varía según la especie, y se supone que muchas de ellas poseen dos o los tres tipos de llamada.

Todos estos datos están sujetos a una importante restricción: si se considera, con Darwin, que el aprendizaje vocal y el amplio espacio de juego para variantes creativas ligado a este son características

necesarias del canto artístico (1/55-56), entonces se concluye que ¡el hombre es el único “primate cantor”!⁴. A diferencia de las aves, ballenas o elefantes marinos, que son capaces de un aprendizaje vocal, el repertorio de los primates no humanos parece ser completamente innato (Geissmann, 108). También, las “canciones” altamente complejas de muchas especies de aves son en su mayoría innatas. A primera vista, la pretensión de categorizar los cantos de acuerdo al modo de su adquisición puede parecer contraintuitiva. Sin embargo, en la medida en que se intenta comparar, desde el punto de vista evolutivo de las *artes* del canto, la posibilidad de su aprendizaje, perfeccionamiento y desarrollo es un factor de innegable importancia. La facultad del aprendizaje vocal se desarrolló de manera independiente en especies muy diferentes; a pesar de esta dispersión, y vista en su conjunto, se trata de una habilidad rara. Dentro de los mamíferos se encuentra más raras veces que entre las aves, y entre los primates *solo el hombre* parece haberla desarrollado (Janik y Slater 1997, 10-13, 16).

Al menos tres factores son determinantes para las habilidades artísticas de canto: 1) el desarrollo de un tracto vocal adecuado, 2) la capacidad de control neuronal fino del tracto vocal y 3) la capacidad de aprendizaje vocal. Algunos de los animales cantores, como los “primates cantores”, los grillos, las ranas y algunas aves, desarrollaron las habilidades 1 y 2. Por último, los grandes monos antropoides no desarrollaron de manera suficiente ninguna de las tres condiciones. A pesar de todas las similitudes con el tracto humano, el suyo carece de algunas modificaciones esenciales: el control neuronal está escasamente desarrollado y no son capaces en absoluto de un aprendizaje vocal. Al igual que muchas aves cantoras, el hombre alcanza un nivel muy alto en el dominio de las tres habilidades. Esta diferencia con los primates no humanos hace patente, desde el punto de vista teórico, la magnitud del problema evolutivo con el que Darwin se vio

4 Fitch deduce esta consecuencia en “The biology and evolution of music” (2006, 183).

confrontado a la hora de explicar las habilidades que posee el ser humano para el canto.

De todos modos, este problema se vuelve menos agudo si se tiene en cuenta que los monos antropoides desarrollaron una “música” instrumental en forma de percusión, que, de acuerdo con las investigaciones de etnomusicología, también constituye una característica constante de la música humana⁵. Mientras que los gorilas tamborilean mayormente sobre su propio cuerpo, los chimpancés y bonobos utilizan raíces de árboles y otros objetos para producir sonidos. Sin embargo, el largo de las secuencias de tamborileo de los chimpancés no sobrepasa más que algunos segundos; en el caso de los bonobos llegaron a medirse hasta 12 (Fitch 2006, 194-195). Pero aun teniendo en cuenta este interesante fenómeno evolutivo, la distancia frente a las artes vocales no se reduce. Tampoco ha habido hasta ahora indicios de un “aprendizaje instrumental” por parte de los monos antropoides.

Tal como él mismo lo reconoce (II/332), Darwin no sabía casi nada sobre el “canto”, supuesto o real, de los primates no humanos. No obstante, a través de los informes sobre los monos gibones y los monos aulladores se vio impulsado a suponer que, en el transcurso de la evolución, debió haber muchos más mamíferos y primates que cantaron. El “progenitor medio-humano” del *homo sapiens* moderno podría haber sido uno de ellos, un primate/homínido con habilidades para el canto (II/334) —o, por lo menos, uno que ya había adquirido, aunque para una finalidad diferente a la del canto, aquellas habilidades vocales que le permitieron cantar al ser humano (II/335)—. Basándose en algunos ejemplos, Darwin analizó las distintas posibilidades por las que el *homo sapiens sapiens* haya escapado a la debilidad musical de la mayoría de los mamíferos, incluidos los grandes monos, sin haber tenido que desarrollar las habilidades correspondientes en su corto tiempo de vida desde el punto de vista evolutivo. Entretanto, se han encontrado muchas evidencias de que, a pesar de

5 Cf. Pika et al. (2003), Arcadi et al. (1998), y Kirschner y Tomasello (2010, 362).

las grandes diferencias mencionadas, existen también coincidencias evolutivas relevantes entre las formas de comunicación vocal de los primates humanos y los no humanos⁶.

Darwin no disponía, ni siquiera de modo aproximado, de los conocimientos actuales sobre la historia de la descendencia del hombre y sobre la secuencia de homínidos anteriores al *homo sapiens sapiens*. Su idea de un “progenitor medio-humano” (*half-human progenitor*) deja necesariamente abierta la cuestión de en qué lugar dentro de esta larga línea de descendencia, que abarca varios millones de años, comenzaron a desarrollarse los “poderes musicales”. En la biología evolucionista y la antropología actuales existen varias posiciones compatibles con la hipótesis de Darwin:

1. Con base en múltiples indicadores (laringe baja, espacio de resonancia ampliado en la boca y la garganta, canal hipoglosal, control respiratorio, volumen del cerebro) Robin Dunbar calcula la edad de la capacidad humana del habla en por lo menos 500.000, máximo 1,6 millones de años. De esta manera la localiza, a más tardar, en la época de los antepasados comunes a los neandertales y al hombre de anatomía actual (Dunbar 2004, 123-126). Algunos autores suponen que los neandertales disponían ya de un lenguaje sintáctico y de música⁷. Otros, entre ellos Dunbar, le adjudican un lenguaje sintáctico y simbólico solo al hombre moderno (desde hace 200.000 años), mientras que a los neandertales les atribuyen expresiones holísticas agramaticales, junto con gestos y prosodia musical⁸. Si esta suposición sobre la existencia de “neandertales cantores” es correcta, entonces se está cerca, igualmente, de la hipótesis de que también el an-

6 Cf. Richmann (1987), Hauser (2000, 98) y Geissmann (2000, 118).

7 Cf. Hagen y Hammerstein (2009, 291-320), y Schrenk (2009, 58). El libro de Steven Mithen *The singing neanderthals* (2007) se basa completamente en la hipótesis de Darwin. Sin embargo, se echa de menos toda otra toma de posición frente al rico desarrollo que hace Darwin de esta idea, en particular en lo relativo al espectro y la modalidad de las emociones inducidas mediante música. Véase la reseña de Fitch (2005, 288).

8 Véase el resumen de la investigación correspondiente en Mithen (2007, 226-31).

tepasado común del hombre moderno y del neandertal pudo haber poseído “habilidades musicales” (*musical powers*). Este antepasado sería un “progenitor” cantante arcaico en el sentido de Darwin, pero uno que, de acuerdo a la terminología actual, llamaríamos más bien “humano” antes que “medio-humano”.

