

Ensimismamiento e introspección en la música.

Un ejemplo desde el análisis musivisual de una secuencia cinematográfica

Alejandro Román

Compositor y pianista por el RCSMM, doctor en Filosofía por la UNED, experto en música audiovisual y profesor de Composición para Medios Audiovisuales del RCSMM y del Máster en Composición de Música Cinematográfica de la Universidad

Alfonso X el Sabio (UAX).

www.alejandrroman.com

Recibido: 4 de abril de 2018

Aceptado: 22 de abril de 2018

Para citar este artículo: Román, A. (2018). Ensimismamiento e introspección en la música. Un ejemplo desde el análisis musivisual de una secuencia cinematográfica. *Creatividad y Sociedad* (28) 71-96

Recuperado de: <http://creatividadysociedad.com/articulos/28/4>. Ensimismamiento e introspección en la música Un ejemplo desde el análisis musivisual de una secuencia cinematográfica.pdf

Resumen

Desentrañar el significado del hecho musical ha sido una constante permanente en la reflexión de teóricos y filósofos de la música, dado que su lenguaje es el que posee mayor grado de abstracción de todas las artes. Pero el acercamiento al significado de la materia musical desde las funciones que cumple en su aplicación a otras manifestaciones artísticas, ya sean el teatro, la pintura, la fotografía o el cine, están permitiendo una aproximación mayor a la concreción de significado desde estos otros ámbitos. Los estudios multidisciplinares arrojan nueva luz a estos problemas, desde la filosofía, o incluso desde la psicología, por lo que en la actualidad es posible acercarse más a través de estos al conocimiento de los complejos mecanismos que tienen lugar en el seno del significado musical.

Este artículo trata de mostrar los conceptos de *ensimismamiento* y de *introspección* desde la música, una vez definidos a partir de los conocimientos que aportan la filosofía, la psicología o la neurofisiología. El *ensimismamiento* ha sido representado musicalmente de múltiples formas en el cine, y como muestra de ello se analiza una secuencia cinematográfica (perteneciente a la película de Sam Mendes, *Camino a la Perdición*) donde se emplea el sonido musical como alusión a este estado de *introspección*. La conclusión principal que emana del estudio tiene que ver con el hecho de que la música constituye una representación de la interioridad y el pensamiento humanos, y la música de cine es buena prueba de ello, dada la aplicación musical específica de la que hacen uso sus compositores, mostrando la música en determinadas secuencias como una metáfora del *ensimismamiento*.

Palabras clave

Ensimismamiento · introspección · alteración · estados alterados de conciencia · epojé · extimidad · diégesis · música anempática · lenguaje musivisual

Abstract

Unraveling the meaning of the musical fact has been a permanent constant in the reflection of theorists and philosophers of music, given that their language is the one that possesses the highest degree of abstraction of all the arts. But the approach to the meaning of the musical matter from the functions that it fulfills in its application to other artistic manifestations, be they theater, painting, photography or cinema, are allowing a greater approximation to the concretion of meaning from these other fields. Multidisciplinary studies shed new light on these problems, from philosophy, or even from psychology, so that at present it is possible to get closer through these fields to the knowledge of the complex mechanisms that take place within the musical meaning.

This article tries to show the concepts of *self-absorption* and *introspection* from music, once defined from the knowledge that philosophy, psychology or neurophysiology provide. The self-absorption has been represented musically in multiple forms in the cinema, and as a sample of it, a cinematographic sequence (belonging to the Sam Mendes film, *Path to Perdition*) is analyzed, where the musical sound is used as an allusion to this state of *introspection*. The main conclusion that emanates from the study has to do with the fact that music constitutes a representation of human interiority and thought, and film music is good proof of this, given the specific musical application of which they make use of composers, showing music in certain sequences as a metaphor of *self-absorption*.

Key words

self-absorption · introspection · alteration · altered states of consciousness · epojé · extimity · diégesis · anemphatic music · musivisual language

El concepto de *ensimismamiento* desde la psicología y la filosofía. La *epojé* según Husserl, y *ensimismamiento* y alteración en el pensamiento de Ortega y Gasset

Según la Real Academia Española de la Lengua, la palabra recoge dos acepciones¹: por un lado, se refiere a la propia acción y efecto de ensimismarse, y la segunda acepción tiene que ver con el “recogimiento en la intimidad de uno mismo, desentendido del mundo exterior. Se opone a *alteración*”. En esta segunda acepción encontramos la esencia del vocablo, que es la que recoge la filosofía, y que es recorrido por los filósofos desde siempre, tanto en el pensamiento como en la propia acción. Implica, por tanto, algo imprescindible para el limpio fluir del pensamiento, para que pueda establecerse sin trabas, interrupciones ni despistes, y esta es la premisa irrenunciable, que es la de que el “yo” pueda desatenderse del mundo exterior, del siempre ininterrumpido océano de percepciones y sensaciones externas.

En cuanto al concepto de *introspección* en relación con el de *ensimismamiento* conlleva un mayor grado de acción, es menos pasivo. El término procede del latín *introspicere*, que significa “mirar en el interior” y se trata del conocimiento que el sujeto pueda adquirir a partir de la observación y del análisis de sus propios estados mentales, de estudiarse a sí mismo, interpretando y caracterizando sus propios procesos cognitivos y emotivos.²

1 Real Academia Española (R.A.E.) (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=ensimismamiento>

2 Real Academia Española (R.A.E.). (2018) *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=introspecci%C3%B3n> / Wikipedia (2018). Introspección. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Introspecci%C3%B3n>

Existen un buen número de procesos mentales en los cuales estos procesos introspectivos pueden tener lugar, incluso en determinados “estados alterados de conciencia”³, como pueden ser la meditación o el éxtasis. La reflexión, la concentración, el pensamiento sostenido, la lectura o la escucha atenta conllevan necesariamente cierto grado de *ensimismamiento* para su realización completa y efectiva.

