

Música y significado

Julián Marrades Millet

ABSTRACT

This article discusses both classical theories of musical meaning, the imitative one and the expressive one, which share a referentialist idea of meaning. It also criticizes the syntacticist choice of formalism as well. Opposite to all these views, the paper outlines an explanation of musical meaning inspired in the later linguistic philosophy of Wittgenstein.

RESUMEN

El artículo discute las clásicas teorías imitativa y expresiva del significado de la música, que comparten una noción referencialista del significado, y critica asimismo la alternativa sintacticista del formalismo. Frente a estas posiciones, propone una explicación del significado de la música inspirada en la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein.

Decir de una pieza de Schubert que es melancólica, es como darle un rostro.

L. Wittgenstein

I. ALGUNAS TEORÍAS DEL SIGNIFICADO MUSICAL

En la estética musical de los últimos siglos han prevalecido dos concepciones diferentes de la naturaleza de la música —la imitativa y la expresiva—, históricamente asociadas a la Ilustración y al Romanticismo. Según la primera de ellas, la música dejó de entenderse como un mero ornamento de la poesía y pasó a ser considerada como un modo autónomo de reflejar la naturaleza, diferente de la imitación verbal característica de aquella, aunque no menos verdadero, e incluso más directo y natural¹. En la medida en que, con el giro romántico, el acento fue desplazándose gradualmente desde la imitación de la naturaleza hacia el genio creador y la espontaneidad del artista, acabó imponiéndose una nueva concepción de la obra musical como expresión de los sentimientos, entendiendo por ‘expresión’ la actividad me-

diante la cual el compositor engendra e ilumina —da a luz— un mundo exterior de formas sonoras dotadas de los atributos de su mundo interior. Estas dos posiciones pueden reconocerse, más o menos reelaboradas, en algunas teorías del significado de la música surgidas en la segunda mitad del siglo XX. Así, en el detallado estudio de Deryck Cooke *The Language of Music* puede rastrearse la pervivencia de la teoría imitativa, mientras que en su obra *Sentimiento y forma* Susanne Langer desarrolla una teoría del arte desde un enfoque semiótico que, en lo que respecta a la música, la ha llevado a revisar algunos postulados del expresivismo musical romántico.

La declaración de principios con que Deryck Cooke inicia su investigación puede hacernos pensar que se sitúa en la órbita de la estética del romanticismo. Así, la música constituye para él un lenguaje cuya función es comunicar sentimientos y emociones. Su semanticidad difiere de la del lenguaje común, ya que no tiene carácter conceptual, pero tampoco un sentido puramente evocativo. Donde Cooke comienza a alejarse de dicha estética es al considerar que hay una analogía estructural entre el lenguaje de la música y el lenguaje verbal. La música difiere de éste por su contenido —el de aquella es emocional, mientras que el del habla es conceptual—, pero ello no obsta para que tenga una estructura similar a la que posee el lenguaje verbal. Gran parte del estudio de Cooke está dedicado a desmenuzar el lenguaje de la música en sus términos básicos, esto es, aquellas unidades dotadas de un significado fijo, recurrente y unívoco. Citaré algunos ejemplos de estos vocablos musicales: la tónica es emocionalmente neutra; la tercera menor es un intervalo consonante, pero entendido como descenso de la tercera mayor, y significa aceptación estoica, tragedia; la tercera mayor significa alegría, etc. Más allá de las soluciones de detalle, en la teoría de Cooke hay dos ideas matrices que la sitúan en la estela de la teoría imitativa clásica: una de ellas es la idea de que la capacidad semántica de la música se basa en su posibilidad de designar otra cosa, o de que ‘significado’ es sinónimo de ‘referencia’; la otra es la idea de que las reglas semánticas que correlacionan los elementos sonoros con sus términos de referencia extramusicales se basan en hechos naturales, o sea, supuestamente inmutables. Hay un orden objetivo en la experiencia emocional que puede ser representado en la música mediante el establecimiento de una relación figurativa entre elementos del lenguaje musical y elementos del mundo de las emociones. Y puede serlo, en virtud de que los elementos musicales representan naturalmente sus objetos.

También para Susanne Langer la música es el lenguaje de los sentimientos. Pero, en su opinión, la música no es un lenguaje en el mismo sentido en que lo es el habla ordinaria, ya que la música carece de estructura gramatical, esto es, no tiene vocabulario y falta en ella el factor de referencia convencional [Langer (1967), p. 39]. En consecuencia, Langer rechaza el análisis como método para la comprensión de la música, desvincula la se-

manticidad de la música de su capacidad para referirse a objetos y niega la posibilidad de traducir la música a lenguaje verbal. ¿Cuál es, entonces, la verdadera relación de significado entre música y sentimiento? Una relación expresiva, como ya vieran los románticos. Sin embargo, Langer no acepta la idea romántica de la música como expresión *inmediata* o espontánea de los sentimientos, es decir, como un signo natural del alma del artista. El sentido que Langer da al término ‘expresión’ para referirlo a la obra artística es de diferente tenor: no se trata de un signo, sino de un *símbolo*, cuya función específica es la de articular y presentar conceptos [Langer (1967), p. 36]. La expresión simbólica de los sentimientos responde en el lenguaje musical a una lógica diferente a la del lenguaje discursivo. Así como el símbolo discursivo es transitivo —remite a otra cosa, y sólo cumple su función cuando se consume completamente en su referencia al objeto designado—, el símbolo musical posee sustantividad: lo gozamos por sí mismo, y no se agota en su relación. Su rasgo semántico peculiar no es denotar, ni decir, sino mostrar. Lo que Langer entiende por expresión musical de los sentimientos no consiste en otra cosa que en articular y presentar mediante los sonidos la forma lógica de la vida emotiva, la cual es más fácil de producir, percibir e identificar en la música que en los sentimientos [Langer (1967), pp. 34-5].

