

LA MISOFONÍA EN CLAVE ESTÉTICA

MISOPHONIA IN AESTHETIC TERMS

María Jesús Godoy Domínguez¹
Universidad de Sevilla

Recibido: 8 julio 2019

Aceptado: 8 septiembre 2019

Resumen: Este trabajo se aproxima estéticamente a las discapacidades y alteraciones sensibles mediante la misofonía, que consiste en una especial sensibilidad a ciertos sonidos cotidianos que mientras que para los demás son inaudibles, al misófono le resultan molestos. Pese a desmentir el placer de la tradición –con el desagrado- y el carácter excepcional del objeto –con el irrelevante sonido diario-, aquí abordamos esta disfunción sensorial desde las tesis de la estética moderna y contemporánea. Concluimos así que en la misofonía existe, aparte de una dimensión subjetiva y sensible, otra objetiva e intelectual que el misófono puede aprovechar para verla como una experiencia estética positiva.

Palabras clave: estética; disfunciones sensibles; experiencia estética; estética de lo cotidiano; emociones negativas

Abstract: This paper is an aesthetic approach to sensory disabilities and alterations through the case of misophonia, which consists of a special sensitivity to certain everyday sounds that while for people in general are inaudible, for misophone people are particularly annoying. Despite denying the traditional pleasure –with unpleasure- and the exceptional character of the object –with the daily irrelevant sounds-, here we study this sensory dysfunction from the theses of modern and contemporary aesthetics. We conclude that in misophonia we have, in addition to a subjective and sensitive dimension, an objective and intellectual one that the misophone person can take the advantage of to see it as a positive aesthetic experience.

Keywords: aesthetics; sensory disabilities; aesthetic experience; everyday aesthetics; negative emotions

1. (godoydom @us.es) profesora de Estética en el Departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la Universidad de Sevilla. Es miembro también de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA) desde su fundación en 2014.

En el horizonte actualmente expansivo y revisionista de la disciplina estética, este trabajo pretende subsanar una carencia, descuido u omisión por parte de la misma, como ha sido la escasa atención prestada en general a las discapacidades y disfunciones sensibles, pese a la constitución de la estética en el siglo XVIII en torno a la percepción sensorial. Para ello, se toma como caso de estudio la misofonía, alteración sensible que consiste en una especial sensibilidad a determinados sonidos cotidianos que mientras para la mayoría de individuos son imperceptibles, al misófono le resultan particularmente molestos. Para demostrar que la misofonía puede abordarse en términos estéticos –y no solamente en términos médicos como hasta ahora, al tratarse al fin y al cabo de un trastorno perceptivo, una patología-, la confrontaremos con los postulados de la estética moderna, por un lado, y la contemporánea, por otro, a fin de constatar que la experiencia del misófono es una experiencia estética en toda regla, con una ineludible dimensión subjetiva y sensible –al derivar de un fenómeno eminentemente acústico-, pero con una dimensión también más objetiva e intelectual que el misófono puede aprovechar para convertir esa experiencia inicialmente desagradable y negativa en otra mucho más agradable y positiva; menos hostil, en definitiva.

1. Disfunciones sensibles en los albores de la Estética

Poco interés –prácticamente ninguno en realidad- ha mostrado hasta el momento la reflexión estética en las discapacidades y alteraciones sensitivas. Son por eso bastante escasos los datos de los que disponemos hoy sobre la influencia que disfunciones como la ceguera, la sordera, la anosmia, la acromatopsia o el daltonismo llegan a tener en la apreciación estética². Todavía en el caso de la anosmia, debido a la exigua entidad que desde siempre se le otorgó al sentido del olfato –junto al del gusto y el tacto- podría entenderse; pero no en el de la ceguera o la sordera por ejemplo, donde los sentidos afectados son la vista y el oído respectivamente, los sentidos *stricto sensu* de la percepción estética. Sea como fuere, esta desidia o descuido no dejan de ser llamativos, teniendo en cuenta la importancia que diera Baumgarten a nuestra naturaleza sensorial a la hora de fundar la disciplina estética a mediados del siglo XVIII y dejarla establecida como “*scientia cognitionis sensitivae*”, o ciencia del conocimiento sensible,

2. Dos buenas excepciones son los estudios de David Feeney (2007) y Marta Tafalla (2012), sobre la ceguera y la anosmia respectivamente.

el conocimiento destinado al fenómeno de lo bello, por contraste –y en condiciones de inferioridad, todo hay que decirlo, como heredero de Descartes que era Baumgarten- con el conocimiento inteligible o de tipo racional, característico en cambio de la lógica científica.

Es cierto, no obstante, que incluso con este papel tan destacado, los sentidos no fueron lo único que cobró realce teórico en aquel entonces en el encuentro estético con el objeto. De hecho, uno de los ejes principales de reflexión en el tránsito del paradigma estético objetivo –el paradigma clásico- al subjetivo –o paradigma moderno- fue la facultad humana a la que atribuir el juicio sobre la belleza, conocido también como juicio de gusto³. Así, mientras la estética racionalista francesa, con Dubos a la cabeza, se decantó por los afectos –el sentimiento era el que se pronunciaba sobre lo bello sin pasar por el tribunal de la razón, rezaba la enseñanza de Dubos⁴-, la estética empirista británica optó sin embargo, a través de Addison, por la imaginación, aunque entendida en todo caso como fuerza motriz de la capacidad sensorial y afectiva humana, que no sólo no eran de ese modo desdeñadas, sino que contribuían activamente a la vivencia sin parangón que con ello podía obtenerse⁵. Desde el empirismo filosófico igualmente, por medio del cual despertaría según él de su sueño dogmático, Kant reparó asimismo en las impresiones sensibles y las emociones, pero haciendo hincapié al mismo tiempo en la imaginación y el entendimiento –que quedaba incorporado así de pleno al juicio estético- y en el juego armónico que se establecía entre estas dos facultades mediante la representación interna del objeto; juego libre además, al no intervenir para nada el concepto, de ahí el placer puro y desinteresado que se le asociaba⁶.