Para Freud, la fantasía deriva del juego, y ambos conceptos implican un apartarse o un negar la realidad, algo más propio de la infancia, y que deben ser superados, ya que evadirse de la realidad, en casos extremos en los que el individuo la encuentra insoportable, no es sino síntoma de la neurosis. Así, considera a los creadores y a los artistas en general los mejores candidatos a convertirse con facilidad en neuróticos, ya que su vocación principal es la de eludir la realidad creando nuevos mundos fuera de éste:

“Un artista es, en esencia, un introvertido próximo a la neurosis [...]. En consecuencia, igual que cualquier otro hombre insatisfecho, se evade de la realidad y transfiere todos sus intereses, así como su libido, a las creaciones ilusorias de su vida de fantasía, lo cual puede llevarle a la neurosis.” (Cit. por Storr, 2002, p. 123)

No son pocos los músicos que han sufrido enfermedades mentales, quizá dos de los más famosos fueron Robert Schumann o Hugo Wolf, aunque también muchos intérpretes, como es el caso de Glenn Gould, o los jazzistas Charlie Parker o Bud Powell. Según Storr (2004, pp. 137-138), existen muchas conexiones entre las enfermedades mentales y la creatividad, algo que puede tener mucho que ver con el aislamiento del artista del mundo exterior que, llevado a un extremo, puede favorecer la aparición de ciertos trastornos.

³ Un estado alterado de consciencia o estado modificado de consciencia, es una condición significativamente diferente al estado de vigilia atenta, es decir, distinta al estado de ondas beta propio de la fase circadiana en la que estamos despiertos. Esta expresión describe cambios en los estados mentales de un individuo, casi siempre de naturaleza temporal. Wikipedia (2018). *Estado alterado de consciencia*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Estado_alterado_de_conciencia

Un concepto que se relaciona con la exhibición de la intimidad es el de *extimidad* (intimidad exhibida), vocablo ideado por Jacques Lacan para expresar la forma en que lo interior, lo íntimo, se muestra a través de un espacio exterior conectando al individuo con lo más hondo. Este concepto es abordado desde el psicoanálisis, donde el analista trata de conectar con la intimidad del sujeto analizado (Epstein, 2013). De algún modo, pensamos que la música es pura *extimidad*, es representación del interior del compositor, y por extensión del interior de uno mismo.

Storr (2002, p. 139) describe los estados de *ensimismamiento* a partir de una crítica del psicoanálisis:

“Aunque no ha sido tarea fácil rebatir la visión psicoanalítica de que la música es un medio para evadirse de la realidad o una regresión a una fase infantil, no cabe duda de que abre una puerta al abandono temporal del tumultuoso mundo exterior [...], ya que permite el mismo tipo de exploración, selección y clasificación de contenidos mentales que se llevan a cabo durante la vigilia o el sueño. [...] Cuando participamos de la música o escuchamos una interpretación que nos embelesa, nos aislamos, de forma temporal, de otros estímulos externos. Entramos en un mundo especial y apartado donde prevalece el orden y las incongruencias no tienen cabida. [...] Se trata de un «retiro» temporal que facilita un proceso de reordenación mental, lo cual propicia la adaptación al mundo exterior y no constituye una vía de escape.”

Para Ortega y Gasset (2014) el *ensimismamiento* es algo esencial a la vida humana que consiste en la capacidad de “suspender la ocupación con las cosas propias del animal” con el objetivo de trazar un “plan de atenuamiento”. Según Ortega, el animal vive en un estado permanente de “alteración”, está fuera de sí, ocupado en algo que no es él mismo, en todo lo que es externo a él, pendiente del mundo exterior, para poder sobrevivir. Sin embargo, el hombre en ocasiones puede dejar

de ocuparse de las cosas del mundo para retornar sobre sí mismo, a ensimismarse. Este concepto elaborado por Ortega parece estar tomado de la idea fenomenológica de la *epojé* (del griego *epokhé*). Edmund Husserl (1962) definió la *epojé* como un sistema de reducciones fenomenológicas que sirven para llegar a la “puesta entre paréntesis” no solo de las doctrinas sobre la realidad, sino también de la realidad misma. Así, a la “actitud natural”, propia de la vida ordinaria, se opone la “actitud trascendental” que, una vez realizada la reducción trascendental, forma parte del pensamiento del filósofo, del filosofar mismo. Podemos afirmar, por tanto, que toda creación intelectual, todo apartarse de la realidad (o ponerla entre paréntesis) para dar vida a una nueva realidad, implica un *ensimismamiento* a través de la *epojé*, como también la composición musical, o su interpretación o escucha⁴.

Hegel también se refiere al *ensimismamiento* musical en su *Estética*, como separación entre el tiempo ontológico y el tiempo psicológico, algo que es aprovechado por la música cinematográfica, como se verá más adelante:

“Si por ello la particularidad del sentimiento no puede faltar a lo melódico, sin embargo, la música, dejando fluir en sonidos pasión y fantasía, debe elevar el alma más allá de su contenido, creando así, para ella, una región en la que pueda tener un lugar tranquilo el retorno de su ensimismamiento y el puro sentimiento de sí. Eso es lo que constituye propiamente lo cantable, el canto de una música. En tal caso, lo que se convierte en fundamental no es solo el camino del sentimiento *determinado* como tal, el amor, la tristeza, la melancolía, etc., sino el interior que está por encima de ello, que se expande en su sufrimiento y en sus alegrías y goza de sí mismo [...] La simple determinación de la expresión, aun existiendo, se elimina

4 *Epojé*, Op. 50, es una composición que escribimos en el año 2014 para representar musicalmente este proceso de introspección. Está grabada por Eduardo del Río (cello) y Ángel Huidobro (piano) en el disco “Joyas del Violoncello español, vol. 2” (2014), para el sello Tañidos, así como por José Miguel Gómez (cello) y Juan Carlos Garvayo (piano), miembros del Trío Arbós, para el disco “Chamber Music” (2017) en el sello Naxos.

al mismo tiempo, por cuanto el corazón no está inmerso en nada, en lo determinado, sino en la percepción de sí mismo, y únicamente así, igual como el autointuirse de la pura luz, ésta da la más alta representación de una feliz intimidad y conciliación.” (Cit. por Fubini, 2004, p. 61)

Si el corazón no está inmerso en lo determinado (tiempo ontológico), es porque lo está en la percepción de sí mismo (tiempo psicológico). La música puede relacionarse más directamente con el primero (el tiempo natural), o con el segundo (el tiempo psicológico), pero también con ambos, todo depende del compositor (Fubini, 2004, pp. 61-62).