A pesar de lo alejadas entre sí que se hallan las posiciones de Langer y Cooke en muchos puntos, ambos parten del supuesto de que, si la música tiene algún significado, es sobre la base de que hay un isomorfismo entre eventos musicales y hechos extramusicales, en virtud del cual aquéllos pueden, o bien decir algo del mundo —describir sentimientos y emociones (Cooke)—, o bien mostrar algo de él —la forma lógica de esos sentimientos y emociones— (Langer). En esa medida, comparten un supuesto básico acerca de la semantividad de la música, común a las teorías imitativa y expresiva, consistente en una noción muy general del significado, según la cual una cosa cualquiera adquiere significado si se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma, de manera que toda su naturaleza significativa se revela en esa relación. El núcleo de una idea así está en “una especie de asociación entre lo intrínseco y lo extrínseco, lo interior y lo exterior: en el caso de la música, entre los hechos tonales y ‘algo más’” [Rowell (1985), p. 143]. Ciertamente, hay diferencias en el modo de entender esa asociación, pues, así como los partidarios de la teoría imitativa suelen interpretarla como una conexión cuasi-natural basada en relaciones de semejanza, los expresivistas tienden a interpretarla como una relación simbólica, acentuando así la importancia del componente cultural. Pero unos y otros definen el significado de la música en términos de referencia de los elementos musicales a elementos extramusicales. Asimismo, entienden esa referencia como una relación externa y contingente, en tanto presuponen la posibilidad de identificar sus términos al margen de la relación. Debido a ello, puede

afirmarse que Cooke y Langer —y, en general, imitacionistas y expresivistas— sostienen una teoría *representacional* del significado de la música.

Una de las dificultades que plantea esta teoría semántica radica en hacer depender la comprensión de la música de una vaga asociación entre los hechos tonales, sensibles y concretos, y ciertos contenidos oscuros y evanescentes. Esta constatación está en la base del giro formalista, que pone la atención principal en el ser de la música; o, como también puede decirse, que considera que el único significado de la música está en la música misma. Leonard Meyer ha señalado que para el formalismo el significado de la música consiste en la “percepción y comprensión de las relaciones musicales en el interior de la obra” [Meyer (1956), p. 8]. Rowell, por su parte, afirma que, desde una perspectiva formalista, “la música es un lenguaje tonal sensualmente atractivo, autocontenido y que se caracteriza por un movimiento abstracto, incidentes y un proceso dinámico. Estas cualidades abstractas pueden provocar (en un oyente inclinado a ello) ciertas clases de afecto, que a veces se pueden parecer inclusive al afecto sentido por el compositor y/o por el ejecutante. Pero este afecto es extrínseco al sentido real y a la continuidad de la música. El significado intrínseco de la música se comunica en su propio lenguaje, el lenguaje del tono” [Rowell (1985), p. 146].

En estas descripciones de Meyer y de Rowell hay dos ideas destacables: una es la noción de ‘significado interno’; la otra es la del papel de la percepción subjetiva en la comprensión de ese significado. Meyer apunta que “un acontecimiento musical (sea un sonido, una frase o una composición entera) tiene significado porque está en tensión hacia otro acontecimiento musical que nosotros esperamos” [Meyer (1956), p. 35]. Así pues, la relación de significado que imitacionistas y expresivistas establecían entre la música y algo extramusical, los formalistas la trasladan al interior de la composición y la plantean como una relación entre sucesivos eventos musicales percibidos. Pensemos, por ejemplo, en la tensión creada por una disonancia en el contexto de una frase musical. Esa tensión guarda una relación interna con la resolución de la misma mediante un retorno a la tónica. Lo que Rowell llama ‘el significado intrínseco de la música’ —en este caso, de la frase disonante— se hallaría en su relación con la cadencia que la sigue, en tanto que dicha relación es percibida por el oyente como la resolución de una tensión. Es en las conexiones estructurales a pequeña o gran escala que se generan en el interior de la obra en relación con las expectativas del oyente, donde hay que situar el significado musical. Tales conexiones estructurales pueden provocar efectos emocionales en el oyente, en función de sus disposiciones y entrenamiento. Pero esas emociones son ajenas al significado real de la música y en ningún caso deben confundirse con él. La comprensión del significado musical depende de habilidades intelectuales del oyente que lo ca-

pacitan para percibir las relaciones entre las partes de una composición — esto es, para oír la música *musicalmente*—, y que no deben confundirse con las connotaciones afectivas que el oyente pueda asociar a su percepción en función de su idiosincrasia personal.