En definitiva, que sin ser el único factor ni el determinante en la decisión sobre lo bello, el reconocimiento de la percepción sensible como punto de partida y acceso a la experiencia estética es innegable en el contexto de la estética fundacional moderna. Es lo que explica que algunas de las mentes preclaras del siglo XVIII mostraran cierta preocupación por un hecho individual y *a priori* intrascendente como el estado de los órganos perceptivos, para ellos sin embargo bastante relevante por la repercusión que podía tener en un momento dado en la pretendida dimensión general

3. Otro eje fue la manera de conciliar la individualidad de ese juicio subjetivo con su pretensión de generalidad, valor esencial en el contexto ilustrado.

4. “Lo que el análisis no puede encontrar, lo capta primero el sentimiento” (Dubos, 2007: 322).

5. Por algo, habla Addison de “los placeres de la imaginación”, que define como “un ejercicio moderado de nuestras fuerzas que las despierta y aviva sin causarnos particular molestia” (Addison, 1991: 135).

6. Así dice Kant: “Las facultades de conocer, puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento” (Kant, 1977, §9: 149).

del juicio estético. Así, se detecta ya en Hutcheson, quien atribuyendo la capacidad de apreciar la belleza a un sexto sentido o sentido interno que predisponía de manera natural a la uniformidad, solucionó la variedad intrínseca a los restantes sentidos externos –responsables de los gustos personales- con las diferencias entre unos individuos y otros incluso teniendo sus órganos sensoriales en perfecto estado; pero también y, en especial para nosotros, con las diferencias que se daban en un mismo individuo “por el cambio de nuestros cuerpos con el paso de los años” (Hutcheson, 1992: 14), esto es, por el deterioro de nuestras condiciones físicas, incluidas las sensibles. De manera temprana también y con matices particulares, se advierte igualmente en Crousaz, quien dejó apuntadas además algunas causas a las que imputar el posible desarreglo de los sentidos: “algunos se heredan de los propios padres, y hay otros a los que nos encontramos sometidos por una educación inadecuada, y también contraemos otros por nuestra propia culpa y nuestros excesos” (1999: 129). Heredadas, adquiridas o por castigo divino, la razón última por la que sacaría a relucir, no obstante, las anomalías sensitivas era la impronta que acababan dejando en el gusto: “los sentidos nos engañan cuando no están bien dispuestos en los juicios que nos hacen emitir sobre lo bello” (Crousaz, 1999: 169).

Pero los casos más representativos fueron los de Hume y Diderot. En Hume, la cuestión aflora con motivo de su reflexión sobre la norma del gusto, que si bien en un primer momento parecía imposible de alcanzar por el carácter verdadero que el filósofo atribuyó a todo pronunciamiento subjetivo, se hizo descansar al final en los llamados “jueces ideales”, como individuos provistos, por un lado, de ciertos atributos y exentos, por otro, de los defectos que aquejan muchas veces al común de los mortales. Entre esas cualidades, mencionaba expresamente Hume la sutileza y exactitud en la apreciación sensible: “Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada y, al mismo tiempo, tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominamos a esto delicadeza del gusto, empleando los términos bien en sentido literal o metafórico” (Hume, 2008: 48). O sea, que los pocos cualificados para emitir un juicio susceptible de generalizarse, lo estaban, entre otras cosas, por su incomparable agudeza perceptiva, responsable de un gusto y sentimiento delicados⁷. En principio, para Hume, todos estábamos conformados de igual modo y todos debíamos reaccionar igual ante un mismo estímulo, por lo que en principio todos debíamos coincidir en nuestra decisión sobre lo bello. Si no lo hacíamos, era por alguna alteración o menoscabo en el

7. A los órganos perceptivos, añadía Hume la delicadeza del gusto –identificada con la de sentimiento-, la práctica en el enjuiciamiento de lo bello, el adiestramiento en la comparación y la ausencia de prejuicios. Sumado todo ello, aseguraba que “el veredicto de tales jueces, dondequiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza” (2008: 54).

funcionamiento de nuestro organismo, que nos alejaba de esa confluencia al impedirnos percibir de manera óptima y nos descartaba, de paso, como jueces verdaderos.

En cuanto a Diderot, redactó un tratado sobre la ceguera con dos aspectos concluyentes: uno es su enfoque extemporáneo por actual, fruto del cual la invidencia sería planteada no como una desventaja o un problema como aparece todavía en Hume para toda discapacidad en general, sino como una oportunidad para desarrollar nuevas habilidades perceptivas: “desde su más temprana edad, se aplicaron en perfeccionar los sentidos que le quedaban y es increíble hasta dónde se había llegado” (Diderot, 2002: 73); el otro es su tono de alegato en torno al sentido del tacto, que en aquella época estaba sin embargo infravalorado frente a sentidos mejor considerados como la vista o el oído. Invirtiendo así la creencia tradicional, Diderot se atrevió a afirmar: “El ejemplo de este ilustre ciego demuestra que el tacto puede llegar a ser más delicado que la vista cuando se ha perfeccionado con el ejercicio” (2002: 40).

2. Misofonía estética

Pero esta incipiente atención a las disfunciones sensibles no tuvo desarrollo posterior, por lo que no es que no haya sido un asunto prioritario en la agenda estética desde entonces; es que apenas ha tenido hueco –luego tampoco reflexión– en dicha agenda. Además, en aquellos casos puntuales en que se ha hecho valer, el estudio ha girado siempre en torno a la merma de las facultades sensitivas y al empobrecimiento consiguiente de la apreciación estética, de la experiencia estética en general. En ningún caso, se ha tenido en cuenta aquel tipo de alteraciones donde en vez de disminución hay un incremento de la capacidad perceptiva; aquellas en las que el individuo se muestra singularmente receptivo con determinados estímulos a los que el resto permanece, en cambio, indiferente, en sentido parecido al protagonista de la novela de Patrick Süskind, *El Perfume* (1985), que percibe olores inapreciables para sus semejantes. Un fenómeno justamente de esta naturaleza es el que pretendemos abordar aquí, un trastorno sensible llamado misofonía, que consiste en una especial sensibilidad a sonidos cotidianos –el carraspeo recurrente de una persona para aclararse la voz o el click persistente del ratón del ordenador al ser accionado con el dedo– que mientras para los demás son poco significativos o directamente

inaudibles, a quienes lo sufren les resultan particularmente molestos; en ocasiones, insufribles⁸.