2. La hipótesis de Darwin de un primado de la música por encima del lenguaje goza en este contexto de amplia aceptación. De acuerdo con uno de los escenarios evolutivos, los sonidos rítmico-musicales podrían haber evolucionado en un contexto de comunicación multimodal (combinación de gestos, movimientos del cuerpo y sonidos), tal como se encuentra también entre los simios. Al igual que Darwin, Dunbar supone que “la música tiene orígenes muy antiguos, anteriores a los de la evolución del lenguaje”. De modo correspondiente, el primer lenguaje habría sido “más bien musical que verbal” (Dunbar, 126 y 132). Los autores con inclinaciones más especulativas le atribuyen al *homo sapiens* arcaico de hace unos 350.000 años verdaderos cantos colectivos (Mithen 2007, 217-220).
3. La hipótesis de *la prioridad de la música sobre el lenguaje* cuenta con gran apoyo dentro de la psicología evolutiva⁹. La comunicación madre-hijo presenta una cercanía a la música que atraviesa todas las culturas y que tiene marcadas características rítmicas y prosódicas (en particular, el papel central de la altura del tono y la melodía de las palabras). Estos sirven para llamar y mantener la atención del bebé, emitir señales afectivas en respuesta a una situación dada y reforzar el vínculo afectivo entre madre e hijo. Además, estas mismas características protomusicales, aparentemente, le permiten al niño reconocer más fácilmente las unidades sintácticas y semánticas y estimulan el aprendizaje del lenguaje verbal. Algunos autores interpretan este descubrimiento ontogenético como una señal de un origen filogenético de

9 Cf. Bråten (1998) y Dissanayake (2000).

nuestra capacidad de ser afectados por la música en la particular comunicación que se establece entre madre e hijo¹⁰.

4. Las investigaciones más recientes postulan la existencia de ciertas características universales de la percepción humana de la música. El oído humano no solo es en general sensible a ciertos tonos, ritmos y secuencias melódicas, sino que parece privilegiar sistemas tonales que comparten ciertas características básicas¹¹. Además, el sensorio humano podría estar calibrado transculturalmente para captar determinadas características musicales universales codificadoras de afectos (Fritz et al. 2009, 573-576). Algunos patrones de expresión vocal de afectos que pasaron a la música serían compartidos también con otras especies¹². En caso de que estas hipótesis se confirmaran y resistieran las objeciones críticas¹³, habría evidencia sólida de que la producción y la escucha de música se habrían desarrollado a partir de un fundamento que podría ser muy antiguo. Sin embargo, por sí misma, la existencia de estos universales musicales no brindaría apoyo a la hipótesis de una función sexual de los mismos, ni a ninguna otra hipótesis funcional.

Darwin no afirma que la selección del canto dentro del cortejo sexual haya sido al mismo tiempo la fuerza causal de la evolución de las habilidades vocales humanas. Más bien, admite explícitamente la posibilidad de que dichas habilidades se hayan desarrollado primero para otros fines (II/335). Y, más aún, Darwin comienza su comentario sobre las “habilidades musicales” del hombre con una oración que afirma expresamente una evolución *no* sexual de las mismas: “la capacidad y el amor por la música y el canto [...] *no* tienen un

10 Cf. Falk (2004), Unyk et al. (1992), Trehub et al. (1997 y 1999), y McDermott y Hauser (2003, 33-34).

11 Véase el informe de las investigaciones sobre “Universal Features of Music” e “Innate Sensitivity to Musical Structure” en McDermott y Hauser.

12 Cf. Juslin y Laukka (2003, 773), y Leinonen et al. (1991, 241-262; 2003, 53-61).

13 Cf. Justus y Hutsler (2005).

carácter sexual en el hombre” (II/330). En los estudios actuales sobre la teoría de Darwin esta frase es sencillamente ignorada.

Sin embargo, en el curso y al final del capítulo sobre “la voz y las habilidades musicales”, Darwin establece un vínculo entre la música humana y la elección sexual. Este vínculo concierne exclusivamente a la “capacidad para el desarrollo musical complejo” y no necesariamente a la evolución de las habilidades vocales en general. En este sentido, la hipótesis de Darwin no es *per se* incompatible con hipótesis que sostienen que las habilidades vocales humanas podrían haberse desarrollado principalmente en la comunicación madre-hijo, en la sincronización vocal de grupos o, de modo más general, a través de la selección natural de habilidades comunicativas que poseían un refinamiento acústico.

De este modo, según Darwin, dentro de la dinámica “estética” de la selección sexual entraría únicamente la *elaboración competitiva* de aquellas capacidades que, eventualmente, ya habrían sido desarrolladas “para un propósito diferente”. *Un gran número de habilidades que surgieron para otros fines distintos de la competencia estética pueden convertirse en “artes” mediante un elevado grado de elaboración*, independientemente de si para ello pierden su vieja función en favor de una nueva o si ganan una nueva función sin renunciar a ninguna de las anteriores. Ellen Dissanayake defiende incluso la hipótesis de que todas las artes no son cosa más que un “volver especiales” (*special making*), es decir un “convertir en arte” (*artification*), actividades prácticas realizadas todos los días (Dissanayake 1988; 1999; 2008)¹⁴. En principio, la teoría de Darwin de una “capacidad para el desarrollo musical complejo” es compatible con ella. Solo la existencia de un excedente en el perfeccionamiento aplicado a una *tarea específica* quedaría, bajo estas condiciones, como *explanandum* de una teoría de la música humana, que considera el ingente esfuerzo y despliegue artístico desde un punto de vista evolutivo y desde esquemas competitivos de autopresentación en contextos de distinción social y, en particular, en escenarios de conquista sexual.

14 Véase también Dutton (2009, 191-92).

Luego de estas salvedades, pueden considerarse las líneas positivas de argumentación sobre las que se apoya la genealogía sexual del canto humano establecida por Darwin. Ninguna de ellas es concluyente ni está libre de reservas; sin embargo, tomadas en su conjunto proporcionan al menos una constelación plausible:

1. La correlación que se constata en numerosas especies animales entre la posibilidad del aprendizaje vocal, las habilidades de vocalización complejas y la conquista sexual apoya la idea de que las habilidades análogas en la línea humana podrían deberse también a la existencia de un atractor evolutivo análogo.
2. Darwin considera la intensidad emocional de la música como un segundo indicio a favor de la hipótesis de la selección de un comportamiento de origen sexual: “en una sola nota musical podemos concentrar una intensidad del sentimiento mayor que en páginas de escritura” (II/335-336). El argumento de la intensidad afectiva tiene la siguiente estructura silogística:

Premisa 1: la conquista sexual y la reproducción son parte de los momentos más excitantes y emocionantes de la vida de los seres vivos sexuados.

Premisa 2: los cantos de muchos animales evolucionaron como medio para la conquista sexual. Si bien en dichos casos se trata de señales para convencer e impresionar, las mismas parecen también transferir de muchas maneras la excitación afectiva u hormonal de los pretendientes. Darwin afirma mediante una antropomorfización que “ellas sirven para expresar una multiplicidad de emociones, tales como amor, celos, triunfo” (I/56).

Premisa 3: también las “habilidades musicales” humanas tienen un fuerte efecto emocional, que en muchos casos se vincula también a los esfuerzos para conquistar el sexo opuesto y a los estados emocionales ligados a ellos.