Volviendo a Ortega en su *Meditación de la técnica* (2014), el filósofo madrileño diferencia al hombre del animal por su capacidad para el *ensimismamiento*, ya que el animal está siempre en estado de alteración para la supervivencia, sin embargo, el ser humano, una vez ha satisfecho sus necesidades básicas para la subsistencia, vive porque desea vivir guiado por su voluntad y por su facultad de reflexión. El ser humano produce lo que necesita, a diferencia de los animales, y una vez satisfechas estas necesidades, puede superar su “circunstancia” para poder “ensimismarse” en crear e inventar nuevas formas de actuación, algo que considera algo más propio, más humano. A través de la técnica, el hombre ha alcanzado el bienestar de lo superfluo, ha sustituido el “estar” por el “bienestar”. El animal carece de la posibilidad de la técnica para dominar su “circunstancia”; el ser humano, al contrario, mediante la técnica ha llegado a cubrir sus necesidades más básicas para centrar su atención en lo superfluo, en el pensamiento, el arte, la música, que finalmente se convierte en necesario. No sería posible ni el arte, ni la ciencia, ni la civilización, si el hombre no hubiera tenido la capacidad de *ensimismamiento*. La música no sería posible sin esta capacidad.

Comunicación musical: *ensimismamiento*, *introspección* y *éxtasis* en la creación, interpretación y escucha musical

Repasemos el proceso que tiene lugar en la comunicación musical; ésta requiere, como todo acto comunicativo, de un *emisor*, un *receptor*, un *medio* y un *mensaje*. El compositor, generador del *mensaje*, y primer *emisor* del mismo, codifica su obra a través de los *códigos* musicales de su tradición musical, aportando su propia experiencia y personalidad. El intérprete, como segundo *emisor*, colaborador con el compositor en el proceso de difusión del *mensaje*, realiza una primera decodificación de éste, para poder comprenderlo, y de este modo, poder emitirlo nuevamente, en este caso al público, al auditorio. Este proceso se realiza siempre en un *medio*; el más habitual suele ser el concierto, aunque hay muchos otros, como son el foso de un teatro o los medios tecnológicos (televisión, cine, radio, CD, etc.). El *canal* por el que discurre el mensaje es aquel específico dentro del *medio*. Por ejemplo, en cuanto a un concierto (que es el *medio*), el *canal* sería el auditorio concreto en que éste tiene lugar. El *contexto* en el que tiene lugar la comunicación es otro elemento fundamental, ya que la situación comunicativa puede cambiar si el mensaje se emite en España o en Japón. El *receptor* del mensaje musical decodificará éste y comprenderá (o no) su sentido, emitiendo a su vez una retroalimentación (*feedback*) que permitirá al *emisor* del mensaje reelaborarlo para una futura mejor comunicación, más eficaz. En todo este proceso se producen estados introspectivos por parte del compositor, el intérprete y el receptor (público).

Para comprender el proceso de interiorización que se produce durante la escucha musical, también es necesario profundizar en los mecanismos que toman parte en ella. En el caso de la percepción musical, en relación con la escucha, pueden establecerse varios niveles o grados de percepción, lo que Pierre Schaeffer (1996,

pp. 61-66) denomina “las cuatro escuchas”. El primer nivel o grado de percepción es el de “oír”, que implica un proceso únicamente fisiológico determinado por el mecanismo que se produce cuando una onda sonora “excita” la membrana del tímpano, ésta transmite el movimiento a los huesecillos internos, pasa al caracol y se *transduce* en una señal eléctrica que, transmitida al nervio auditivo, lleva la información al córtex cerebral donde las neuronas correspondientes reciben ésta como lo que denominamos “sensación auditiva”. El segundo nivel, “escuchar”, implica ya un determinado grado de conciencia, ya que el cerebro ha de seleccionar mediante el “sistema reticular”⁵ los estímulos que va a procesar en el córtex cerebral. El tercer nivel, “entender”, se refiere ya al complejo mecanismo que implica la utilización de los códigos sonoros establecidos por un lenguaje concreto, ya sea un idioma o un sistema de sonidos musicales como ocurre con la música; así, para “entender” un mensaje se requiere de un código compartido entre el emisor y el receptor de éste. Por último, “comprender” se refiere al hecho de, una vez “entendido” el mensaje, es necesario “co-emprenderlo” (“hacerlo de nuevo junto con el remitente del mensaje”), o “com-prenderlo” (“tomarlo como propio”). En definitiva, se trata de descubrir el sentido profundo de algo. Para alcanzar este último nivel es necesario un cierto grado de concentración, y por lo tanto de *introspección*. La denominada “escucha musical” completa requiere de la entera realización de este proceso en sus cuatro niveles, del proceso fisiológico de la audición, de la necesaria atención y del entendimiento del código para la comprensión final del mensaje musical, el cual en muchos casos se trata de un mensaje abstracto, por lo que será el auditor quien le dé un sentido personal, propio; aunque no siempre es así, ya que la música está frecuentemente asociada a aspectos extramusicales, ya sean palabras, como es el título de la obra, programas, versos (en la canción), imágenes (en el cine o el teatro), etc.