Hasta ahora, los escasos estudios realizados de esta alteración auditiva –de ahí que se sepa todavía bastante poco de ella- han sido de orden psicológico, psiquiátrico y, en todo caso, médico. Nosotros queremos introducir, sin embargo, un nuevo enfoque, convencidos de que entre los múltiples aspectos de esta variante hiperacústica se halla el estético debido a su misma idiosincrasia sensible. Damos por hecho, en este sentido, que el misófono vive en una incesante y fastidiosa apreciación estética –el prefijo *miso-*, del griego *mízos-*, con el significado de aversión, así lo dice-, que merece ser analizada por curiosa e inusual, pero sobre todo porque obliga a la estética a responder al siguiente interrogante: ¿puede hablarse realmente de apreciación estética, de experiencia estética, cuando desacredita tanto el placer de la tradición –es una experiencia desagradable-, como el carácter extraordinario del objeto que la provoca –los sonidos irrelevantes del día a día-? Nuestro objetivo por eso es intentar demostrar que en la misofonía existe experiencia estética, una experiencia estética poco convencional o de mínimos, al decir de Robert Stecker⁹, deflacionista en calificativo de Noël Carroll¹⁰, pero una experiencia estética al fin y al cabo, lo que implica que el misófono percibe y siente a menudo cosas –formula juicios estéticos, por tanto- cuando los demás no lo hacemos. Tiene acceso así a una dimensión del mundo fuera del alcance del resto, por lo que podría decirse que el mundo, estéticamente hablando, *es más* para él, aunque ese más se mida en términos de fealdad y displacer, pues el mundo es inicialmente para él *más feo y desagradable*¹¹. Para confirmar que es así, que la misofonía puede leerse en clave estética, procedemos a pasarle a continuación el *test* de la estética moderna, por un lado, y el de la estética contemporánea, por otro, para comprobar que los pros superan a los contras.

8. Desde un punto de vista fenomenológico, los niveles de intolerancia acústica del misófono comprenden desde un leve malestar hasta reacciones de pánico y ansiedad que pueden derivar incluso en violencia.

9. Esta noción de experiencia estética, de carácter inclusivo, pone como únicos requisitos la atención a propiedades formales o de contenido y su evaluación -positiva o negativa- (Stecker, 2005 y 2006).

10. Este otro concepto inclusivo de experiencia estética, limitado al arte y formulado de manera disyuntiva, establece que dicha experiencia existe siempre que se valoren, o las cualidades formales de la obra, o sus propiedades expresivas, o la relación entre ambas (Carroll, 2001 y 2002).

11. Más adelante, veremos que no tiene por qué ser así. Reinterpretamos además aquí, en clave misófona, las afirmaciones de Tafalla sobre el sujeto anósmico, para quien el mundo no sería *tan bello ni tan feo*, sería *menos* por tanto, al no tener acceso a su faceta olfativa (Tafalla, 2012: 515).

3. El test de la estética moderna

Dentro de los postulados estéticos tradicionales –clásicos y modernos-, la vista y el oído fueron siempre los sentidos privilegiados, los sentidos por antonomasia de la apreciación estética. Eran los sentidos intelectuales, los que otorgaban un nivel de conocimiento al que no podían aspirar, ni de lejos, los restantes sentidos, muy inferiores en comparación con ellos por su fuerte implicación corporal: mientras que en el tacto y el gusto principalmente, el objeto percibido entraba en contacto directo con los órganos perceptores –piel y lengua respectivamente-, en la vista y el oído no había interacción física alguna y esa distancia se interpretaba como una ventaja cognitiva, moral y estética porque el placer resultante era presuntamente menos reprochable, o simplemente menos *epidérmico* (Korsmeyer, 2002: 27-61); un placer, que aunque de procedencia asimismo subjetiva, no se quedaba en la mera sensación, en lo puramente biológico o animal –al contrario de lo que ocurría en el sexo y la comida-, sino que, como goce superior, goce de tipo extático y refinado, podía ser universalmente compartido. Por eso, el juicio estético al que iba unido era un juicio estético puro –aquel juicio en el que “ninguna satisfacción empírica se mezcla en su fundamento de determinación”, en definición de Kant (1977, §14: 157)-, o un juicio estético en toda regla.

Como alteración de origen auditivo, la misofonía no tendría en principio grandes problemas para encajar en estas premisas; hasta le conviene su inclusión en ellas, pues cambia sustancialmente la manera de percibirla: sus síntomas resultan menos subjetivos y externos –porque devienen más objetivos e internos- y se entiende mejor la frustración y la soledad en las que vive instalado el misófono cuando, creyendo que todos sienten lo que él, que su descontento es general, termina descubriendo que en verdad no es así.

Pero la misofonía es al mismo tiempo una experiencia displacentera; o sea, una experiencia que en virtud del desagrado que provoca, se relaciona, hemos dicho ya, con la insatisfacción y la fealdad, no con la satisfacción y la belleza prescritas por la estética moderna. Por si fuera poco, dentro de los amplios márgenes de la insatisfacción, se sitúa en el extremo que va del enfado a la repugnancia; esta última excluida expresamente de la experiencia estética por la filosofía kantiana, que trazó una especie de línea roja en torno a ella a modo de límite o frontera que la experiencia estética no debía rebasar si quería seguir siendo tal experiencia¹². En

12. Según Kant: “sólo una clase fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con

cualquier caso y tratándose de insatisfacción, son afectos negativos los que pasan a primer plano, los afectos que fueron descartados en general como respuesta estética legítima en el momento de instituir el juicio de gusto o juicio estético¹³; o en el momento de trasladar la belleza a la interioridad subjetiva e identificarla con el sentimiento de placer, que tuvo por eso las de ganar frente al dolor, que tuvo por el contrario las de perder. De ese modo, el dolor, los afectos negativos subsumidos en él, fueron catalogados así y, por ende, estigmatizados –no digamos ya el asco, el negativo entre los negativos-, simplemente como “no placenteros”, en tanto el disfrute y las emociones adjuntas fueron distinguidas como “positivas”. Luego desde este otro punto de vista y en la medida en que la experiencia afectiva del misófono es de las dolorosas, ésta se saldría del modelo de experiencia establecido como norma en la modernidad estética.