Conclusión: es posible, por lo tanto, que las (más complejas) artes humanas del canto hayan evolucionado primero también en contextos de cortejo sexual.

3. “El amor todavía es el tema más común de nuestras canciones” (II/337). Este diagnóstico es, al menos para la tradición que se conserva en el mundo occidental, difícil de refutar; sin embargo, su aplicabilidad a otras culturas es cuestionable. Ya Herbert Spencer, contemporáneo de Darwin, se refiere a culturas no occidentales en las que las canciones de amor parecen ser más bien una excepción (Spencer 1890, 455-457). No obstante, como Spencer mismo afirma, a partir de esas observaciones no es posible refutar a Darwin, puesto que su hipótesis no implica necesariamente que los restos mnémicos de las prácticas arcaicas de cortejo se manifiesten solo, o bien de manera privilegiada, en canciones que *por su contenido* se consideran explícitamente como canciones de amor. Como será explicado más adelante, Darwin considera los caminos de asociación afectivos primarios fundamentalmente desde la melodía, el ritmo y la prosodia emocional de la música, y no desde la letra de las canciones. El comentario de Spencer, de que en algunas culturas las canciones de amor son compuestas principalmente por mujeres, es completamente compatible con la hipótesis de Darwin.

También entre las más antiguas canciones de amor de la tradición occidental sobresalen las canciones de una mujer: las de la poeta Safo. Efectivamente, desde Arquíloco y Safo hasta las canciones actuales de pop, no es posible pensar en las canciones de la cultura occidental sin tener en cuenta el tema del amor. Si bien es cierto que el canto ritualizado de canciones, ya sea frente a la persona que se desea conquistar o en grandes competiciones con muchos participantes, no determina ya, o al menos no de manera directa, las prácticas de cortejo sexual, las canciones de amor conservan, aun sin esos escenarios, un gran significado emocional para los individuos y las sociedades.

“Sentimientos latentes de amor y guerra”: la teoría de Darwin de las emociones inducidas por la música

La teoría de Darwin de la música cultural es una teoría evolutiva de su efecto emocional. La música genera efectos emocionales marcados y muy diferentes entre sí dentro de los polos de relajación versus excitación, valencia positiva versus valencia negativa. De este modo, “notas musicales”, “ritmos” y “cadencias” puras pueden despertar de manera efectiva un gran número de *emociones discretas*. En el análisis de Darwin, el espectro de las emociones causadas por la música es amplio, pero está clasificado detalladamente. Más allá de la pura variedad de emociones, resalta la división antitética del campo de emociones musicales:

La música despierta en nosotros emociones variadas, pero no las más terribles, tales como horror, miedo, ira, etc., sino más bien los sentimientos más cálidos, como dulzura y amor, que se transforman en devoción. [...] De manera similar, ella evoca también en nosotros la sensación de triunfo y el entusiasmo por la promesa de gloria en la guerra. Posiblemente estos sentimientos confusos y poderosos hagan surgir el sentimiento de lo sublime. (II/335)

El análisis sumamente conciso de Darwin identifica estados emocionales de intensidad e importancia variables que se encuentran diseminados en la música. Según Darwin, son precisamente estos sentimientos encontrados los que definen a su vez los polos afectivos de la conquista sexual. Por un lado, con el canto de cortejo se pretende ganar el favor del ser deseado y expresar el propio deseo y el propio afecto. Para expresarlo con conceptos humanos, dentro del marco de los esfuerzos por la conquista sexual se encuentra un amplio espectro de afectos, que van desde la ternura, pasando por la entrega y la devoción, la tristeza y miedo a ser rechazado, hasta la pasión más ardiente. Esta afinidad estructural de los correlatos afectivos entre las

conductas de cortejo de otras especies y la música humana es recogida por una amplia tradición expresada en la letra de las canciones.

Por otro lado, las situaciones de cortejo son, al mismo tiempo, situaciones de rivalidad, competencia y lucha decidida: “la temporada del amor es también la de la batalla” (II/48). Darwin presenta varios ejemplos de animales y se refiere también al hombre, aunque solo al de las “épocas antiguas” y a las “tribus bárbaras”:

Las mujeres son la causa constante de la guerra tanto de los individuos de la misma tribu entre sí, como entre distintas tribus. Así fue sin duda en las épocas antiguas: “nam fuit ante Helenam mulier teterrima belli causa” (pues ya antes de Helena eran las mujeres la causa más común de la guerra)¹⁵. (II/323)

Las situaciones de cortejo despiertan, por lo tanto, también aquellas emociones, que tendencialmente se mueven en dirección opuesta a las *emociones tiernas*. De acuerdo con los aportes de la antropología evolutiva, hablar en este contexto de “guerra” no es en absoluto una exageración. Existen numerosas pruebas de que la conquista y robo de mujeres son un motivo importante de las acciones bélicas, tanto entre chimpancés como entre humanos (Wrangham y Peterson 1996). Más aún: los sonidos rítmicos destinados a estimular el ánimo ante la batalla son conocidos tanto entre chimpancés como (en forma mucho más desarrollada) en prácticamente todas las culturas humanas (Hagen y Bryant 2003, 21-51).

El espectro antitético de emociones asociadas a la música de Darwin, que van del “amor” a la “guerra”, puede localizarse en un escenario evolutivo. Si bien este escenario pertenece a un pasado lejano, sus correlatos emocionales continúan estando disponibles en la música humana a través de asociaciones. Desligadas de la condición básica de los episodios emocionales prototípicos —esto es, el

15 La cita es de Horacio, *Sermones* 1.3. La cita correcta dice: “nam fuit ante Helenam cunnus taeterrima belli causa”.

tener una referencia intencional (cognitiva)—, estas emociones se convierten en bombas cognitivas sin estallar que flotan libremente, en verdaderos fantasmas merodeadores: Darwin habla al respecto de “retornos mentales” a un “tiempo muy remoto” (II/336). El espectro de las emociones inducidas por la música, que Marcel Zentner y Klaus Scherer investigaron mediante el ascenso empírico al recuerdo de experiencias musicales, presenta múltiples coincidencias con la audaz hipótesis de Darwin sobre los polos afectivos antitéticos (Zentner et al. 2008).