La propuesta formalista resulta doblemente atractiva. Por una parte, libera la idea del significado musical de toda dependencia respecto al modelo de la representación, poniendo el fundamento de la comprensión de la música en la captación atenta e informada de su propia textura, y no en algo situado fuera de ella. Por otra, destaca el papel activo que desempeña la percepción del oyente en la comprensión de la música, como respuesta inteligente a los estímulos auditivos. Pero hay otros aspectos del formalismo que resultan problemáticos. Renunciar a la idea del significado musical como una asociación entre los sonidos y algo más, abre la puerta a la siguiente disyuntiva: o bien reducir los fenómenos musicales a eventos puramente físicos y psicológicos; o bien mantener la distinción entre música y sonido, y apelar a propiedades intrínsecas de los sonidos supuestamente capaces de convertir éstos en hechos musicales. La primera alternativa tiende a considerar la música como un objeto cuasinatural que debe ser explicado conforme a criterios y procedimientos científicos, y reduce su experiencia a las impresiones que provoca en el oyente la audición del material sonoro. Ello implica llanamente la supresión de la música como objeto intencional y la separación radical de la comprensión objetiva de la música de su experiencia subjetiva, lo cual resulta inaceptable. La segunda alternativa presenta también aspectos discutibles. Uno de ellos estriba en la dificultad de explicar la emergencia de las cualidades musicales a partir de las propiedades intrínsecas de los sonidos. Tal explicación exige postular en éstos capacidades o poderes no menos problemáticos que las conexiones extramusicales de los imitacionistas y expresivistas. Además, en su afán de emancipar la música de toda sujeción externa, los formalistas no sólo rompen con modelos y contenidos tomados de otros contextos artísticos (la literatura y la pintura, especialmente), sino que también tienden a separar la percepción de la música del resto de la experiencia, empobreciendo aquélla y convirtiéndola en una esfera autónoma y desconectada de otros aspectos de la vida. En el fondo, ese afán por liberar la música de todo lo extramusical pone de manifiesto que el teórico del formalismo no se ha liberado de un supuesto de la teoría representacional que él combate, conforme al cual el significado es una relación externa y contingente, aun cuando él ya no la establezca entre los sonidos y algo más, sino entre los sonidos mismos en el interior del tejido musical.

El punto de vista que aquí adoptaré y trataré de defender cuestiona la idea del significado como una relación externa, ya se la entienda según el modelo representacional de las teorías imitativa y expresiva, o según el modelo sintacticista del formalismo. Frente a estos enfoques, intentaré bosque-

jar una concepción del significado musical inspirada en la filosofía del lenguaje del segundo Wittgenstein, que privilegia la dimensión pragmática del lenguaje y contempla los actos lingüísticos en conexión con otras dimensiones y aspectos de la vida de los seres humanos. Pienso que algunas cuestiones muy generales sobre la naturaleza del significado musical pueden esclarecerse desde la explicación wittgensteiniana del significado del lenguaje. Adoptar tal explicación *lingüística* como un modelo para la comprensión de la música, implica rechazar la tesis de la relación externa y abandonar el modelo *pictórico* de la comprensión musical que ha prevalecido, de manera más o menos abiertamente asumida, en las mencionadas teorías del significado musical.

II. UNA CRÍTICA DEL ATOMISMO Y DEL REDUCCIONISMO

Al menos desde el Renacimiento, el recurso a procedimientos eficaces para crear la ilusión de semejanzas entre el espacio pictórico y el mundo físico —piénsese, por ejemplo, en el método de la representación perspectiva—, ha impuesto durante largo tiempo una idea de la pintura como un arte eminentemente figurativo. La cuestión es: ¿Estamos justificados a considerar la música, al menos la música tonal europea de los últimos siglos, como un arte representacional análogo a la pintura figurativa? Al plantear esta cuestión, doy por sentado que determinadas frases musicales responden a intenciones figurativas expresas, como es el caso de las imitaciones explícitas, las citas textuales y las onomatopeyas, aunque esos procedimientos tienen, en la tradición musical que arranca de la modernidad, un papel muy secundario. Pero la cuestión no es si hay en la música algún lugar para la imitación estricta, sino más bien si la capacidad significativa de la música, *en general*, incluso cuando no hay figuraciones obvias, debe explicarse a partir del modelo de la representación. Aceptar este punto de vista equivale a decir que, cuando oímos, por ejemplo, la transición de un tono agudo a otro grave como una caída, o un acorde triádico perfecto como una consonancia, hay en las entidades musicales —el intervalo, el acorde— algo que las capacita para representar o evocar otra cosa —la caída, la consonancia—, de un modo similar a como tendemos a considerar que las semejanzas entre ciertos trazos y manchas de color y determinados objetos físicos, es lo que hace de aquéllos imágenes o figuras de éstos.

Una crítica de la concepción representacional de la música debería, tal vez, comenzar examinando la noción de representación pictórica que subyace a ella. A tal efecto, propongo que tratemos, primero, de responder a la cuestión siguiente: ¿Qué es lo que hace de una cosa una pintura de otra cosa? Imaginemos a un visitante de la Kunsthaus de Zúrich que se encuentra por

vez primera frente al cuadro de Cézanne *La montaña de Santa Victoria*. Casi con toda seguridad, sentirá una compulsión inmediata a considerarlo, pese al tratamiento plano y geométrico de los colores y a la deformación de la perspectiva espacial, como la pintura de una montaña. Si se le pregunta qué es lo que le induce a pensar que *ese* objeto —el lienzo que tiene ante su vista— es una representación de *otro* objeto —una montaña—, quizás aluda a determinadas propiedades de aquél —líneas, colores, tonos, contrastes— que, por su parecido con ciertas cualidades aparentes de una montaña real, hacen de él una figura de ésta. Sin embargo, la posibilidad de la figuración no depende, sin más, de las propiedades de los elementos de la figura. En el color gris azulado del pigmento utilizado por Cézanne en su cuadro no hay ningún poder intrínseco de figurar el gris azulado de la montaña real que Cézanne pintó. Lo mismo puede decirse del contorno más o menos triangular que le dio, o de la disposición que hizo sobre el plano de manchas de color de diferentes tonos y texturas. Ninguna de esas propiedades del lienzo pintado, ni todas ellas en conjunto, son condición suficiente para hacer de él una figura de la montaña de Santa Victoria. Tampoco son condición necesaria, pues ésta podría pintarse con colores, contornos y contrastes diferentes.