A este inconveniente se suma otro, pues la misofonía se manifiesta únicamente con fenómenos perceptivos cotidianos, con sonidos triviales como los que produce otra persona al masticar, al silbar o al golpear con los dedos sobre una mesa; sonidos en las antípodas de los artísticos, del arte en general que el discurso estético moderno –por medio de Hegel, que circunscribió la belleza al arte¹⁴- escogió como objeto exclusivo de reflexión al ser los únicos que provocaban una experiencia superior y privilegiada, una experiencia de cariz contemplativo y desinteresado, que liberando de la existencia ordinaria, hacía olvidarse de ella por breves momentos. En consecuencia, los objetos utilitarios y las vivencias de tipo práctico, los procesos normales de la vida en definitiva, encadenando en cambio a esa existencia y no brindando más experiencia que la de la pura cotidianeidad, fueron considerados de muy segundo orden comparados con ellos y fueron desterrados por eso del interés estético primordial. Considerando entonces la naturaleza común de los sonidos a los que reacciona el misófono y la experiencia nada excepcional que provocan, también desde este enfoque parece difícil inscribirla en los dominios de la estética.

Resulta además que como sonido mundano e insustancial, pero sonido a la vez displacentero, el tipo de fenómeno auditivo al que se enfrenta

violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella” (Kant, 1977, §48: 268).

13. Decimos en general pues dos hubo excepciones: la pena, en la experiencia estética de lo trágico –que la modernidad estética heredó de la vieja teorización aristotélica- y el miedo, en la de lo sublime, que la modernidad versionó también a partir del discurso antiguo, gracias a Burke y, sobre todo, a Kant.

14. Las palabras que abren sus *Lecciones de estética* no dejan lugar a la duda: “Estas lecciones están dedicadas a la Estética, es decir, a la filosofía o ciencia de lo bello, y más precisamente de lo bello artístico. Excluimos lo bello natural” (Hegel, 2015: 49).

el misófono concuerda a la perfección con la categoría de ruido que la estética tradicional expulsó de la categoría de sonido y connotó peyorativamente (Crego Morán, 2015). El motivo fue su carácter inarticulado, o su falta de aptitud para definir una estructura o patrón formal donde fuera posible establecer relaciones de simetría, contraste, ritmo o progreso entre sus partes conformantes¹⁵. De ese modo, un zumbido, un chasquido, un crujido, frente a las notas musicales y la escala que las ordenaba, no podían ser tildados propiamente de sonidos, ni por eso cabía esperar tampoco de ellos una composición artística a la altura de una sinfonía o un motete¹⁶. Su carácter desestructurado los investía de una tosquedad y una rudeza, una vulgaridad, que los hacía incompatibles con la delicadeza, la elegancia y la exquisitez características de las piezas genuinamente musicales. De rasgos similares al zumbido y al chasquido, el golpeteo insistente de un lápiz o el taconeo de la vecina del piso superior sólo serían, pues, un ruido burdo sin posibilidad de entendimiento con el arte y con la estética.

A la vista de todo ello y sin necesidad de hacer un balance muy exhaustivo, no parece que la misofonía cumpla con los requisitos exigidos por la estética moderna para ser una experiencia verdaderamente estética. Por mucho que el sentido concurrente aquí sea el oído, o sea, por mucho que se trate de una experiencia sensible –lo que sería un argumento a favor–, los argumentos en contra son más numerosos y de mayor calado: como experiencia dolorosa, no sólo no le reporta ningún beneficio al misófono, sino un profundo malestar que contraviene la experiencia placentera estándar; sin salir tampoco del margo general de la existencia o sin ser ni mucho menos una experiencia *fuera de serie*, la existencia de quien suele verse arrastrado a ella sigue siendo tan anodina como siempre, incluso peor puesto que encima ha de hacer frente al estado emocional adverso que comporta; y por si fuera poco, aquello que la desencadena, de inferior como es, carece completamente de valor.

4. El test de la estética contemporánea

Por suerte, el carácter revisionista de la estética más reciente permite albergar esperanzas. Para empezar, esta estética ha emprendido un proceso de dignificación del displacer a fin de ponerlo en pie de igualdad con el placer al uso, coincidiendo –no por casualidad– con la corriente cognitivista de los afectos, que frente al carácter irreflexivo y oscuro que his-

15. Por eso, Kant, refiriéndose al encanto de los colores y los sonidos instrumentales, insistió en que “el dibujo, en el primero, y la composición, en el segundo, constituyen el objeto propio del puro juicio de gusto” (Kant, 1977, §14: 160).

16. Se excluían los ruidos de la percusión, que sí podían crear patrones de ritmo –como en el bombo o las claves– o emitir directamente notas musicales –dígase el xilófono–.

tóricamente les fue asignado, ha querido ver en ellos cierto componente de pensamiento, juicio o valoración¹⁷. Es lo que ha llevado a desarrollar teóricamente la “paradoja de la tragedia” –bautizada así en honor a Aristóteles, primero en diagnosticar y analizar el fenómeno–, según la cual nos sentimos atraídos, hasta juzgamos superior, aquel arte del que deberíamos por el contrario querer huir –como sucede en la vida real– porque nos causa dolor, es decir, porque despierta en nosotros emociones de las consideradas negativas, como la pena, el miedo, la indignación o la vergüenza; por lo que, al menos en el arte, buscaríamos sobre todo aquellas situaciones que duelen.