La falta de conexión de las emociones asociadas a la música con un escenario real o imaginado debilita e incluso paraliza en gran medida aquello que, de acuerdo con la teoría de las emociones hoy dominante, controla normalmente el procesamiento de los múltiples componentes de las emociones (reacciones fisiológicas, expresión y autopercepción de emociones, motivaciones para la acción), es decir, el componente cognitivo. Al estar ausente el elemento disparador, todo el arsenal de las *valoraciones*¹⁶ cognitivas altamente diferenciadas, tales como las de Klaus Scherer, termina en la nada. ¿Cómo reconocemos la relevancia emocional de una serie de tonos musicales? ¿Qué metas y necesidades están en juego? ¿Cuál sería nuestro potencial para lidiar con una secuencia musical? ¿Qué resultados podemos predecir? ¿Con qué grado de urgencia se requiere una respuesta? Si nuestro sistema cognitivo y de categorización lingüística es capaz de hacer “chequeos valorativos” de la música, lo hace de manera confusa y equívoca. Los sentimientos que la música “despierta” de manera asociativa de algún modo no pueden ganar en precisión cognitiva:

Tal como subraya Herbert Spencer, “la música evoca sentimientos dormidos, cuya posibilidad no habíamos concebido y cuya significación desconocemos”; o, como afirma Richter, “nos habla de cosas que no hemos visto ni veremos” [...] Las sensaciones e ideas provocadas en nosotros por la música o expresadas por la cadencia de la oratoria nos

16 Cf. Sander et al. (2005).

parecen profundas a pesar de su vaguedad, como retornos mentales a las emociones y los pensamientos de un tiempo muy remoto. (II/336)

Este pasaje ilustra la capacidad de Darwin de retomar no solo desiderata polémicos, sino también formulaciones particularmente precisas, y presentarlas de tal modo que, en un sorprendente giro, termina desviando la atención del lector en la dirección contraria. El tratado que cita de Spencer, tomado de “El origen y la función de la música” (1858), ve el origen de la música en el reforzamiento y el refinamiento de la expresión vocal de emociones mediante el lenguaje: “la música surge de las modulaciones de la voz humana cuando se halla bajo el influjo de las emociones. [...] Ella produce un lenguaje idealizado de las emociones” (Spencer 1858, 376). Spencer sostiene que la función de la música se encuentra implicada en esta definición de su origen: la música sirve a la continuación del perfeccionamiento cultural de nuestras posibilidades de expresar cada vez emociones más complejas. Ella estimula el desarrollo de la cultura por encima de las costumbres “bárbaras”. El texto de Spencer termina con una visión romántico-idealista de un estado utópico de felicidad en la cultura, en el que la música ha cumplido su misión:

Si la función de la música es facilitar el desarrollo de este lenguaje emocional, entonces podemos considerarla como una ayuda para lograr esa felicidad más alta que se anuncia en ella de manera indeterminada. Esos sentimientos vagos de felicidad nunca experimentada que la música evoca en nosotros, esas impresiones indefinidas de un ideal desconocido pueden ser considerados como una profecía a cuyo cumplimiento contribuye la música. (383)

Darwin se distancia de esta teoría solo en una nota al pie. La comparación que lleva a cabo en el capítulo “La voz y las habilidades musicales” muestra que en numerosas especies la “música” surgió a partir de elaboradas “modulaciones de la voz bajo el efecto de las emociones”, pero al mismo tiempo independientemente del lenguaje.

En este sentido, la teoría de Spencer de una formación gradual de la música a partir del lenguaje le parecía, desde el punto de vista evolutivo, más bien improbable (II/336).

Darwin no niega las ideas de Spencer acerca de las relaciones de similitud entre la modulación emocional de la voz, el lenguaje emotivo y la música; más bien las complementa con una asociación por contigüidad que Spencer, por centrarse exclusivamente en el ser humano, pasa por alto: la del vínculo tan extendido entre las “habilidades musicales” y la situación de cortejo. Este acoplamiento con el pasado produce una inversión del eje temporal de la evolución: en lugar de estar al final, la música se encuentra al inicio, y en lugar de ser profecía y trabajar por un futuro ideal, se convierte en una fuerza que nos conecta con reservorios de afectos que se remontan a tiempos muy lejanos.

Precisamente en este punto se produce una interesante coincidencia entre Spencer y Darwin, que este no deja escapar en su argumentación. En ambas direcciones asociativas, tanto la especulación sobre un futuro ideal de la cultura como sobre el pasado evolutivo, la percepción consciente de la música posee un marcado carácter indeterminado, una poca claridad con respecto a sí misma. Con esto en mente se puede volver a la única cita completamente aprobatoria que Darwin hace del escrito sobre la música de Spencer:

Tal como subraya Herbert Spencer, “la música evoca sentimientos dormidos, cuya posibilidad no habíamos concebido y cuya significación desconocemos”; o, como afirma Richter, “nos habla de cosas que no hemos visto ni veremos” [...] Las sensaciones e ideas provocadas en nosotros por la música o expresadas por la cadencia de la oratoria nos parecen profundas a pesar de su vaguedad, como retornos mentales a las emociones y los pensamientos de un tiempo muy remoto. (II/336)

Dicho sea de paso, Richter no es otro que el escritor romántico alemán Jean Paul Friedrich Richter. Al igual que Spencer, Darwin también leyó y citó aprobatoriamente a Jean Paul (I/45). Junto a la teoría de la música de este, basada en la idea de una asociación

rica, poderosa e indeterminada, Darwin toma posición de manera implícita con respecto a conceptos fundamentales de la estética filosófica. Mientras que Kant consideraba que la música sin letra no podría darnos, en última instancia, “nada que pensar” (Kant 1907, 332), Darwin le adjudica incluso, y en esto es deudor del concepto de música de los románticos, una singular “profundidad” propia de las “ideas” transmitidas por la experiencia estética. Al mismo tiempo, Darwin lleva a su extremo el postulado kantiano de una indeterminación de principio y de una indeterminabilidad finita de las “ideas” que despierta la experiencia estética. La ausencia de objetos, acontecimientos y conceptos de las secuencias musicales puras —el nulo programa cognitivo de la música, según Kant— se convierte en un programa de excitación máxima que allana el camino para asociaciones confusas y latentes que se remontan a épocas muy lejanas de nuestra prehistoria.

A la pregunta de cómo se puede explicar, por un lado, la fuerza y el amplio espectro de emociones inducidas por la música y, por otro, su falta de claridad conceptual, Darwin responde con su hipótesis de una escena primaria de la música, olvidada ya hace mucho tiempo, que habría sido el escenario de nuestras emociones más intensas. Son las energías emocionales de esta “escena primordial” las que, todavía hoy en la música cultural, despiertan “sentimientos latentes” y conducen a una segunda vida, más polifacética y que nunca llega a comprenderse a sí misma del todo.

Todos estos hechos acerca de la música [...] se vuelven hasta cierto punto inteligibles si asumimos que los tonos musicales y los ritmos fueron utilizados por nuestros ancestros medio-humanos durante la época del cortejo sexual, cuando los animales de todo tipo están excitados no solo por el amor, sino por las pasiones poderosas de los celos, la rivalidad y el triunfo. Según el principio firmemente establecido de las asociaciones hereditarias, los tonos musicales serían capaces de evocar de modo vago e indeterminado las emociones intensas de un tiempo pasado remoto. (II/337)

Darwin no apoya su hipótesis de una música surgida de la selección natural de señales sexuales mediante referencias a los éxitos sexuales de los cantantes anteriores o contemporáneos¹⁷. Su hipótesis traza una línea divisoria muy clara entre la música cultural, sobre cuyas funciones él no se explaya en absoluto, y la hipotética protomúsica de un “tiempo pasado remoto”, cuya función, en vista de los muchos paralelos con otros seres sexuados, le parece muy clara. Su hipótesis sobre la música humana *no* consiste en que esta sirva en principio o de manera exclusiva a estrategias de cortejo sexual. Afirma solamente que algunas características del *efecto emocional* que la música produce en los oyentes podrían explicarse si se asumen los efectos continuos de los mecanismos de asociación intrínsecos a la protomúsica sexual. Queda abierta la pregunta de por qué otras funciones cognitivas, sociales, psicológicas o terapéuticas de la música cultural son compatibles con dicha suposición.