⁵ *Sistema de activación reticular*: El sistema de activación reticular (SAR) o filtro reticular es una región amplia del cerebro que incluye a la formación reticular y sus conexiones, responsable de la regulación del estado de vigilia y las oscilaciones diurnas /nocturnas. Wikipedia (2018). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_activaci%C3%B3n_reticular

Las experiencias introspectivas relacionadas con lo musical pueden proceder de diferentes ámbitos y experiencias. En un primer lugar deberíamos considerar los tipos de *ensimismamiento* que se producen desde la misma escucha musical; el perceptor, cuando entra en contacto con la experiencia musical siguiendo el discurso y comprendiendo el mensaje, recibiendo las informaciones y emociones que el compositor ha codificado, y que el intérprete ha sabido transmitir a través de su técnica y también de su propia expresión, se introduce en un estado introspectivo que en ocasiones podría llegar a ser considerado extático. Lo sublime y lo bello se entrelazan en determinados momentos de la creación, la interpretación o la escucha musical⁶. Los puntos álgidos de una partitura, los puntos climáticos, el estribillo de una canción, una determinada expresividad puede producir tanto en productores como receptores del mensaje musical momentos cercanos al éxtasis. El *ensimismamiento* en estos momentos es condición *sine qua non*, algo necesario para la compleción de este proceso.

Determinadas experiencias extáticas introvertidas requieren del *ensimismamiento* como condición previa; el éxtasis implica una alteración del funcionamiento natural de los sentidos, donde el “yo” se funde con el “no-yo”, donde el individuo pierde la posibilidad de expresar la experiencia y se acerca a la comprensión de verdades trascendentes o conceptos abstractos (Ortiz Casas, 2010, p. 7). Existen músicas que favorecen la *introspección* y el *éxtasis*, así como diferentes procedimientos musicales ancestrales que son empleados para facilitar la meditación, como son el uso de notas pedales, la utilización de ritmos homogéneos, de ilusiones acústicas basadas en el desplazamiento rítmico o la aparición de determinados sonidos armónicos, o el uso abundante del silencio (Ortiz Casas, 2010, pp. 17-19).

⁶ “Lo sublime sería esa idea inaprensible, que se nos escapa, pero clara y distinta, ajena a la lógica racional [...] o aquello que produce hondas sensaciones de algo que durante siglos se denominó belleza y hoy queda indefinido, pero que no es prescindible, que es fundamental característica perceptiva de eso que llamamos humanidad [...]”, (Galán, 2002, p. 12)

El fenómeno musical, en sí mismo, es la puesta en marcha de la *introspección*, la representación del *ensimismamiento* hecha sonido. Toda obra musical es introspectiva, dada su naturaleza abstracta, aunque pueda tener un mayor o menor grado de referencialidad. Un ejemplo bastante significativo de músicas introspectivas son las “*Gymnopédies*” y las “*Gnossienes*” de Erik Satie, o las “músicas calladas” de Federico Mompou, cuyas sonoridades “abiertas”, llenas de “silencios”, de “aire”, dejan espacio para la reflexión.

En la sociedad actual, el uso de auriculares para la escucha musical en cualquier lugar, ya sean medios de transporte, para estar acompañado mientras se pasea, etc., es un signo inequívoco de las potencialidades introspectivas de la música. Hay quien necesita de ellos para aislarse del exterior, para entrar en la intimidad de uno mismo. Así, la música ayuda a ese *ensimismamiento*, al recogimiento interior que posibilita el pensamiento, ya sea acerca de la propia música como otro tipo de reflexión.

La representación del *ensimismamiento* y la *introspección* desde la música para danza, desde la propia música y desde el cine

Estar “ensimismado”, pues, implica un estar fuera de la realidad, un alejamiento del mundo real, de lo actual, para sumirse en el propio pensamiento, en la ida al pasado, al futuro, a otros lugares o situaciones... En definitiva, se trata de un estar dentro de sí mismo, desocupado del mundo, y no hay nada menos mundano que la música. Y cuanto mayor es el grado de abstracción de la propia música, más ensi-

mismada es ésta, es decir, si las referencias son menores con el mundo, cuanto más abstracta es, menos referencial, la música permite un mayor grado de *ensimismamiento*, y cuanto más referencial es, el *ensimismamiento* puede ser menor.

La música para danza es un caso especial, así como la danza misma. La danza implica la expresión de una emoción mediante la expresión corporal, es la materialización misma de la música, por tanto, su exteriorización, su *extimidad*. Cuando la música para danza tiene un programa, es decir, es narrativa, como lo suelen ser los ballets, por ejemplo, el “*Cascanueces*”, o “*El lago de los cisnes*”, “*La Consagración de la Primavera*” o “*El amor brujo*”, se trata de un tipo de música narrativa-representativa de la *diégesis* (música narrativa-no textual) (Román, 2008, p. 49). En los casos en que la música para danza y la propia danza no contienen un programa, es decir, presentan solo un fin práctico y funcional (como los bailes folklóricos), se trata de música abstracta-absoluta (no referencial), como música práctica, pura (Román, 2008, p. 51). De una manera u otra, se trata de una expresión exterior (la danza), de algo interior (la música). Aquí entra en juego lo visual, entendido como un elemento exterior, que se opone a lo sonoro, que representa siempre algo interior. Lo apolíneo (la imagen) frente a lo dionisiaco (el sonido), sin embargo, lo individual frente a lo colectivo. Curiosamente el arte sonoro es siempre arte de una colectividad, dado que el sentido auditivo permite a todo un auditorio tomar parte de la misma experiencia; sin embargo, el arte visual es individual, ya que el sentido de la vista permite una única perspectiva: la del espectador. En esto hay una cierta contradicción, ya que lo visual, que es exterior, es una experiencia individual; sin embargo, lo sonoro, que es interior, siempre permite una experiencia colectiva. Sin embargo, el *ensimismamiento* musical solo es posible en la intimidad de uno mismo, y su expresión sonora es representación implícita del *ensimismamiento*, así como la danza, arte visual, es expresión explícita de éste. Y es que para Nietzsche (2009), de las artes, la más compleja y por tanto la más capaz de representar lo interior es la música, dejando a la palabra, al lenguaje, como mero símbolo externo:

“[...] por ello el lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica. (p. 74)”

Si la música es la que mejor representa la interioridad, entonces, de las artes, es la más abstracta de todas, dado que se estructura mediante sonidos cuya codificación es menor, y por tanto cabe mayor número de interpretaciones y de matices. La pintura, la escultura o la literatura cuentan con referentes más directos, más específicos, aún en los casos en que el artista busque una abstracción máxima. La poesía, de entre todas las formas literarias, es la más abiertamente interpretable por el lector y, por lo tanto, la que más se acerca a la música, la que mejor se adapta a ella; en música, la forma canción es buena prueba de ello.