Desde este horizonte de comprensión, Carroll, por ejemplo, ha restituido el valor del terror, sosteniendo que la angustia en la que nos sumen películas como *El exorcista* o personajes literarios como Drácula, aun cuando sabemos de antemano que son pura ficción, se ve compensada por el estímulo que suponen al mismo tiempo para nuestra curiosidad, puesto que la trama argumental que los sustenta gira en torno normalmente al hecho de “probar, revelar, descubrir y confirmar la existencia de algo imposible, algo que desafía los esquemas conceptuales vigentes” (Carroll, 2005: 374). El terror es así el peaje que pagamos –con gusto, dicho sea de paso– por recabar placer intelectual, por activar las facultades cognitivas que nos hacen ir descubriendo y seguir la historia, paso a paso, hasta el final. Carolyn Korsmeyer, por su parte, se ha atrevido con el asco, que ha logrado en gran medida ennoblecer erigiéndolo requisito *sine qua non* del conocimiento –recordatorio más bien– de una verdad de la existencia como es nuestra condición mortal y presentarlo así como un estado emocional ineludible dentro de la experiencia de conjunto donde se integra. Como significativo ineludible de muerte, el asco que provocan imágenes como *Piss Christ* de Andrés Serrano o algunos de los retratos más controvertidos de Robert Mapplethorpe es precisamente lo que hace ver belleza en ellas según Korsmeyer¹⁸; una belleza que por el contenido que encierra y la barrera que antepone a su percepción es difícil, pero que por eso mismo es la belleza en su dimensión más profunda.

En el caso de la misofonía, la rehabilitación del desagrado es algo más compleja, pues por lo pronto hay que desplazarse fuera de los límites artísticos, pero después y como consecuencia de ello, la experiencia desapacible está motivada además por una circunstancia acústica de la vida real donde no existe, por así decir, “escudo protector”, por lo que el displacer

17. Siempre sometido, eso sí, a diferentes grados de complejidad e intensidades. En dicha corriente, cabe destacar a Martha Nussbaum (2008) y Jenefer Robinson (2005).

18. “Y en algunos casos, incluso en el corazón mismo de la belleza existe el asco” (Korsmeyer, 2011: 177).

se da sin paliativos, con toda su crudeza¹⁹. Ello no invalida, sin embargo, el factor cognitivo, que hace que el juicio estético sea en realidad un juicio estético-moral, en definición de Yuriko Saito, esto es, un juicio que es estético porque surge en el encuentro sensible con el objeto –sus propiedades visuales, táctiles, sonoras o del tipo que sean-, pero que también es moral, al entrar en juego en él valores como el respeto, la atención, la cortesía o la amabilidad, relacionados todos con la consecución de un mundo más humano y civilizado (Saito, 2007: 205-242). Así, la atribución moral, positiva o negativa, tiene una única razón de ser que es estética, porque se trata de la apariencia externa del objeto y a éste se dirige por eso –y no a quién lo haya fabricado-, aunque ello suponga asignarle cualidades intrínsecamente humanas, calificarlo de in/cívico, ir/respetuoso o des/considerado²⁰. Dado que Saito establece este tipo de juicios para la experiencia estética de lo cotidiano, para los objetos corrientes y procesos normales de la vida en su contraste con los objetos y experiencias artísticas, parece posible aplicarlos al caso que nos ocupa. A fin de cuentas, la sensación que tiene el misófono es la de vivir en un entorno, una sociedad, un mundo, poco amable y hostil, amenazante en una palabra –lo que dificulta muchas veces su socialización-, pues así considera también, así enjuicia y valora, los sonidos que escucha a su alrededor, con independencia de quién los produzca –alguien extraño o familiar- y con qué intención –si es que hay alguna-.

Otra recuperación acometida por la estética contemporánea es la de los pequeños objetos de todos los días y las acciones banales donde éstos se hallan inmersos dentro de esa subdisciplina de la estética general que es la estética de lo cotidiano. Las dos variantes distinguidas en ella, la “débil” y la “fuerte” (Dowling, 2010), ayudan a comprender estéticamente la misofonía. Empezando por la “débil”, que es sobre todo la de Thomas Leddy (2012), es aquella donde los conceptos estéticos de inspiración artística se pueden extrapolar sin más a los objetos y acciones comunes, no-artísticos por tanto, que extraídos de sus contextos funcionales, quedan sometidos a los mismos parámetros que han venido regulando el arte durante los dos últimos siglos, los que acabaron haciendo de él algo extraño, diferente e inusual. En la variante “fuerte” en cambio, liderada por Yuriko Saito (2007 y 2017), se afrontan los objetos y actividades ordinarias como lo que realmente son, objetos y actividades nada especiales, como no lo son ni una cafetera, ni pintar la casa por ejemplo. Pretende eludir así la influencia del discurso estético moderno, que guiado por el modelo artís-

19. Existe, en este sentido, gran parecido con el asco de Korsmeyer; de hecho, el motivo por el que Kant lo excluyó de la experiencia estética fue su excesiva transparencia, la experiencia tan real que conllevaba. Remitimos nuevamente a la *Crítica del juicio*, §48.

20. Algo que tampoco es tan raro en el terreno estético, según Saito, donde valoramos una pieza musical como “triste” y una pintura, como “alegre” (2007: 209).

tico, buscó preservar el carácter poco común de la experiencia estética, la actitud desinteresada que instituyera Kant para ella al escindir la belleza libre de la adherente (1977, §16: 164-167). En esta variante de la estética de lo cotidiano, la apreciación estética puede –y debe– conjugarse con la utilidad y la normalidad de la vida.

Leddy propone la opción “débil” porque piensa que cuando dedicamos atención estética a un objeto cualquiera lo desposeemos automáticamente de su cotidianeidad y lo investimos de la excepcionalidad de la que en principio carece. Considera inviable así acercarse estéticamente a lo cotidiano sin volverlo extraordinario, es decir, sin que ese acercamiento no sea como el que tiene lugar en el arte. De hecho, lo cotidiano es nimio y aburrido para él, de poca entidad, hasta que deviene estético transformándose en algo parecido a una obra de arte. Esta transformación acontece tan pronto como el objeto se inviste de eso que el autor –apropiándose del término que acuñara Benjamin pero distanciándose al mismo tiempo de él²¹- denomina “aura” y que hace que salga del ámbito de lo inadvertido y entre en el de lo sobresaliente y llamativo. Una vez que el objeto se dota de “aura” en la interacción con él, lo experimentamos de modo particularmente intenso o adquiriendo un “hondo significado con el que parece extenderse más allá de sí mismo” (Leddy, 2012: 116-117).