La herencia de la protomúsica sexual en el lenguaje, la retórica y la literatura

La opinión hoy dominante sobre la evolución del lenguaje se basa en el principio darwiniano de la selección *natural*. La capacidad de entender signos y las habilidades lingüísticas genuinas mejoran tanto el rendimiento cognitivo como el comunicativo (incluida la capacidad de manipulación). En el ámbito de los grupos sociales, estas habilidades seguramente contribuyeron a aumentar el tamaño de los grupos y a mejorar el nivel de cooperación entre los homínidos. Para individuos con un desarrollo de estas habilidades superior al promedio se habría abierto la posibilidad de alcanzar y mantener un rango más alto dentro del grupo. Las ventajas sexuales serían, de acuerdo con esta lógica, una consecuencia posible o una implicación de los privilegios cognitivos y cooperativos vinculados al lenguaje, pero no la motivación primaria para el desarrollo de este.

17 Cf. Miller (2000a, 331; 2000b, 73-74).

La hipótesis de Darwin sobre la relación entre el surgimiento del lenguaje y la *selección sexual* tiene un punto de partida específico y un alcance claramente delimitado. Darwin establece como condición para el “lenguaje articulado” algo que no está suficientemente extendido entre las especies que cantan:

No es la mera capacidad de articulación lo que distingue a los hombres de otros animales, pues, como cualquiera lo sabe, los loros también hablan. Se trata más bien del poder más grande de conectar determinados sonidos con determinadas ideas. [...] El uso continuado de la facultad del lenguaje y los progresos realizados con ella habrían tenido efectos sobre la mente al permitirle y animarle a formar largas cadenas de pensamientos. Una cadena larga y compleja no puede sostenerse sin la ayuda de palabras, ya sean habladas o mudas, de igual modo que un cálculo largo tampoco puede llevarse a cabo sin el uso del número y el álgebra. (1/54 y 57)

La posesión de un tracto vocal adecuado de un elevado control neuronal sobre los órganos de articulación y la facultad de aprendizaje vocal no implican de ningún modo la posesión de un “lenguaje articulado”. Al igual que la música, el lenguaje presupone todas estas características, pero exige además *capacidades cognitivas* adicionales. Este diagnóstico entraña una consecuencia claramente negativa: el rendimiento cognitivo del lenguaje *no* podría haber sido causado por una hipotética prehistoria emocional y musical, ni tampoco ser producto de una supuesta herencia del lenguaje, la cual es pensada por Darwin exclusivamente a partir del modelo de la selección sexual (1/55-56). Por lo tanto, el lenguaje humano no puede ser considerado de ninguna manera como un mero desarrollo de potenciales habilidades prelingüísticas de canto¹⁸. Por otra parte, una hipótesis de este

18 La crítica de Stephen Mithen de que la hipótesis de Darwin sobre el lenguaje podría ser errónea, puesto que no todas las características del lenguaje podrían explicarse como “derivados de la música” (Mithen 2007, 26) no

tipo tendría también dificultades para explicar por qué solo una de las numerosas especies cantoras desarrolló un lenguaje sintáctico.

El modelo multifactorial de surgimiento del lenguaje de Darwin, que incluye también un lenguaje corporal de “signos y gestos” (1/56)¹⁹, abre al mismo tiempo una nueva posibilidad: las habilidades y mecanismos que el lenguaje comparte con la música podrían manifestarse también en el lenguaje bajo una forma emparentada con ella (especialmente en la medida en que las “habilidades musicales” preceden al lenguaje). Esto es lo único que afirma la hipótesis de Darwin. Ella propone el traspaso de una *herencia* desde la supuesta protomúsica *al* lenguaje y no un *surgimiento* del lenguaje *a partir* de la música. Según Darwin, el lenguaje semántico-sintáctico habría asumido algunas características de la hipotética música preverbal que le habría precedido.

Darwin identifica el momento musical del lenguaje con las posibilidades retóricas y prosódicas de generación de afectos en el oyente, ligadas al valor intrínseco de los materiales fonéticos y de otro tipo que presenta el lenguaje.

Los progenitores del hombre, machos, hembras o de ambos sexos, antes de haber adquirido la capacidad de expresar su mutuo amor mediante un lenguaje articulado, buscaban seducir al otro con notas y ritmos musicales. (11/337)

A la inversa, cuando emociones intensas son sentidas y expresadas por un orador o un hablante común, las cadencias musicales y los ritmos son usados de manera instintiva. (11/336)

Las características del lenguaje sobre las que se apoya Darwin fueron consideradas mucho antes de él como análogas a la música: la riqueza inédita de la distinción prosódica de la voz, el ritmo y la melodía. Estos rasgos forman parte de *todo* concepto de música.

le hace justicia al carácter de los procesos evolutivos (que son más que “derivaciones”), ni a las pretensiones mucho más modestas de Darwin.

19 Cf. Fitch (2010, 470-474).

Sin embargo, históricamente solo rara vez se los ha considerado como parte de una definición general del lenguaje. Su lugar típico dentro de la reflexión sobre el lenguaje es el de la teoría de la *techne* retórica, de la elaboración compleja de la *elocutio* para lograr una intensa movilización afectiva en el auditorio. Es más fácil pensar estas características como una herencia de la música presente en el lenguaje, en particular en el que trabaja artísticamente sobre su propia base material, que al revés. Además, está ya contenido en el concepto de evolución el hecho de que una “herencia” de ese tipo no puede pensarse simplemente como una continuación idéntica, sino que puede incluir momentos transformadores²⁰ —así, por ejemplo, los metros lingüísticos y musicales no están sujetos a las mismas exigencias de isocronía—.

La hipótesis de Darwin, de que la creación retórica del lenguaje de palabras se alimenta tanto del caudal musical del lenguaje como de los efectos emocionales que este produce, guarda marcadas afinidades con la teoría del lenguaje (lírico) de las emociones generadas por la música, tal como fue desarrollada por Herder y algunos románticos. También Herder reflexiona sobre los elementos comunes del lenguaje partiendo de la expresión de emociones. Él sostiene que el lenguaje humano se aleja del lenguaje de emociones y que su origen se haya en sus propias “raíces”, especialmente en las cognitivas. Por otra parte, considera al lenguaje prelingüístico de las emociones como parte del lenguaje cognitivo desarrollado. Herder le atribuye los efectos retóricos y estéticos de la *vivificación* a la continua influencia subterránea de los registros afectivos. Los *tonos naturales* del afecto, según Herder, no son “las raíces verdaderas, pero sí la savia que vivifica el lenguaje humano” (Herder 1985, 701). Darwin utiliza de modo similar el *topos* poético-retórico de lo vivo y lo vivificante en su descripción del continuo efecto de la protomúsica de los afectos en el lenguaje humano: “cuando un orador, o incluso un hablante común, expresa emociones vívidas, el

20 Cf. Brown (2000).

ritmo y la cadencia musical son utilizadas instintivamente” (II/336). Ambos, tanto Herder como Darwin, desarrollan a partir de esto una perspectiva análoga sobre la poesía: ella es aquella forma del lenguaje humano que pone de manifiesto de manera más elaborada su potencial afectivo y musical.