Pero tal vez lo que nuestro espectador quería decir es que la posibilidad de figurar un objeto no está tanto en los elementos de la figura, como en las relaciones entre ellos. El cuadro de Cézanne sería la pintura de una montaña porque las relaciones que guardan entre sí los elementos de aquél son semejantes a las relaciones existentes entre las cualidades fenoménicas de la montaña. Sin embargo, hay que tener en cuenta que “ser semejante” es una propiedad bidireccional, mientras que “ser figura” no lo es, por lo que la semejanza estructural entre dos cosas tampoco basta para explicar que *una* de ellas sea una figura de la *otra*. Aun concediendo que el parecido estructural entre dos cosas es importante para que se dé una relación figurativa entre ellas, hay que preguntarse de qué depende la percepción de tal parecido. Y, como es discutible que las semejanzas *entre* las cosas sean parte del mobiliario del mundo en el mismo sentido en que lo son los objetos físicos y sus propiedades intrínsecas, para dar cuenta de la percepción de semejanzas no basta con apelar al contenido del mundo y a nuestro equipamiento sensorial. Hace falta, además, apelar a una capacidad perceptiva humana que interviene en esa peculiar experiencia que consiste en destacar una figura de un fondo y hacerse consciente de a qué otra cosa se le parece. Richard Wollheim ha denominado a esa capacidad —que es connatural a los seres humanos, pero cuyo ejercicio en cada individuo responde a condicionamientos personales y culturales— la capacidad de *ver* un objeto *en* otro [Wollheim (1990), p. 25].

Wittgenstein acuñó el concepto de *ver como* para dar cuenta de un uso de la palabra ‘ver’ asociado a la experiencia de la percepción de aspectos diferentes en figuras ambiguas (por ejemplo, ver un dibujo unas veces como

un pato y otras como un conejo), pero que se extiende más allá de estos casos (por ejemplo, ver la letra F como una horca) y constituye una vivencia visual conceptualmente diferente a la que expresamos en el uso ordinario de 'ver' [Wittgenstein (1988), II, §11]. El ejercicio de esta capacidad es precondición de la experiencia estética, y se da frecuentemente en la vida ordinaria cuando, por ejemplo, 'vemos' en las manchas de una pared desconchada la silueta de un rostro, o en una nube el torso desnudo de un gigante. Hay, sin embargo, una diferencia crucial entre estas experiencias de *ver como* y la que se da en la percepción de una pintura: en aquellos casos no hay criterios que permitan distinguir una percepción correcta de otra incorrecta, mientras que en una pintura sí los hay. Si en las marcas de una pared, donde yo veo una antorcha llameante otro ve una muchacha danzando, nada me permite concluir que mi experiencia es más adecuada que la ajena, o simplemente la adecuada. En cambio, sería incorrecto ver en la *Santa Victoria* de Cézanne un paisaje marino, mientras que es correcto ver en ese cuadro una montaña, o un triángulo. Sin la capacidad de ver una cosa como otra, en cuyo ejercicio interviene activamente la imaginación, nuestro espectador carecería de una habilidad necesaria para la experiencia estética, aunque no sea exclusiva de ella. Pero, para que tal capacidad integre de hecho una experiencia de este tipo, es necesario además que su ejercicio esté regido por criterios de corrección. La disponibilidad de estos criterios es lo que permite hacer de una cosa —las manchas y trazos dispuestos sobre el lienzo— una *figura* de otra —la montaña de Santa Victoria—, es decir, lo que la convierte en un objeto intencional dotado de significado y susceptible de ser comprendido. Y son igualmente estos criterios los que deciden cuándo la comprensión es correcta y cuándo no lo es.

Algunas de las observaciones que, siguiendo a Wollheim, acabo de hacer a propósito de la comprensión de la pintura, son aplicables a la comprensión de la música. Tan corriente como la experiencia de ver montañas o rostros humanos en cuadros y grabados, es la experiencia de escuchar saltos, choques y tensiones, por no decir serenidad, desolación o añoranza, en el discurrir de una pieza musical. También en este caso la percepción de las cualidades musicales puede explicarse como el ejercicio de la capacidad de percibir una cosa en otra, pues a ello precisamente se debe que podamos oír, por ejemplo, la transición de un acorde de tercera mayor a otro de tercera menor como un descenso, y no digamos cuando, además, oímos ese descenso como dotado de una carga simbólica de aceptación trágica [Cooke (1959), pp. 176 ss.]. Si ello es así, entonces no es el supuesto isomorfismo entre hechos sonoros y cualidades musicales lo que explica nuestra percepción de éstas al oír aquéllos —o sea, nuestra comprensión del significado musical de los sonidos—, ya que la percepción de semejanzas entre ambos ya presupone la capacidad de *oír en*, guiada por determinadas pautas y criterios culturales. No percibimos

los sonidos como música porque descubrimos la semejanza que guardan los sonidos con cualidades tales como la tensión y la relajación, la serenidad, la desolación o la alegría, sino que percibimos esas cualidades en los sonidos porque las proyectamos sobre ellos.