Si nos dirigimos a la experiencia del misófono, se asemeja bastante a ésta que describe Leddy, habida cuenta que el misófono repara en sonidos en los que los demás en absoluto reparamos porque no llegamos a su nivel de agudeza acústica y que acaban interfiriendo por eso en la actividad que venía realizando, hasta el punto de verse impedido a seguir con ella; no en vano, desde ese momento ya no existe nada más para él, siendo como es máxima la sensación de arrobamiento o encantamiento. Desde este enfoque, el sonido está provisto para el misófono de la excepcionalidad que proyecta Leddy en lo cotidiano para considerarlo estético; del “aura” al fin y al cabo que hace que sea más importante de lo que en verdad es –no en vano, para el resto de individuos es totalmente anodino e inapreciable-, que irradie una especie de resplandor –por eso sobresale por encima de cualquier otro sonido o circunstancia- y que devenga singularmente vívido y real –aunque sea para mal, como aquí, pues esa viveza es la responsable en gran medida del desagrado-. Por eso, le atribuye cualidades estéticas –todas negativas- con las que viene a indicar que el sonido en cuestión es

21. Aclara así que el aura para él no es ninguna propiedad intrínseca del objeto –como sí lo es para Benjamin-, sino una propiedad fenomenológica que adquiere éste en nuestra interacción con él y que hace que lo veamos diferente (Leddy, 2012: 116-117).

diferente de todos los demás sonidos y que está cargado de significado; o simplemente que la experiencia que está teniendo es la del arte.

En el caso de la variante “fuerte”, Yuriko Saito sostiene que las cosas ramplonas del día a día no tienen que abandonar el contexto práctico donde cobran sentido para ser valoradas estéticamente; no tienen que hacerlo porque la estética de lo cotidiano implica tomar la cotidianeidad históricamente negada como pura cotidianeidad, en su carácter inferior y vulgar, sin ascender pues de categoría a los objetos utilitarios y las acciones banales de los que dependen nuestras experiencias estéticas más básicas. De lo que se trata entonces, según Saito, es de llevar hasta la conciencia aquellas situaciones en que tomamos una decisión —como cuando compramos un modelo de tostador en vez de otro- o nos formamos una opinión —cuando criticamos un edificio nuevo por ejemplo- por razones estéticas, pero que acaban desapareciendo porque no cristalizan en un momento memorable. Por eso, si la tendencia estética hasta ahora ha sido a maximizar la extrañeza y a minimizar la familiaridad, la tendencia en adelante debe ser la contraria, sostiene Saito, en el intento de volver a diferenciar lo estético de lo artístico (2017: 1) y de “reconocer y apreciar toda la variedad de nuestra vida estética” (2007: 52-53).

También desde esta perspectiva es posible acercarse a la misofonía: después de todo, al misófono le molestan ciertos sonidos pues, aunque involuntariamente, los lleva hasta su radar estético, como dice Saito, y es así que se vuelven audibles para él, lo que no quiere decir que les conceda el estatuto honorífico del arte; percibir no equivale aquí a transformar o, más apropiado quizás, a adular: el misófono sabe lo que oye y no lo confunde con un minueto. Eso sí, puede que esos sonidos para él, por monótonos y repetitivos, sean cansinos hasta el hartazgo, hasta la irritación y el asco incluso, pero lo que en ningún caso son, de acuerdo con Saito, es inestéticos (2017: 26), como tampoco lo son otros aspectos mundanos de la existencia, agradables o desagradables, como el deporte, el sexo, la comida o los picores en la piel²². Los sonidos son estéticos en la misofonía por la sensación precisamente de “empacho” e insatisfacción extrema que producen en quien por suerte o por desgracia los percibe.

A la discusión teórica, le ha acompañado la práctica artística, desde la que puede abordarse estéticamente también la experiencia misófona. Si bien es cierto, en este sentido, que la música clásica fue enemiga declarada del ruido, no puede decirse lo mismo de la música experimental o de vanguardia —base de la contemporánea-, que elevó el sonido displacentero y el cotidiano al rango artístico. Basta dirigirse a la música atonal en el primer caso para comprobarlo: concebida en paralelo a la abstracción pic-

22. Sobre todo ello se ha reflexionado estéticamente (Irvin, 2008).

tórica para desdejar el placer al que quedó supeditado el arte en la tradición y que en el caso de la música hizo suponer que no podía existir más código que el tonal al que iba asociado²³, el dodecafonismo se constituyó en un lenguaje distinto, presidido por la disonancia, mediante el rechazo de la escala diatónica y la incorporación de todas las notas en la composición. Como antítesis de la armonía y la consonancia clásicas –y expresión sonora ruidosa por eso desde el punto de vista estético convencional-, la disonancia estaba emparentada afectivamente con el desagrado, en grado superlativo además –como en la misofonía-, y esa *aspereza* la hacía insufrible a los oídos de aquella época desacostumbrados a ella.

Intentando explicar este nuevo tipo de música desde sus tesis generales sobre la vanguardia, Adorno aseguró que la música de la escuela de Schönberg era la verdadera música por cuanto, desde sí misma y su clausura, hablaba de la realidad externa del sufrimiento, a diferencia de la música coetánea, planificada industrialmente, como el jazz o el pop, que a merced de esa realidad, contribuían al sufrimiento atentando contra el individuo y su libertad. Siendo como era la situación civilizatoria extrema, el arte se veía obligado a adoptar medidas igualmente extremas, que en su caso llevaba a prescindir de lo que venía definiéndola hasta entonces, su estructura armónica, para asemejarse al grito desgarrado del hombre en el opresivo sistema social de las primeras décadas del siglo XX (Vilar, 2000: 9-23). Resultando por ello insoportable, como resulta todo grito al oído humano –a semejanza de lo que le ocurre al misófono con algunos sonidos-, la disonancia se colmaba de sentido: “A la música avanzada no le queda más que persistir en su endurecimiento” (Adorno, 2003: 27). Con ello, venía a decir Adorno que la música auténtica era la que, a base de “sonidos indómitos” (2003: 97), la aborrecible pues, contravenía el consumo masivo y evitaba ponerse a su servicio. La superación de la tonalidad y los afectos comunes desembocaba así en un lenguaje difícil, pero signo también de emergencia social, de protesta contra el sistema causante de la nueva forma de sometimiento.