Dado el grado máximo de abstracción que puede alcanzar la música, en sí misma es pura representación del *ensimismamiento*. Podríamos establecer una fórmula según la cual “música” = “ensimismamiento”. Por otro lado, hay una relación *quasi* física entre *ensimismamiento* y sonido, pero también con su ausencia: el silencio. Lo introspectivo puede ser equivalente al silencio, no entendido como un final, la propia muerte o la ausencia de actividad, sino como elemento necesario para el *ensimismamiento*. El silencio tiene, en música, diferentes funciones; las más empleadas suelen ser el silencio como inicio, silencio como final, y silencio como pausa expresiva interna. Como forma de expresión, la música también puede funcionar como una alegoría de este silencio expresivo. El cine y su música han jugado con este elemento de abstracción abundantemente en su ya larga y duradera relación; en el caso que nos ocupa, es empleado con una función cinematográfica, técnica, básica: la función “sonora”, la de llenar el vacío dejado por la ausencia de diálogos (Román, 2017, p.

140); pero también, y esto es lo importante desde el punto de vista que estamos estudiando, como representación del *ensimismamiento* mismo.

Cuando la música en el cine actúa en el ámbito de la acción dramática, como música perteneciente a la *diégesis* (es *diegética*), forma parte de una realidad, que es la mostrada por el relato, una realidad ficticia, pero en definitiva es una representación del mundo⁷. Es el caso de toda música que “suena” dentro de la historia, como es la interpretada por un grupo musical en un concierto, el canto de uno de los personajes, o la música de radio que se oye en un bar. Sin embargo, la música *extradiegética*, o no *diegética* es aquella que comenta la historia, describe los ambientes y personajes, o sus emociones, es la música que actúa como “comentarista” de la acción dramática. En muchos casos representa el interior de los personajes, sus pensamientos, emociones, anhelos, etc... en definitiva, representa su interioridad, su espacio íntimo y personal, que es mostrado a los espectadores del film para ayudarles a comprender mejor las situaciones dramáticas que se integran en la historia contada.

La música es muy hábil en la representación de los afectos, sentimientos, e intimidades; quizá es la actividad artística más capaz de hacerlo, o la que se acerca más a ello. Y en las películas, cuando actúa de forma *extradiegética* es cuando más se aproxima a la *introspección*, sobre todo cuando muestra la psicología de los personajes. Así, por tanto, podría decirse que la música *diegética* es sinónimo de lo actual, mientras que la *extradiegética* actúa como representación de la interioridad.

Cuando la música aparece en pantalla y actúa representando la voz interior de los personajes, tomando funciones psicológicas (Román, 2017, pp. 132-138), funciona aportando vida a éstos, haciéndolos más creíbles, y ayudando al espectador

⁷ *Diégesis, Op. 52*, es otra de las obras incluidas en el disco “Chamber Music” publicado en el sello Naxos en 2017 y que escribimos en el año 2014, y revisada en el 2016, para representar musicalmente este concepto relacionado directamente con la representación teatral. Está interpretada por el Trío Arbós, integrado por Cecilia Bercovich (violín), José Miguel Gómez (cello) y Juan Carlos Garvayo (piano).

a reconocerse en éstos, acercando sus pensamientos y emociones. En muchas ocasiones, cuando cesan los diálogos y la pantalla muestra al protagonista en sus reflexiones, mientras la música los representa, se produce una relación directa entre sonidos musicales e ideas. En estos momentos se produce la asociación más clara entre música y *ensimismamiento*. Este tipo de asociación es bastante frecuente en el cine, y existen múltiples casos en que esto ocurre. Uno de los más famosos se encuentra en la película de Visconti, *Muerte en Venecia* (1971), cuando el protagonista, Gustav Aschenbach, reflexiona sobre el paso del tiempo, sobre lo caduco de la vida humana, mientras suena de fondo el "Adagietto" de la *Quinta Sinfonía* de Gustav Mahler. El actor que interpreta a Aschenbach, Dirk Bogarde, muestra con sus gestos faciales un cierto grado de obnubilación, ya que se encuentra absorto en sus pensamientos. La música, en este momento, representa, además de todas las ideas que Gustav está exponiendo, la *introspección* misma del protagonista en su reflexión⁸. La mera reflexión, el pensamiento humano, como subraya Ortega (2014), necesita de *introspección*, de cierto grado de *ensimismamiento*, de un cierto apartamiento de la vida actual, para poder iniciar el proceso de interiorización.

Es frecuente el empleo *anempático* de la música cinematográfica, donde la forma de interacción música-imagen tiene lugar por *adición neutra*, donde ésta parece no tomar parte en la acción dramática mostrada por las imágenes, pero añadiendo un significado nuevo; es muy habitual su uso cuando se presenta el estado de obnubilación de un personaje (Román, 2017, p. 122), como en el caso que analizaremos más adelante. Dicho efecto *anempático* (literalmente "no empático") tiene lugar siempre que la música *extradiagética* se muestra ajena a las situaciones dramáticas mostradas en pantalla.