Pero, aun rechazando que el significado musical se explique en función de un supuesto isomorfismo entre sonidos y cualidades musicales, ¿por qué recurrir a algo extrínseco a la propia música —la imaginación cultivada del oyente— para explicar el significado musical, en lugar de tratar de fundamentar la conexión entre sonidos y cualidades musicales en las propiedades y relaciones internas al propio material sonoro? En un interesante artículo, Ramón Barce ha defendido una posición así. Su preocupación básica es rescatar la discusión sobre el significado de la música del ámbito sociológico (el significado musical está en los contenidos sociales que refleja) y psicológico (el significado de la música viene definido por las experiencias subjetivas suscitadas en la escucha musical), y reconducirla a un terreno donde pueda dársele un tratamiento “científico y, por tanto, objetivo” [Barce (1997), p. 28]. A tal efecto, Barce propone adoptar en la investigación musical una perspectiva metodológica similar a la de ciertas corrientes lingüísticas y filológicas modernas, consistente en definir los *elementos* de la materia musical, en sus diferentes niveles de organización, tratando de identificar aquellas propiedades de los sonidos que explican los contenidos simbólicos que asociamos a ellos. Con ello no pretende afirmar que las relaciones de significado entre elementos musicales y contenidos simbólicos sean siempre unívocas y denotativas. En la mayoría de los casos se trata, por el contrario, de relaciones abiertas, irregulares y fluctuantes, lo que hace necesaria una hermenéutica que fije los significados musicales en función del contexto y de valores de campo como el estilo y la intencionalidad del compositor [Barce (1997), p. 27]. De ahí no se sigue que los significados musicales dependan solamente de criterios contextuales, pues los valores simbólicos del material sonoro se basan en propiedades intrínsecas e invariables de éste.

Así, al referirse al sonido en cuanto elemento primario de la música — como los átomos lo son de la materia, o los fonemas de la lengua—, Barce dice que “posee unas cualidades inherentes que ya implican [...] un simbolismo o referencia extramusical” [Barce (1997), p. 28]. Esas cualidades son la altura, la duración, la intensidad y el timbre. Consideremos el caso de la altura, que constituye el elemento de mayor jerarquía en la construcción musical en que se basa la música occidental. La altura de un sonido viene definida por el lugar que ocupa dentro de una gradación de tonos, en virtud del cual el sonido puede ser más agudo o más grave. Barce destaca el hecho de que percibimos los sonidos agudos o graves con cierta motivación espacial, es decir, proyectándolos en un espacio imaginario donde los sonidos agudos se sitúan “más arriba” y los graves “más abajo” [Barce (1997), p. 29]. Esto ya implica dotar

a los sonidos agudos y graves de un valor simbólico básico. Además, hay en la altura un segundo grado de simbolismo, en virtud del cual los sonidos agudos se asocian con “lo material y moralmente ‘elevado’, con lo ‘luminoso, ligero, aéreo’ (Riemann) [...], en tanto que lo bajo se identifica con lo pesante, terrenal, a menudo rastrero, amenazador, turbio, opresivo”. Y, como la ambigüedad es inherente a todo simbolismo, no es de extrañar que lo grave pueda asociarse también a “lo serio, lo profundo, o bien lo triste e incluso lo fúnebre” [ibíd.]. ¿En qué se fundan estos valores simbólicos? En lo que respecta a las asociaciones agudo/alto y grave/bajo, Barce apela a hechos psicológicos y físicos —la aplicabilidad general de los esquemas espaciales a todos los fenómenos de la vida psíquica (Stumpf); el número de vibraciones (Koesstlin)— para justificar el carácter “elemental y casi obvio”² de dicho simbolismo. En cuanto a los valores de segundo grado, dice que responden a “un sentimiento universal” [Barce (1997), p. 29]. Puesto que tal universalidad no se basa en reglas o convenciones, cabe suponer que las asociaciones simbólicas de los sonidos agudos con lo luminoso, ligero o aéreo, y de los sonidos graves con lo pesante, lo serio o lo profundo, responden también, en última instancia, a alguna virtualidad o poder intrínseco a los propios sonidos. Esta conclusión no parece arriesgada, pues, como ya he apuntado, Barce considera la altura como una cualidad inherente al sonido que implica un simbolismo o referencia extramusical³.

En mi opinión, la aproximación de Barce al problema de la naturaleza del simbolismo musical se aproxima bastante a la explicación de la epistemología clásica acerca de las propiedades sensibles como cualidades secundarias de los cuerpos. Según una distinción que se remonta a los orígenes de la ciencia moderna de la naturaleza, hay dos tipos de cualidades en las cosas materiales: las propiedades puramente mecánicas, que son objetivas, y ciertas cualidades perceptibles, que son subjetivas. En su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, John Locke definió esos dos tipos de cualidades —que llamó primarias y secundarias— en los siguientes términos: las cualidades primarias son “aquéllas enteramente inseparables del cuerpo, cualquiera que sea el estado en que se encuentre, y tales que las conserva constantemente en todas las alteraciones y cambios que dicho cuerpo pueda sufrir”, mientras que las cualidades secundarias “no son nada en los objetos mismos, sino potencias (*powers*) para producir en nosotros diversas sensaciones por medio de sus cualidades primarias” [Locke (1956), pp. 113-4]. Desde entonces, se considera una descripción verdadera y científica de la naturaleza aquélla que necesariamente incluiría todas las cualidades primarias, es decir, todas las potencias causativas de los cuerpos, pero no las cualidades secundarias, que se explican por las primarias.