Pasando ahora al sonido cotidiano, las vanguardias musicales dejaron un legado importante también dentro de lo que se ha llamado “arte sonoro” para indicar la superación definitiva de la fractura entre ruido y música (Rodríguez Molina, 2017: 352-362). Son de mencionar aquí los *intonarumori* de Luigi Russolo, que de acuerdo a la proclama futurista de alzarse contra la tiranía del buen gusto²⁴, eran unos instrumentos a

23. Al igual que en pintura no podía haber más código que el representativo.

24. En su Manifiesto de 1912, los pintores futuristas expresaron el deseo de “rebelarnos contra la tiranía de las palabras ARMONÍA y BUEN GUSTO, expresiones demasiado elásticas, con las que fácilmente se podría demoler la obra de Rembrandt, de Goya y de Rodin” (De Micheli, 2002: 321).

modo de cajas que mediante un artificio mecánico imitaban y amplificaban con grandes bocinas ruidos de la vida diaria, como silbidos, estruendos, murmullos, chirridos, voces humanas y animales, según recogía el ensayo *El arte del ruido* (1913), del propio Russolo. La música futurista deseaba mostrar así que mediante la escucha atenta al mundo que nos rodea era posible crear “una embriagadora orquesta” (Russolo, 1998), que más allá de los límites de la gran orquesta sinfónica, despertaba emociones acústicas más extensas y también más desabridas (Polo Pujadas, 2013). En la misma línea, la *música maquinista* a cargo del movimiento anti-arte y anti-sistema dadá consistió en reproducir musicalmente sonidos de fábricas, locomotoras y barcos de vapor, que como expresión de la existencia urbana moderna, eran trasladados fielmente a la partitura.

Con estos antecedentes, ya en tiempos de las postvanguardias, John Cage compuso *4'33"* (1952). En esta pieza, la indicación “silencio” –*tacet*- de la partitura hacía constar dos cosas: primero, que el silencio como tal era imposible, pues siempre era solapado por los ruidos imprevistos del lugar y el momento en que se ejecutaba la obra –toses del público, caída de algún objeto al suelo, el tráfico rodado exterior si la sala no estaba bien insonorizada- que se incorporaban *de facto* a la misma y, segundo, que la partitura era por eso un apoyo, más que del lenguaje propiamente musical, del lenguaje sonoro en sentido amplio, del ruido común en suma. A su vez, la composición musical dejaba de ser una “obra”, en el sentido estático y cerrado del término, y pasaba a ser “acción”, en un sentido más abierto y dinámico, porque la interpretación cambiaba no sólo el concepto de ejecución, sino también el papel del intérprete: ante una partitura como la de *4'33"*, ya no cabía la traducción literal de la composición escrita, sino su reformulación a modo de *performance* en la que todo era posible, pues no se trataba tanto de escuchar la música como la existencia en sus diferentes manifestaciones sonoras.

Las piezas musicales del grupo Fluxus buscaban también el sonido fuera de las normas compositivas heredadas. Por eso, más que placeres auditivos de alta fidelidad, sus conciertos eran una experiencia auditiva insólita en la que cualquier objeto se convertía en instrumento –desde una fuente goteante hasta una bombilla al hacerla estallar-, de ahí el cambio que supondría para la música y de ahí también la creencia en que todo individuo era en sí mismo una obra de arte –su cuerpo funcionaba como un instrumento más- y que la vida en realidad era una composición musical de carácter global (Vásquez Rocca, 2013). Así, en la anti-música creada por Joseph Beuys, Wolf Vostell o Nam June Paik se llevaban a cabo acciones de muy diversa índole –como romper un violín sobre una mesa o arrastrarlo con una cuerda- y se producían sonidos heterogéneos –como el obtenido al reemplazar el brazo del tocadiscos de un

gramófono por el hueso de un animal- que nada tenían que ver con la música, precisamente porque todo, por cotidiano que fuera, era considerado música.

5. En busca del placer perdido

Como resultado de ello y sin haber sido objeto de discusión dentro de sus dominios, la misofonía puede ser tenida por una experiencia estética desde los supuestos estéticos contemporáneos. Como tal, aparte de una dimensión subjetiva y sensible –necesaria para su definición como fenómeno auditivo-, tiene también una dimensión objetiva más intelectual que el misófono puede aprovechar de múltiples formas y hacerle ver por eso como positiva una experiencia que comienza siendo negativa por molesta y desagradable. Así, desde la imaginación sobre todo y con ayuda del afecto, el misófono sale del solipsismo al que lo reduce su inaudita percepción y es capaz de viajar empáticamente hasta *el otro*, lo que le hace ver un sentido distinto a su experiencia gracias a las semejanzas encontradas con él. Le permite comprender, por ejemplo, lo que otros sujetos con capacidades sensibles como la suya pueden sentir en situaciones similares; quién mejor que él para entender lo que siente un hiperós-mico –como es el protagonista de *El perfume*- al que le colocan un contenedor de basura en su puerta o un hipergéusico al que le dan a probar un guiso con guindilla. Su experiencia lo faculta así para ponerse en el lugar de otros con vivencias de las mismas características y comprobar que como esos otros sienten y actúan es como él mismo lo haría estando en su lugar; para poder entender, en definitiva, que el otro, aunque distinto, es yo también sólo que desde otro emplazamiento y con otras necesidades²⁵.