Un ejemplo cinematográfico muy claro donde se muestra el *ensimismamiento* de uno de los personajes representado paralelamente por la música se da en una

⁸ Para un análisis en profundidad del significado musical en esta película consultar Román, 2015

de las secuencias fundamentales de la película *Los Puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995). Se trata del bloque titulado "Doe Eyes", que narra el reencuentro de los dos protagonistas enamorados, encarnados por Meryl Streep, una mujer madura casada (Francesca) y con dos hijos, y Clint Eastwood, un fotógrafo de la revista *National Geographic* (Robert Kincaid) que está realizando un reportaje, tras su fugaz idilio una semana después. Francesca se encuentra en la camioneta esperando a su marido, Richard, cuando bajo la lluvia aparece Robert. En ese momento Francesca queda en estado de obnubilación esperando que Robert reaccione, mientras, la música representa este estado de obnubilación, de *introspección*. En ese momento un trueno anuncia la llegada del marido, devolviendo a la realidad a Francesca. En el trayecto en camioneta, Francesca y su marido siguen a la del fotógrafo, mientras que Francesca duda entre bajar del vehículo y huir con Robert, o quedarse con su marido. Finalmente, Francesca no es capaz de dejar a Richard, quien queda extrañado al ver llorar a su mujer. Sin comprender qué le ocurre a Francesca, enciende la radio sintonizando un programa, lo que devuelve a Francesca nuevamente a la realidad.

En esta secuencia, la música ha representado de principio a fin la interioridad del personaje de Meryl Streep, su más profunda intimidad, su *ensimismamiento*, transportando a su vez al espectador a las profundidades de su psique y su emoción⁹. Podríamos citar muchos más casos similares en que la música representa el *ensimismamiento*, la *introspección* o el *éxtasis*, ya que en la filmografía mundial hay muy abundantes ejemplos. Pero nos centraremos en un caso, según nuestra opinión, muy representativo, ya que el compositor ha sabido crear una música muy acorde con este concepto.

⁹ Para un análisis en profundidad del significado musical en esta película consultar Román, 2008, pp. 225-236

Thomas Newman y la representación del ensimismamiento en “Ghosts”, bloque musical de una secuencia de la película *Camino a la Perdición*

Para algunos autores, como Torres García (2018), es Thomas Newman uno de los compositores cinematográficos que mejor han sabido retratar musicalmente la introspección con su música. Perteneciente a una saga de músicos fílmicos muy prolífica, cuyo padre fue Alfred Newman, uno de los mejores representantes del sinfonismo hollywoodiense, quizá sea un compositor que conoce y sabe emplear los elementos musicales que caracterizan más adecuadamente el tiempo psicológico más allá del tiempo ontológico determinado por la acción dramática de la película. En su trabajo de investigación titulado “*Reflection and introspection in the film scores of Thomas Newman*”, Chelsea Nicole Oden (2016) propone a este compositor norteamericano como un creador paradigmático en este contexto del intimismo, la reflexión y la *introspección* en la música cinematográfica. Para ello, analiza tres de sus películas (*Mujercitas*, *American Beauty* y *Cadena Perpetua*). Oden (2016, p. 31) afirma que es más probable que en las películas haya momentos de *introspección* o reflexión cuando un personaje actúa como narrador *extradieético*. También es muy empleado un uso introspectivo en los casos en que se desea mostrar la suspensión del tiempo para dar a entender que el tiempo ha pasado. En estos casos, la organización audiovisual *anempática* de estas escenas crea la suspensión temporal esencial para la *introspección* y la reflexión en el espectador (Oden, 2016, pp. 51-52). Momentos introspectivos y reflexivos son habituales en la música de Newman cuando los personajes reexaminan su pasado o se examinan a sí mismos. En estos momentos, la música y los diálogos se separan del ritmo de la imagen para crear una temporalidad distinta para el personaje (s) y el espectador, con el fin de observar el pasado y el presente en yuxtaposición.

Según Oden (2016, p. 85), la música de Newman da vida a algunos de los momentos reflexivos e introspectivos más bellos del cine. Su uso de determinados instrumentos de percusión, fundamentalmente de láminas, como son el glockenspiel, el xylófono, la marimba, etc., combinados con otros instrumentos orquestales, especialmente la cuerda, le confiere a la imagen una mayor sensación de abstracción emocional (Karlin y Wright, 2004, p.145), que puede relacionarse con cierto grado de *introspección*. En *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), Newman relaciona estos timbres instrumentales con el sueño o la ensoñación del protagonista, Lester Burnham (Kevin Spacey), en tres diferentes momentos. Un uso musical similar aparece en *Cadena de Favores* (Mimi Leder, 2000), donde un piano es acompañado por una nota pedal en las cuerdas, un recurso muy empleado por Thomas Newman. Para Torres García (2018):

“[...] es Thomas Newman un músico introspectivo (gracias a la calidez de su instrumentación) que realiza “composiciones interiores”, término que puede ser definido como “la música que nos hace evocar pensamientos profundos” o “la música del sentimiento”, ya que sus composiciones melódicas son perfectamente válidas para evocar este tipo de sentimientos más allá de la subordinación de las imágenes para las que fueron compuestas, no son las imágenes las que nos hacen sentir, sino la propia música, independientemente de lo que muestre la pantalla. [...] Es fácil cerrar los ojos y sumergirse en la paz y quietud de la melodía, seguirla solo con la mente, soñar despierto y despertar al término en el sofá de tu casa [...]. Es sin duda este compositor el que mejor refleja la introspección y la interioridad, la inmersión humana en su propia alma y en las relaciones con otras almas, así como los estados anímicos (tristeza, alegría, etc.) en que las personas se ven sumidos por los avatares de la vida.”

Nosotros nos detendremos en el análisis del bloque musical titulado "Ghosts", de la película *Road to Perdition (Camino a la Perdición)* dirigida por Sam Mendes y estrenada en 2002, ya que contiene muchos de estos elementos puestos en juego por Newman para representar la interioridad del protagonista.

La película narra la historia de Michael Sullivan (Tom Hanks), un asesino a sueldo que profesa una lealtad inquebrantable a su jefe, John Rooney (Paul Newman), el capo de una banda mafiosa irlandesa en los tiempos de la Gran Depresión cerca de Chicago. Pero un día, su hijo de doce años, Michel Jr. (Tyler Hoechlin), sigue a su padre a escondidas, que va a realizar un trabajo junto a Connor, el hijo de Sullivan, y descubre a lo que se dedican presenciando un asesinato. Connor, que se percata de que el niño les ha descubierto, quiere deshacerse de él; pero buscando a Michel Jr., Connor asesina a su esposa y al hermano. A pesar de ser un asesino, Michael Sullivan es también un buen padre de familia, por lo cual clama venganza, siendo consciente de que ha de ir contra Rooney.