En la base de la explicación de Barce hay supuestos que pueden identificarse con la ayuda de esta distinción conceptual. Barce atribuye a la mate-

ria de la música —los sonidos entonados— ciertas propiedades como la altura, la intensidad, la duración y el timbre, que él considera intrínsecas e invariables en un sentido similar a las propiedades primarias de Locke. Asimismo, estima que una explicación satisfactoria —esto es, científica y objetiva— de los valores simbólicos musicales, es aquella que da cuenta de estos significados en función de su conexión con aquellas propiedades. De acuerdo con tales premisas, las cualidades simbólicas de la música (tales como la ligereza o la movilidad, pero también los valores emocionales) no serían nada en los sonidos mismos, sino poderes para producir en nosotros diversas experiencias por medio de aquellas propiedades de los sonidos, en virtud de determinados factores subjetivos. Un aspecto importante de la explicación es la correlación que establece entre lo físico y lo fenoménico, por un lado, y realidad y apariencia, por otro. Pues, desde el momento en que la única descripción de las cualidades fenoménicas de la música —esto es, de los valores simbólicos— que se considera verdadera, es aquella que las deriva de las propiedades constantes e invariables de la materia sonora —que son las únicas inherentes a ella—, aquellas cualidades son rebajadas al plano ontológico de la mera *apariciencia*, en contraposición a la *realidad* de las propiedades intrínsecas. A ello se deben las consideraciones que tan frecuentemente se hacen acerca del carácter ‘imaginario’ o ‘ilusorio’ de las cualidades fenoménicas. El propio Barce dice que percibimos los sonidos graves y agudos situándolos “en un espacio imaginario” [Barce (1997), p. 29], con lo que no pretende tanto destacar el papel constituyente de la imaginación en la experiencia musical, como desacreditar ontológicamente el contenido simbólico de ésta, al reducirlo a algo que es real sólo subjetivamente, o para el oyente, pero no objetivamente, o en sí.

Un error básico de este enfoque del problema consiste en suponer que, si las cualidades musicales no tienen existencia en los sonidos, materialmente considerados, entonces deben tomarse como entidades subjetivas —en el sentido de que no existen en los cuerpos, sino en quien las percibe— y engañosas —en el sentido de que inducen al sujeto a creer falsamente que existen donde él las percibe, es decir, en los sonidos—. Este razonamiento es el que ha llevado a muchos teóricos a la conclusión de que cualidades como la altura o el movimiento de la música, puesto que no están realmente en los sonidos, pero parecen estar en ellos, poseen un carácter ilusorio. Frente a esto, mi punto de vista es que, puesto que cualidades como esas no tienen nada de ilusorio, y ciertamente no están en los sonidos, entonces su realidad simbólica en cuanto entidades musicales ha de explicarse en función de algo que pertenece a un nivel diferente de la estructura material de los sonidos y de la constitución psíquica de quienes los perciben.

Al negar el carácter ilusorio de una cualidad musical como el movimiento⁴, no estoy suponiendo que sea algo que está en los sonidos, al modo como la epistemología moderna afirma que existen las cualidades

como la epistemología moderna afirma que existen las cualidades primarias. Más bien trato de afirmar que es una cualidad constitutiva de la experiencia musical, en el sentido de que, sin la percepción de los sonidos entonados como desplazándose de un lugar a otro, careceríamos de una dimensión característica de esa experiencia que llamamos oír música⁵. Para advertir hasta qué punto es normativo para nosotros percibir la música como movimiento, basta con que nos preguntemos si consideraríamos música algún fenómeno sonoro que no pudiésemos percibir en términos de arranque, transición, orientación, interrupción, dirección hacia algún objetivo, término, y cosas por el estilo. Prescindir de esas cualidades en la audición de una pieza musical implicaría escuchar las notas como meros sonidos, no como música. Pero conservarlas a título de meras cualidades subjetivas o ilusorias, en el sentido antes apuntado, respondería a la pretensión de explicar la experiencia estética de la música según el esquema conceptual con que la física y la psicología explican las sensaciones auditivas. Y esa pretensión es equivocada. En este sentido, Roger Scruton ha señalado que la distinción entre cualidades primarias y secundarias es insuficiente para dar razón de la especificidad de la experiencia musical, y ha propuesto considerar las cualidades musicales como *terciarias*, por estar con respecto a las secundarias en una relación análoga a la que éstas guardan con respecto a las primarias [Scruton (1987), pp. 69 ss., 200 ss.].

Un ejemplo puede ser útil para aclarar a qué tipo de cualidades se está refiriendo. Imaginémonos por un momento en el Louvre, frente al retrato de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. ¿Qué vemos ahí? Vemos en primer plano el busto de una mujer que destaca sobre el fondo de un lejano paisaje de montañas y ríos. La mujer mira al espectador con un semblante seguro y sereno, mientras insinúa una leve y enigmática sonrisa. Una descripción así podría hacerla cualquier espectador mínimamente sensible. Sin embargo, la sensibilidad que se requiere en este caso no es la mera facultad de percibir las cualidades secundarias de los cuerpos. Un chimpancé situado ante el cuadro de Leonardo vería quizá los mismos colores que nosotros, pero no vería en el rostro de la mujer una mirada serena ni una sonrisa enigmática. Para ver en ese objeto un rostro sereno y enigmático hace falta esa capacidad de ‘ver en’ que Wollheim considera una precondition de la experiencia estética, de la que el chimpancé carece. Es la misma capacidad que Scruton llama la facultad de percibir cualidades terciarias. Ser un rostro no es algo que pueda decirse literalmente del objeto físico que es el lienzo con sus cualidades primarias (dimensiones, forma, etc.), ni de las cualidades sensibles que de él percibimos (colores, brillo, textura, etc.). Tampoco en las cualidades primarias o secundarias de ese objeto *hay* nada a lo que nos estemos refiriendo materialmente al calificarlo de ‘sereno’ o ‘enigmático’. Estas cualidades parecen ser secundarias, porque son resultado de la percepción de propiedades tales como los trazos y colores desplegados en la superficie del lienzo. Pero

en realidad no lo son, porque su percepción depende, no sólo de la facultad de ver aquellas propiedades, sino también de la imaginación y de la educación.