Pero la conexión empática a través de la imaginación puede llevar también al misófono a descubrir importantes diferencias con sus congéneres, aunque no por ello tiene que cambiar esa otra lectura más favorable de su experiencia. Buscando atenuar así el displacer que lo separa de los demás – donde radica la disimilitud-, puede desarrollar nuevas conductas en la vida real, nuevas aptitudes que ni siquiera sabía que tenía; todo se reduce aquí a introducir algunos cambios en la experiencia para desviar el exceso de atención en el que parece estar el origen del problema, a fin de obtener más complacencia. La adecuada canalización de los recursos atencionales puede llevarle, por ejemplo, a la creación artística –literaria, pictórica, musical o de cualquier otro tipo-, pues la concentración que en él resulta tan perjudicial, es muy provechosa en cambio para el arte. Cabe afirmar, en ese sentido, que el misófono está en las mejores condiciones para afrontar la actividad artística y, así, lo que en

25. Basándonos en Husserl, hacemos referencia aquí a la posición que adopta una conciencia respecto a la otra en el vínculo empático, al tránsito sumamente fácil para el fenomenólogo del *aquí* al *allí* en el siguiente sentido: siendo de entrada *aquí* donde el yo aprehende y existe físicamente, pasa sin embargo y sin dificultad alguna a ser “yo mismo allí” (Husserl, 2006: 154).

un primer momento puede que sea un simple refugio o consuelo a sus males, a la larga puede convertirse en una de las mayores fuentes de disfrute. Y si no, siempre está la opción de orientar esa facilidad de concentración a distanciarse mentalmente del ruido molesto –a *objetivarlo*, como dice Bullough (1957: 95)²⁶- para intentar verlo como algo puramente estético, ficticio -como la banda sonora de una película de miedo por ejemplo-, en lugar de como algo real; como un ruido que aunque en principio debiera fastidiar, no sólo no lo consigue sino que produce placer, pues se percibe, al igual que el barco lleno de pasajeros que se ve naufragar en alta mar, desde la seguridad que da el saberse a salvo en la orilla.

6. Conclusión

En conclusión, si resulta que en la misofonía hay una percepción del mundo, que hace descubrir en él un carácter estético inexistente para el resto, y si esa percepción pone en funcionamiento las facultades superiores, que permiten tomar conciencia de la propia singularidad frente a los demás y abren las puertas así al diálogo y la universalidad, no es que pueda verse como una experiencia estética; es que puede verse como una experiencia estética placentera incluso, porque, o lleva a solidarizarse con el otro y, por lo tanto, a ennoblecerse, o hace encontrar aptitudes para el arte que acaban neutralizando en mayor o menor medida el descontento. La sensibilidad, las emociones, pero también la imaginación, el entendimiento y hasta la razón se encargan de ello: permiten sentir y comprender desde la posición del otro, imaginarse *siendo* otro y, desde esa amplitud de miras, enriquecer la propia percepción y la propia vivencia; y cuando no, permiten hacerse consciente de las propias circunstancias y sacarles de ese modo provecho. Todo se reduce a caer en la cuenta de que la *diferencia* –la que uno percibe de sí mismo frente a la *igualdad* que uniformiza y por la que se rigen los demás- no tiene por qué ser un obstáculo o un problema, sino que puede resultar una ventaja, un regalo, un don. La cuestión al final está en saber gestionarla, en hacer de ella el mejor aliado para la experiencia estética en primer lugar y, de modo general, para la existencia.

26. Bullough es el gran formulador de la distancia psíquica como factor del arte y principio estético que posibilita el reconocimiento de la especificidad artística y estética –típicas del giro estético moderno- mediante el pertinente ejercicio de abstracción y desobjetivización frente a la obra de arte y el objeto estético en general.

Bibliografía

Addison, J. (1712): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor, 1991.

Adorno, Th. W.: *Filosofía de la nueva música*. Obra Completa 12, Madrid: Akal, 2003.

Bullough, E. (1912): "Aesthetic Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle" en Wilkinson, E. M. (ed.): *Aesthetics. Lectures and Essays*. Stanford CA: Stanford University Press, 1957.

Carroll, N.: "Aesthetic Experience Revisited" en *The British Journal of Aesthetics* 42, 2002, pp. 145-168.

Carroll, N.: "Four Concepts of Aesthetic Experience" en *Beyond Aesthetics*. Cambridge University Press, 2001, pp. 41-62.

Carroll, N.: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

Crego Morán, J. A.: "Desde el ruido" en *AusArt. Journal for Research in Art* 3 (2), 2015, pp. 106-116.

De Micheli, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.

Diderot, D. (1749): *Carta sobre los ciegos, seguido de Carta sobre los sordomudos*. Valencia: Pre-Textos/Fundación Once, 2002.

Dowling, Ch.: "The Aesthetics of Daily Life" en *The British Journal of Aesthetics* 50 (3), 2010, pp. 225-242.

Dubos, J.-B. (1719): *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia: Universitat de València, 2007.

Feeney, D.: *Towards and Aesthetics of Blindness*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2007.

Hegel, G. F. W. (1826): *Filosofía del arte o Estética*. Madrid: Adaba Editores, 2015.

Hume, D. (1757): *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008.

Husserl, E. (1931): *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2006.

Hutcheson, F. (1725): *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Madrid: Tecnos, 1992.

Irvin, Sh.: "Scratching an Itch" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6 (1), 2008, pp. 25-35.

Kant, I. (1790): *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Korsmeyer, C.: *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.

Korsmeyer, C.: *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002.

Leddy, Th.: *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of*

Everyday Life. Ontario: Broadview Press, 2012.

Nussbaum, M.: *Paisajes del sentimiento: La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós, 2008.

Polo Pujadas, M.: “El accionismo musical y Fluxus” en Alba, T *et al.* (eds.): *L'accionisme en els límits de l'art contemporani*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013, pp. 45-62.

Robinson, J.: *Deeper than Reason: Emotions and its Role in Literature Music and Art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Rodríguez Molina, A.: *De la disonancia a la incorporación del ruido en la música*, tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Autónoma, 2017.

Russolo, L. (1913). *El arte del ruido*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, 1998.

Saito, Y.: *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Saito, Y.: *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.

Stecker, R.: “Conceptions of the Aesthetics” en *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*. Rowman and Littlefield, 2010, pp. 39-64.

Stecker, R.: “Aesthetic Experience an Aesthetic Value” en *Philosophy Compass* 1 (1), 2006, pp. 1-10.

Tafalla, M.: “Anosmic Aesthetics” en *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 4, 2012, pp. 513-531.

Vásquez Rocca, A.: “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus” en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37 (1), 2013, pp. 247-285.

Vilar, G.: “Música, lenguaje y filosofía” en Adorno, Th. W.: *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000, pp. 9-23.