La teoría de Darwin recibe hoy de nuevo mucha atención. Ya han sido mencionadas las investigaciones en psicología del desarrollo sobre los rasgos afines a la música de los sonidos comunicativos de los niños antes de la adquisición del lenguaje. Las investigaciones en neurociencias han podido mostrar paralelos directos entre el procesamiento neuronal de la música y el del lenguaje²¹. Por su parte, las investigaciones comparativas sobre prosodia, ritmo y métrica en el lenguaje y la música prometen ofrecer nueva información al respecto²². La investigación lingüística y psicológica sobre retórica se concentra todavía demasiado en la contraposición semántica entre significado literal y significado figurado, concebida mayormente como puramente cognitiva. Dicho con otras palabras, no hace más que trabajar alrededor del pequeño capítulo sobre la metáfora dentro de la rica retórica aristotélica. Pero de este modo no es posible captar el elemento musical del lenguaje ni su potencial afectivo, el cual no se pone en acto o, al menos no primariamente, a través de los contenidos cognitivos, sino a través de su forma.

En la medida en que Darwin piensa al lenguaje como una retórica de los afectos que opera con medios musicales, lo incluye también dentro de una arqueología de la música cultural. Ambos activan, de una manera que permanece opaca para ellos mismos, energías afectivas de los tiempos protomusicales originarios:

El orador apasionado, poeta o músico, cuando evoca con sus variados tonos y cadencias las emociones más intensas en sus oyentes, no sospecha que utiliza los mismos medios con los que, en un tiempo

21 Cf. Patel (2003), Patel et al. (1998), Maess et al. (2001), Koelsch et al. (2002), Levitin et al. (2003) y Koelsch y Siebel (2005, 578-584).

22 Cf. Patel (2008).

pasado muy remoto, los antepasados medio-humanos despertaban ardientes pasiones los unos en los otros. (11/337)

Esa afirmación, una especie de *summa* con la que concluye el capítulo sobre “La voz y la habilidades musicales”, le otorga a la *ars oratoria* o retórica un significado sexual encubierto completamente nuevo. El discurso dotado de un poder de atracción sexual era ya en los comienzos de la retórica griega antigua un modelo de persuasión retórica. En la defensa que hace de Helena contra los reproches de falta de fortaleza, Gorgias presenta el audaz argumento de que un discurso seductor es en última instancia irresistible²³. No cabe hacer a Helena responsable por sus acciones, sino al poder del lenguaje, similar al de una droga, que pone en juego todos los registros rítmicos y sonoros para lograr un efecto casi “mágico”. Para Gorgias esta escena primordial de la retórica, una escena erótica y psicofarmacológica, muestra de manera ejemplar por qué y a través de qué medios puede el lenguaje llegar a ser un *dynastés mégas*, un “gran soberano”. Sin embargo, Gorgias no afirma que en todos los casos los efectos emocionales codificados sexualmente favorezcan la seducción y persuasión; él ofrece más bien un amplio espectro de analogías con la medicina, la magia y la hechicería para describir la fuerza de persuasión, pura e irresistible, de los poderosos medios retóricos y musicales.

Precisamente en este punto se sitúa la conexión que establece Darwin entre retórica y erotismo. Darwin reemplaza la escena primordial de seducción de Helena por un recuerdo sin objeto, imaginario, del cortejo sexual. Él traslada la fuerza sexual de la retórica de una escena en la que su uso es explícito a una cualidad de sus medios formales devenida latente. Su genealogía de las potencias afectivas del lenguaje se remonta al escenario de seducción de la protomúsica, un escenario (supuestamente) mucho más antiguo que ha sido ya olvidado en el momento de surgimiento del lenguaje. El lenguaje recibe

23 Gorgias, “Encomio de Helena”.

su energía afectiva, que continúa actuando hasta el presente, de esta conexión asociativa. Cuando, independientemente de la ocasión, el orador hace de la herencia musical del lenguaje el canal material de su emoción real o fingida, no seduce a los oyentes únicamente con la fuerza de sus argumentos racionales, sino que más bien recurre a elementos afectivos profundamente enraizados en nosotros.

Esta hipótesis de Darwin admite una segunda interpretación: el público no solo se siente intensamente seducido por la “música de afectos” del orador, sino que es puesto también en el papel poderoso del que es capaz de juzgar estéticamente y elegir. Considerados desde el punto de vista de Darwin, los discursos mediante los que los políticos intentan ganar votantes podrían ser entendidos, a la vez, como actos de cortejo con una codificación sexual en los que resuenan energías sexuales latentes. En cualquier caso, el público se experimenta a sí mismo como un destinatario cargado libidinalmente: el objetivo, consistente en ganar el favor del público, impulsa al orador a lograr un rendimiento cada vez más alto en el “arte” de la retórica. La excitación que se produce en el auditorio puede verse, por un lado, como una transferencia de afectos por parte del orador; por otro lado, puede y debe ser entendida como un deseo dirigido hacia el orador, lo que motiva el voto de los oyentes. Ambos vectores, la transferencia de afectos del orador al auditorio y el paso motivacional de la escucha al deseo hacia el orador, no constituyen polos opuestos, puesto que el cortejo sexual y el político persiguen justamente la misma meta: generar en los destinatarios un deseo hacia el orador.

En la publicidad comercial estas conexiones subliminales son evidentes. Los discursos publicitarios y, sobre todo, la publicidad comercial multimediática, que combina imágenes, música y lenguaje, introducen sistemáticamente asociaciones sexuales en la “música” inherente al uso retórico del lenguaje, y movilizan para ello los esquemas asociativos establecidos por Darwin. Para Platón, esta lejana exploración que sigue las huellas del cortejo sexual sería un argumento definitivo dentro de su crítica a la retórica como

“conducción de las almas mediante palabras” (*psychagogia dia logon*)²⁴. Darwin, por el contrario, se reserva toda valoración del fenómeno; su logro consiste en haber proporcionado una genealogía de nuestra capacidad de ser afectados emocionalmente por las palabras, que aunque especulativa no es metafórica, y constituye un modelo explicativo racional y coherente.

De este modo, Darwin ofrece al mismo tiempo una respuesta fundamental a la pregunta de cómo se puede pensar la evidente conexión que existe entre nuestras habilidades lingüísticas y nuestro sistema de afectos, en algunos aspectos mucho más antiguo. ¿Alcanza la pura *relación representacional* de las valoraciones afectivas, los comportamientos y las disposiciones para anclar los afectos en cuanto *genuina fuerza activa* en el acontecer del lenguaje mismo? Darwin parece considerar como poco probable este tipo de incorporación de los afectos en el lenguaje mediante una mera representación. Él localiza nuestro sistema de afectos en la capa evolutiva más antigua del lenguaje, la de la expresión vocal preverbal de las emociones y su hipotética elaboración bajo la forma de una protomúsica anterior a la evolución del lenguaje simbólico. El logos humano se aleja significativamente de esta capa arcaica y no se encuentra de ninguna manera, o al menos no primariamente, al servicio de la conquista sexual. Sin embargo, conserva huellas de una protomúsica proveniente de “una época muy remota” y ligada a un espectro antitético de afectos vinculados al cortejo.