La secuencia que nos ocupa narra el momento en que Sullivan decide acabar con la Rooney y sus secuaces, para proteger a su hijo Michael. Para ello espera a la banda del mafioso a la salida de un local durante una noche lluviosa. Desde una distancia prudente ametralla a todos los *gangsters*, que no pueden defenderse, y deja únicamente a Rooney con vida, al que se acerca, para finalmente también acabar con su vida.

Este momento es retratado por la música, el momento de Sullivan, que define perfectamente el estado de *ensimismamiento* en que se encuentra el *gangster*, quien ha de asesinar a su propio mentor, por proteger a su hijo Michael del de Rooney, Connor. Tomar esa decisión era decisiva para evitar su muerte, pero al mismo tiempo Sullivan ha de matar a su padre adoptivo, quien ha tomado la posición de defender a Connor, siendo consciente del mal que ha hecho. La música representa el estado de obnubilación en que se encuentra Michael mientras ametralla a todos los *gangsters*,

una música etérea, alejada de la acción que se muestra en pantalla, casi celestial, muy representativa de ese estado introspectivo.

La secuencia comienza en el interior de un bar del que salen los *gangsters*. En la calle la lluvia otorga un aspecto dramático a la escena; conforme los matones van saliendo, una panorámica vertical ascendente va mostrando el exterior lluvioso, mientras los diferentes sonidos, en especial el de la lluvia, van cediendo su paso a la música mediante fundido sonoro, quedando como único elemento sonoro. Los sonidos *diegéticos*, por tanto, ceden su lugar a la música, *extradiegética*, algo que apoya aún más el contenido significativo de ésta como estado interior del personaje que encarna Tom Hanks; es decir, se realiza una metáfora entre música e interioridad de Sullivan (*introspección*). Es como cuando, habitando nuestros pensamientos, estando ensimismados, no somos capaces de escuchar nada más que éstos, quedando ajenos de todo lo exterior, ya que es el interior lo que predomina en ese momento; y entonces se produce una forma de desincronización entre el tiempo ontológico (el tiempo real), con respecto al tiempo psicológico (el tiempo interior, introspectivo), lo cual nos hace incapaces de ser conscientes del paso del tiempo exterior. Ésta es, precisamente, una de las características principales del *lenguaje musivisual*, cuyos “sonidos musicales penetran en la conciencia temporal del oyente flexibilizando los tiempos, adelantando o retrasando los acontecimientos vividos en la pantalla, reorganizando el tiempo de las imágenes y jugando con la subjetividad del receptor” (Román, 2008, p. 90). La música suele acortar perceptivamente los tiempos del texto audiovisual.

La iluminación, muy brillante, resalta en la oscuridad de la noche los contrastes de blanco y negro, mientras que la lluvia confiere a la escena un aspecto mucho más dramático, empapando los abrigos y los sombreros de Rooney y Sullivan.

A rasgos generales, la música se caracteriza por ser música incidental (*extradiegética*), original (música escrita expresamente para la película), de tipo representativa o descriptiva (del estado introspectivo del protagonista), cuya relación es por *ósmosis*

(ya que la música aporta un significado adicional que no se presenta en la imagen), y su forma de interacción es por *adición neutra* (música *anempática*, es decir, el resultado del significado de la interacción es el del refuerzo aditivo de la emoción del espectador por el hecho mismo del “fingimiento de ignorancia” que aparenta la música ante la propia emoción presente en la pantalla).



Figura 1. Extracto de “Ghosts”, bloque musical perteneciente a la película *Camino a la Perdición* (Sam Mendes, 2002). Música: Thomas Newman (Transcripción: A. Román)

Las funciones *musivisuales* que cumple el bloque musical son las siguientes (Román, 2017, pp. 127-146): a) Funciones psicológicas: función *prosopopéyica descriptiva* (revelar los pensamientos y emociones de Michael); función *transformadora* (sustituir a un ruido *diegético*, el de la lluvia, para que cobre mayor relieve dramático); b) Funciones técnicas: *función sonora* (evitar el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos).

El bloque musical mantiene un *tempo* muy lento, y su armonía se basa en una pedal de tónica en Sol menor sin definir claramente, con una sonoridad ampliamente

modal, sobre la que se mueven acordes de piano de modo un tanto disperso, casi sin dirección armónica, como si vagaran por la escena ignorantes de lo que está sucediendo, creando diferentes sonoridades mediante el uso del intercambio modal. La armonía alterna entre Sol eólico, Sol dórico (por el uso del mi natural) y Sol jónico (cuando añade el fa sostenido). Estos diferentes colores, unos más oscuros (eólico) y otros más luminosos (dórico, jónico), enlazan a la perfección con los colores visuales de la escena, negros, oscuridad, blancos brillantes, y azules oscuros.

La instrumentación es sencilla, basada solo en una nota pedal elaborada mediante sonidos sintéticos muy vaporosos, nebulosos, y un piano que sale de ella con sonidos brillantes y definidos. El piano, íntimo, ingenuo, como haciendo preguntas sin respuesta, angelical, casi infantil, dejando caer notas en cierto momento desde los agudos, hasta que cesa de sonar dando paso a las cuerdas graves, dramáticas, mientras vuelve el sonido de la lluvia. En ese momento, Rooney se gira hacia Sullivan, y le dice: *“Me alegra que seas tú...”*. Sullivan, apretando los dientes, le ametralla a bocajarro. El piano, irreal, como procedente de otro planeta, vuelve a aparecer con sus acordes interrogantes, a la vez que Sullivan mira a su alrededor dándose cuenta de que los vecinos, desde sus ventanas, han presenciado la escena.