Scruton apunta que el acto de ver una cosa como otra —esos trazos y manchas de color como un rostro de mujer, esa sonrisa como enigmática— es un ejercicio de imaginación por partida doble. Por un lado, porque es percibir algo donde no lo hay, de lo cual no puede dar cuenta ninguna facultad sensorial. A diferencia de cuando veo una mancha de color rojo, que la veo *en* el objeto portador del color (en la rosa, por ejemplo), cuando veo en el cuadro de Leonardo un rostro de mujer, forma parte de esa percepción, en cuanto integrante de una experiencia estética, el verlo como *no estando en* el lienzo. La percepción de las cualidades terciarias implica, en este sentido, una suspensión de la referencia de la que sólo es capaz un ser imaginativo. Pero, además, en esta experiencia la imaginación cumple también la función de llevar a cabo una *proyección metafórica* desde el objeto en el que la cualidad en cuestión tiene su aplicación original, hasta el objeto de la experiencia estética (por ejemplo, desde el rostro de alguna persona real de la que decimos literalmente que tiene una expresión serena, hasta el rostro pintado en el lienzo). Esa transferencia metafórica presupone un tipo de imaginación de la que sólo son capaces los seres dotados de pensamiento y lenguaje. Y, a través de esa puerta, entra también la educación como condición de posibilidad de la experiencia estética [Scruton (1987), pp. 201 ss.].

Nada hay que objetar al punto de vista de que los factores relevantes para dar cuenta de la experiencia estética se sitúan en un plano diferente al de los estímulos físicos de las cosas y al de las respuestas sensoriales a esos estímulos. Sin embargo, al recurrir, como hace Scruton, al concepto de ‘cualidad terciaria’ para categorizar los objetos de tal experiencia, se corre el riesgo de trasladar a la explicación la carga fundamentalista que posee la distinción entre cualidades primarias y secundarias. Que Scruton no escape del todo a este riesgo, lo prueba su caracterización de las cualidades terciarias como supervenientes respecto de las secundarias⁶, reproduciendo así la relación de fundamentación que la epistemología clásica estableció entre las cualidades primarias y las secundarias. Para neutralizar este esquema no basta con apelar a factores de nuevo tipo, como la imaginación y la educación, pues éstas pueden hacerse encajar en él con sólo interpretar su contribución a la experiencia estética a la manera como un troquel da forma a un contenido dado. Según este patrón explicativo, las cualidades terciarias podrían entenderse como el resultado de la actividad modeladora que la imaginación cultivada lleva a cabo sobre el material de la sensación, el cual se consideraría, por su carácter conceptualmente incontaminado, como una base privilegiada sobre la que construir la experiencia estética. Ahora bien, la idea misma de una experiencia nuda es un mito inaceptable. Así como la sensación no es un registro me-

cánico de datos sensoriales o de cualidades secundarias, sino una captación inteligente de rasgos estructurales de los objetos que responde a la doble presión que ejercen sobre el sujeto la situación estimulante global y su propio equipamiento cognitivo, así también el uso de este equipamiento sólo es significativo en tanto que está culturalmente orientado. No hay un nivel epistemológicamente privilegiado en el entramado que forman sensación, imaginación y cultura⁷. Pero, si las cosas se ven así, entonces es preferible evitar la categoría de ‘cualidad terciaria’ al tratar de explicar la especificidad de los objetos de la experiencia estética.

III. OÍR SONIDOS Y ESCUCHAR TONOS MUSICALES

Volviendo de nuevo a la música, veamos de qué manera afecta a su comprensión interpretar las cualidades musicales como irreductibles a un esquema atomista y fundamentalista. Ante todo, conviene tener presente que las cualidades relevantes para la comprensión musical radican en la experiencia de la música en cuanto objeto intencional, no en el material sonoro percibido. Esta distinción traza una línea de separación entre dos tipos de percepciones que a veces tienden a confundirse: escuchar tonos, frente a escuchar sonidos entonados; oír ritmos, a diferencia de oír secuencias temporales; escuchar armonías, por oposición a escuchar conglomerados simultáneos de sonidos. Scruton ha apuntado con razón que las experiencias de escuchar tonos, armonías, ritmos, y sus derivados, “son básicas, en el sentido de que, si alguien no las tuviera, sería sordo a la música” [Scruton (1987), p. 181]. Sugiero, además, entender por ‘básicas’ las que se dan en un tipo de experiencia que es irreductible, y que su contribución a la comprensión de tal experiencia no puede explicarse a partir meramente de las propiedades físicas de los sonidos y de sus supuestos poderes para producir en nosotros determinadas sensaciones. Pero tampoco apelando a la imaginación y a la educación, si se entienden como algo sobreañadido a la percepción de los sonidos.