Además de las similitudes formales entre música y lenguaje, Darwin ve claramente un traspaso de funciones de la una al otro precisamente gracias a estas similitudes. Las propiedades musicales del lenguaje no pueden describirse solo mediante categorías retóricas tales como ritmos, metros, figuras fonéticas de todo tipo, repeticiones y antítesis en la sintaxis y la semántica, la prosodia y el estilo. Ellas contribuyen también, de acuerdo tanto a las teorías

24 Platón, *Fedro*, 261a.

tradicionales sobre retórica como a los estudios empíricos más recientes²⁵, al logro de los objetivos retóricos del convencimiento (*persuadere*), la conciliación (*conciliare*), el disfrute estético (*delectare*) y el mover los ánimos (*movere*) del auditorio. El uso de cualidades lingüísticas afines a la música en la oratoria busca activar nuestros mecanismos de obtención de placer. De acuerdo con Cicerón, las figuras fonéticas, los ritmos y otros patrones de repetición “nos alegran por y en sí mismos”²⁶. Mediante la invención retórica (*inventio*) el orador trabaja con virtuosismo sobre las emociones de su auditorio e intenta poner su punto de vista bajo la luz más favorable posible. Estas estrategias son valoradas y combinadas de distinta manera cada vez. Ellas tienen como objetivo general lograr la aceptación de su discurso y aumentar la valoración del orador y el gusto o la admiración por el discurso mismo. En este sentido, las elaboraciones afines a la música de los poetas y oradores son análogos funcionales de los cantos destinados a ganar el favor del destinatario y a convencerlo en el plano sexual.

Dominar mejor que otros el arte del discurso persuasivo habría sido potencialmente ventajoso para la vida social; en algunos casos, como en los discursos destinados a seducir, se habría facilitado el logro de metas sexuales²⁷. Aparentemente, toda la especie habría usado las sobredeterminaciones retóricas de las “señales” lingüísticas para los fines comunicativos de la adaptación del discurso al destinatario como medio para lograr su involucramiento emocional y persuadirlo exitosamente. Estos medios van más allá de las posibilidades elementales, prelingüísticas y vocales, de la expresión de emociones y también de la prosodia. Darwin considera que en estos medios retóricos afines a la música, que no tienen ya casi lugar en la lingüística moderna, se lleva a cabo un nuevo uso de la supuesta adaptación prelingüística de la protomúsica arcaica. Él subraya que, por lo general, los oradores y los poetas no saben en qué se basan, y

25 Cf. Mothersbaugh et al. (2002), Giora y Fein (2004), y Peer (1990).

26 Cicerón, *Orator*, 134.

27 Cf. Dutton (2009, 147-48).

que la transferencia de afectos desde la supuesta fuente arcaica permanece cognitivamente oscura.

Por otro lado, en la medida en que la herencia musical hace al lenguaje más “bello”, emocional, agradable y convincente, puede afirmarse que ella posee una clara función adaptativa. Además, dado que los medios retóricos-musicales del lenguaje no se derivan todos del caudal de la protomúsica, sino que fueron modificados para su uso en el campo del lenguaje, es posible que reúnan todos los requisitos de una adaptación cuyo fin es cumplir con una función específica. De las reflexiones de Darwin se sigue un desiderátum que todavía no se ha cumplido: el desarrollo de una teoría evolutiva de las habilidades retóricas. Estas habilidades no son coextensivas con las aspiraciones típicas de las teorías evolutivas del lenguaje. Al igual que las habilidades narrativas, las habilidades retóricas son una parte especial de nuestra capacidad lingüística general, y tal como las primeras, las habilidades retóricas podrían seguir reglas ontogenéticas de adquisición especiales, que no son idénticas a las del aprendizaje básico del vocabulario y la sintaxis. Los numerosos estudios actuales sobre la ontogénesis y los mecanismos (neuro)cognitivos que requiere la comprensión de la ironía investigan al menos una pequeña, pero notable isla dentro de este vasto campo. Cuanto más artísticas son las variaciones que permiten las habilidades retóricas, más alta es la varianza interindividual y cultural.

De acuerdo con el análisis de Darwin, los tonos musicales, ritmos y cadencias con carga afectiva atraviesan todo el campo del lenguaje. Se los encuentra incluso en el “lenguaje cotidiano”. Las investigaciones psicoacústicas sobre las modulaciones prosódicas de la voz lo corroboran. Darwin se refiere fundamentalmente a elaboraciones lingüísticas que intensifican la fuerza musical y afectiva del “lenguaje ordinario”. El trío “orador, poeta o músico” (II/337) representa esta fuerza ejemplarmente, y en particular “el orador, poeta o músico *apasionado*”. A la pregunta largamente debatida de si el orador debe experimentar la misma excitación que quiere provocar en el auditorio, Darwin parece responder afirmativamente. Dado que a

él le interesan en primer lugar las reminiscencias de reservorios de afectos olvidados, es probable que le atribuya una mayor capacidad de generar resonancias asociativas a las excitaciones auténticas que a las fingidas. Independientemente de ello, la figura del orador como un dramaturgo de los afectos es un elemento central de toda retórica.

El “habla cotidiana” y el arte de los oradores, poetas y músicos forman un continuum en el que Darwin ve un incremento paulatino de la intensidad de las propiedades musicales del lenguaje. Estos incrementos “codifican” de modo diferente las poderosas resonancias afectivas del espectro de afectos contenidos en la protomúsica. Solo en este sentido particular y específico de un “regreso mental” asociativo poco transparente para sí mismo —es decir, de una especie de pervivencia de energías afectivas que se remontarían a formas antiguas de cortejo musical—, Darwin le atribuye a las artes ligadas al lenguaje un origen en (o por lo menos una conexión con) los mecanismos del cortejo sexual. De esta manera, Darwin ofrece el primer y hasta ahora el único modelo para entender la dimensión marcadamente afectiva, no representacional y latentemente sexual de la materialidad (musical) de la producción simbólica de signos²⁸.

Obras citadas

- Arcadi, Adam, Daniel Robert y Christophe Boesch. 1998. “Buttress drumming by wild chimpanzees: Temporal patterning, phrase integration into loud calls, and preliminary evidence for individual distinctiveness”. *Primates* 39: 505-518.
- Bråten, Stein (ed.). 1998. *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Steven. 2000. “The ‘musilanguage’ model of music evolution”. En *The origins of music*, 271-300. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown (eds.). Cambridge (MA): MIT Press.

28 El modelo, al menos en un futuro más inmediato, no contará con el interés de los psicólogos actuales. Es demasiado especulativo y profreudiano para ello.