En definitiva, la música de esta secuencia cinematográfica representa el *ensimismamiento* de Sullivan mediante el uso de una música *extradieética* completamente *anempática*, ajena a lo que está sucediendo externamente, que no toma parte de la acción, pero que representa la interioridad del personaje, quien ha de acabar con toda una banda de *gangsters* para vengar la muerte de su mujer y de uno de sus hijos y proteger a su otro hijo. La progresiva desaparición del sonido de lluvia, *dieético*, para poner en primer plano sonoro la música de Newman, pone de relieve el énfasis que el director, Sam Mendes, pretende dar al interior del personaje y poner al espectador en un ámbito que va más allá de la propia acción narrativa, en el ámbito de la emoción por el fingimiento de la música al no tomar parte en ella, representando el *ensimismamiento* de Sullivan. La secuencia se sitúa precisamente en el punto climático del film, donde la música adquiere, en cierto modo, un carácter extático.

Conclusiones

Parece evidente que el hombre, a diferencia de los animales, que permanecen en un continuo estado de alteración, vive para sí, en su mundo interior, no ha de estar solamente ocupado del mundo exterior, y este hecho ha posibilitado la cultura, la ciencia y las artes, así como la música. Las diferentes formas de estar en sí mismo, la *introspección*, el *ensimismamiento*, la *epojé*, la meditación, el *éxtasis* y otros estados alterados de conciencia, permiten una vivencia interior que ha otorgado al hombre la capacidad de abstracción, y esta vivencia, por tanto, conlleva una evidente plenitud de significados.

Una de las conclusiones a las que hemos llegado tras estudiar el *ensimismamiento* y la *introspección* es que la música constituye una de las formas en que se manifiesta el *ensimismamiento* humano, uno de los lenguajes en los que la abstracción se encuentra en su grado más alto; hacer y escuchar música forma parte de una de las actividades más humanas y, por lo tanto, también es representación del *ensimismamiento* y la *introspección*. Si la danza es representación de lo interior hecho exterior mediante la expresión corporal, una forma de *extimidad*, la música es pura interioridad. A continuación se puede colegir que estos estados psicológicos, cuando han sido llevados a la pantalla de cine, suelen representarse mediante el uso de músicas sin apenas relación con los sucesos externos (*músicas anempáticas*), sino más bien tratando de alejarse de la acción exterior de la película para penetrar en el interior de los personajes, de sus estados emocionales, sus pensamientos o huidas de la realidad. Melodías interminables, sin apenas dirección, armonías modales, timbres exóticos, música minimalista o repetitiva son recursos empleados por los compositores cinematográficos para representar este tipo de estados introspectivos.

Como hemos podido comprobar, uno de los compositores que mejor han reflejado con su música la *introspección* es el norteamericano Thomas Newman, y un buen ejemplo de este tipo de representación es el que aparece en la película *Camino a la Perdición*, cuyo bloque musical, "Ghosts", sitúa al espectador en la mente obnu-

bilada de su protagonista, Michael Sullivan (Tom Hanks), mediante un uso *anempático* de la música con respecto a la imagen, armonías modales difusas y coloristas, y una instrumentación sencilla y vaporosa. Como última conclusión creemos que, en definitiva, se trata de un buen ejemplo de codificación estableciendo una metáfora del *ensimismamiento* y la *introspección* a través de la música cinematográfica, por lo cual, este tipo de conexiones son posibles y frecuentes en el cine como representación de estos estados mentales.

Referencias: libros, artículos, películas, partituras musicales y discos

BRADSHOW, J., MENDES, S., PARKES, W.F., ZANUCK, D., ZANUCK, R. D. (PRODUCTORES) Y MENDES, S. (DIRECTOR). (2003). *Road to Perdition*, EEUU: DreamWorks

DEL RÍO, E. Y HUIDOBRO, A. (2014), *Joyas del Violoncello español, vol. 2* [CD], Tañidos

EASTWOOD, C., KENNEDY, K. MAURER, M. Y ROOKER, T. (PRODUCTORES) Y EASTWOOD, C. (DIRECTOR). (1995). *Los Puentes de Madison*, EEUU: Warner Brothers

EDWARDS, R. G., GALLO, M. Y VISCONTI, L. (PRODUCTORES) Y VISCONTI, L. (DIRECTOR). (1971). *Muerte en Venecia*, Italia, Francia, EEUU: Warner Brothers

EPSTEIN, S. (2013). *Extimidad y posición del analista*. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires

FUBINI, E. (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia: Universitat de València

GALÁN, I. (2002). *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*, Madrid: Universidad Carlos III

HUSSERL, E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica

KARLIN, F., WRIGHT, R. (2014). *On the Track*, New York: Routledge

NEWMAN, T. (2002), *Road to Perdition* [CD], Decca

- NIETZSCHE, F. (2009). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial
- ODEN, CH. N. (2016). *Reflection and introspection in the film scores of Thomas Newman*, Thesis (Trabajo Fin de Master), Universidad de Oregon
- ORTEGA Y GASSET, J. (2014). *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial
- ORTIZ CASAS, M. (2010). *Éxtasis, música e imagen*. TFG (Trabajo Fin de Grado), Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
- ROMÁN, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid: Visión Libros
- ROMÁN, A. (2015). *Función y significado musivisual del Adagietto de la 5ª Sinfonía de Mahler en «Muerte en Venecia»*, Revista Música, Real Conservatorio Superior de Música, Madrid, nº 22
- ROMÁN, A. (2017). *Análisis Musivisual, Guía de audición y análisis de la música cinematográfica*, Madrid: Visión Libros
- ROMÁN, A. (2017), *Epojé, Op. 50*, Madrid: Mousiké Ediciones
- ROMÁN, A. (2017), *Diégesis, Op. 52*, Madrid: Mousiké Ediciones
- ROMÁN, A. (2017), *Chamber Music* [CD], Spanish Classics, Naxos
- SHAEFFER, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Editorial
- STORR, A. (2002). *La música y la mente*, Barcelona: Paidós
- TORRES GARCÍA, R. (6 de mayo de 2018), *Instrumentación e introspección, la música de Thomas Newman*, BSO Spirit. Recuperado de <http://www.bsospirit.com/reflexiones/thomasnewman.php>