- Darwin, Charles. 1981. *The descent of man, and selection in relation to sex*. Princeton: Princeton University Press.
- Dissanayake, Ellen. 1988. *What is art for?* Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, Ellen. 1999. *Homo aestheticus. Where art comes from and why*. Washington: University of Washington Press.
- Dissanayake, Ellen. 2000. "Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction". En *The origins of music*, 389-410. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown (eds.). Cambridge (MA): MIT Press.
- Dissanayake, Ellen. 2008. "The arts after Darwin: Does art have an origin and adaptive function?". En *World art studies: Exploring concepts and approaches*, 241-263. Kitty Zijlmans y Wilfried van Damme (eds.). Amsterdam: Valiz.
- Dunbar, Robin. 2004. *The human story. A new history of mankind's evolution*. London: Faber & Faber.
- Dutton, Dennis. 2009. *The art instinct. Beauty, pleasure and human evolution*. New York: Bloomsbury.
- Falk, Dean. 2004. "Prelinguistic evolution in early hominids: Whence motherese?" *Behavioral and Brain Sciences* 27: 491-503.
- Fitch, Tecumseh William. 2005. "Dancing to Darwin's tune". *Nature* 438: 288.
- Fitch, Tecumseh William. 2006. "The biology and evolution of music: A comparative perspective in cognition". *Cognition* 100: 173-215.
- Fitch, Tecumseh William. 2010. *The evolution of language*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Fritz, Thomas et al. 2009. "Universal recognition of three basic emotions in music". *Current Biology* 19: 573-576.
- Geissmann, Thomas. 2000. "Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective". En *The origins of music*, 103-123. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown (eds.). Cambridge (MA): MIT Press.
- Giora, Rachel y Ofer Fein. 2004. "Weapons of mass distraction: Optimal innovation and pleasure ratings". *Metaphor and Symbol* 19: 115-141.
- Hagen, Edward H. y Gregory A. Bryant. 2003. "Music and dance as a coalition signaling system". *Human Nature* 14: 21-51.

- Hagen, Edward H. y Peter Hammerstein. 2009. "Did neanderthals and other early humans sing? Seeking the biological roots of music in the territorial advertisements of primates, lions, hyenas, and wolves". *Musicae Scientiae* (Número especial 2009-2010: *Music and Evolution*): 291-320.
- Hauser, Marc. D. 2000. "The sound and the fury: Primate vocalizations as reflections of emotion and thought". En *The origins of music*, 77-102. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown (eds.). Cambridge (MA): MIT Press.
- Herder, Johann Gottfried. 1985. "Über den Ursprung der Sprache". En *Frühe Schriften 1764-1772*, 696-810. Gaier, Ulrich (ed.). Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker.
- Janik, Vincent M. y Peter J. Slater. 1997. "Vocal learning in mammals". *Advances in the study of behavior* 26: 59-99.
- Juslin, Patrik N. y Petri Laukka. 2003. "Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?". *Psychological Bulletin* 129: 770-814.
- Justus, Timothy y Jeffrey J. Hutsler. 2005. "Fundamental issues in the evolutionary psychology of music: Assessing innateness and domain specificity". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 23: 1-27.
- Kant, Immanuel. 1907. "Kritik der Urtheilskraft". En *Gesammelte Schriften*, vol. 5. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Georg Reimer.
- Kirschner, Sebastian y Michael Tomasello. 2010. "Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children". *Evolution and Human Behavior* 31: 354-364.
- Kivy, Peter. 1959. "Charles Darwin and music". *Journal of the American Musicological Society* 12: 42-48.
- Koelsch, Stefan et al. 2002 "Bach speaks: A cortical 'language-network' serves the processing of music". *Neuroimage* 17: 956-966.
- Koelsch, Stefan y Walter A. Siebel. 2005. "Towards a neural basis of music perception". *Trends in Cognitive Sciences* 9: 578-584.
- Leinonen, Lea et al. 1991. "Vocal communication between species: Man and macaque". *Language Communication* 11: 241-262.
- Leinonen, Lea et al. 2003. "Shared means and meanings in vocal expression of man and macaque". *Logopedics Phoniatrics Vocology* 28: 53-61.

- Levitin, Daniel J. et al. 2003. "Musical structure is processed in 'language' areas of the brain: A possible role for brodmann area 47 in temporal coherence". *Neuroimage* 18: 74-82.
- Maess, Burkhard et al. 2001. "Musical syntax is processed in broca's area: A MEG study". *Nature Neuroscience* 4: 540-545.
- McDermott, Josh y Marc Hauser. 2003. "The origins of music: Innateness, uniqueness, and evolution". *Music Perception* 23: 29-59.
- Miller, Geoffrey. 2000a. "Evolution of human music through sexual selection". En *The origins of music*, 271-300. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown (eds.). Cambridge (MA): MIT Press.
- Miller, Geoffrey. 2000b. *The mating mind. How sexual choice shaped the evolution of human nature*. London: Heinemann.
- Mithen, Steven. 2007. *The singing neanderthals. The origins of music, language, mind, and body*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Mothersbaugh, David L., Bruce A. Huhmann y George R. Franke. 2002. "Combinatory and separative effects of rhetorical figures on consumers' effort and focus in ad processing". *Journal of Consumer Research* 28: 589-602.
- Patel, Aniruddh D. 2003. "Language, music, syntax and the brain". *Nature Neuroscience* 6: 674-681.
- Patel, Aniruddh D. 2008. *Music, language, and the brain*. New York: Oxford University Press.
- Patel, Aniruddh D. et al. 1998. "Processing syntactic relations in language and music: An event-related potential study". *Journal of Cognitive Neuroscience* 10: 717-733.
- Peer, Willie van. 1990. "The measurement of metre. Its cognitive and affective functions". *Poetics* 19: 259-275.
- Pika, Simone et al. 2003. "Gestural communication in young gorillas (gorilla gorilla): Gestural repertoire, learning, and use". *American Journal of Primatology* 60: 95-111.
- Richman, Bruce. 1987. "Rhythm and melody in gelada vocal exchanges". *Primates* 28: 199-223.
- Sander, David, Didier Grandjean y Klaus R. Scherer. 2005. "A systems approach to appraisal mechanisms in emotion". *Neural Networks* 18: 317-352.

- Schrenk, Friedemann. 2009. "Vom aufrechten Gang zur Kunst. Die Entwicklung und Ausbreitung des Menschen". En *Eiszeit. Kunst und Kultur*, 52-59. Rau, Susanne (ed.). Ostfildern: Thorbecke.
- Spencer, Herbert. 1858. "The origin and function of music". *Essays: Scientific, political and speculative*, vol. 1, 359-384. Londres: Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts.
- Spencer, Herbert. 1890. "The origin of music". *Mind. A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 60: 449-468.
- Stumpf, Carl. 1885. "Musikpsychologie in England. Betrachtungen über die Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem thierischen Entwicklungsproceß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie". *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1: 261-349.
- Trehub, Sandra E. et al. 1997. "Parents' sung performances for infants". *Canadian Journal of Experimental Psychology* 51: 385-396.
- Trehub, Sandra E. et al. 1999. "Infants' and adults' perception of scale structure". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 25: 965-975.
- Unyk, Anna M. et al. 1992. "Lullabies and simplicity: A cross-cultural perspective". *Psychology of Music* 20: 15-28.
- Wrangham, Richard W. y Dale Peterson. 1996. *Demonic males: Apes and the origin of human violence*. Boston: Houghton, Mifflin and Company.
- Zentner, Marcel et al. 2008. "Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification and measurement". *Emotion* 8: 494-521.