La diferencia entre oír sonidos y percibir tonos musicales puede esclarecerse mediante una analogía lingüística. Así como las palabras son fonemas con significado, así también los tonos musicales son sonidos cargados de sentido. Pero creo que este paralelismo resultaría confusivo si el significado lingüístico o el sentido musical se entendieran en términos de algún tipo de contenido que se halla externamente vinculado al signo; o, para decirlo con Wittgenstein, como un pensamiento que sólo acompaña a la palabra [Wittgenstein (1992b), p. 100]. Cuando un perro escucha el sonido ‘paseo’, para él constituye una *señal*, algo que le provoca una excitación. Su amo, en cambio, cuando dice ‘paseo’, pronuncia una *palabra*. Una señal significa algo en virtud de ciertas conexiones causales establecidas entre la señal y otros hechos

concurrentes, mientras que el significado de una palabra es relativamente independiente del contexto. A ello se debe que, en circunstancias distintas a las habituales, el sonido 'paseo' siga teniendo significado para el hombre, pero no para el perro⁸. Es tentador caracterizar esta diferencia apelando, en el caso de la palabra, a alguna entidad (por ejemplo, algún concepto o idea) que, en virtud de su carácter general, estaría desvinculada de contextos particulares y constituiría el significado de aquélla. Pero esta explicación sigue anclada al supuesto de que el significado de las palabras es una relación externa (no causal, desde luego, sino simbólica) entre dos cosas identificables al margen de su relación: el signo y el concepto correspondiente.

Hay, sin embargo, otro modo de considerar la diferencia entre la señal y la palabra, que rompe con este esquema: mientras que para el perro el sonido 'paseo' no guarda ninguna conexión con situaciones de tipo diferente a aquéllas para las que ha sido adiestrado, para un ser humano es el punto de intersección de un número potencialmente indefinido de enunciados con sentido. Ello se debe a que cada uso significativo de 'paseo' viene dado por su inserción en una red de conexiones con otros aspectos locucionarios y no locucionarios de la vida de esa persona, que constituyen el significado de esa palabra. Si extendemos ahora esta explicación del significado de las palabras al ámbito de la comprensión musical, podemos decir que oír los sonidos como tonos musicales equivale a escucharlos como posibles puntos de intersección de un continuo entre música y vida, en el cual los sonidos se perciben como tonos en tanto se conectan con otras dimensiones musicales y extramusicales de la experiencia del oyente. En virtud de esta inserción, la percepción de los sonidos como portadores de cualidades musicales (melódicas, rítmicas, armónicas, emocionales, etc.) —es decir, el significado musical de aquéllos— deja de entenderse como una relación externa entre sonido e impresión musical, y pasa a entenderse como una relación interna, pero no en el sentido formalista de 'intrínseca al material sonoro', sino respecto a un marco global de experiencia en que impresiones, juicios y acciones, tanto musicales como no musicales, se hallan entretejidos de múltiples maneras. Bajo esta perspectiva, la percepción de las cualidades musicales *en* los sonidos —y, por tanto, la comprensión del significado musical de éstos o, simplemente, la experiencia de los sonidos como música— se hace depender de la capacidad de un oyente para establecer conexiones entre su percepción de los sonidos y otros aspectos de su experiencia, en función de su gusto estético, su formación cultural y la riqueza de su imaginación.

Las implicaciones que tiene *oír* los sonidos *como* tonos musicales, en el sentido apuntado, vienen definidas por lo que ese bagaje nos permite hacer y esperar con respecto a los sonidos. Tales expectativas no apuntan solamente a algo auditivo, sino que nos revelan también otros aspectos de nuestra relación con el mundo. En este sentido, Scruton ha argumentado convincente-

mente que la importancia que tiene, por ejemplo, la audición ‘espacial’ de los sonidos para la experiencia musical, no puede explicarse postulando la espacialidad de los sonidos, pues, materialmente hablando, no existe la altura ni el movimiento musical [Scruton (1987), pp. 184-95]. Su alternativa a este enfoque de la cuestión consiste en considerar la atribución de altura y movimiento a los sonidos como una metáfora, mediante la cual transferimos imaginativamente a los sonidos una dimensión de nuestra subjetividad que hay que situar en la experiencia que tenemos de nosotros mismos en cuanto agentes. Oír los sonidos como un movimiento, desde nuestra experiencia de interacción con el mundo, implica escucharlos desde el esquema de lo que obstruye y favorece la acción. Abundando en ello cabe decir, sin sería exageración, que muchas de nuestras transferencias de movimiento a la música hunden sus raíces en la constitución corporal de nuestra subjetividad, tal como dicha constitución se halla culturalmente condicionada. Nuestra percepción de la música como movimiento *sigue a* la experiencia de nuestro propio cuerpo como sujeto de acciones y relaciones con otros cuerpos y objetos⁹. Esa experiencia contribuye a explicar, por ejemplo, la percepción de los tonos musicales en términos de concordancias y discordancias, de tensión y relajación, de conflicto y resolución —eso que llamamos armonía—; o en términos de transiciones, saltos y orientación —es decir, de melodía—; o en términos de acogida y confrontación —o sea, de contrapunto—. Por lo demás, estas transferencias metafóricas son *constitutivas* de nuestra experiencia musical, en la medida en que forma parte de ella la percepción del ritmo, la melodía y el contrapunto, tal como los conocemos. Sin ninguna transferencia de movimiento, escucharíamos sonidos, pero no música; haciendo uso de otras distintas, tendríamos una experiencia musical diferente. Es un hecho reconocido que hay tradiciones musicales sin melodía, sin ritmo y sin armonía, tal como nosotros los entendemos. Si, no obstante, estamos justificados a suponer que quienes pertenecen a esas tradiciones, cuando escuchan sus composiciones sonoras, tienen experiencias *musicales*, es en tanto que efectúan transferencias de algún tipo que les permiten oír los sonidos en cuestión como tonos.

La cuestión que ahora quisiera plantear es: ¿Qué relación guarda esta explicación de la comprensión musical con el concepto de ‘expresión’? La respuesta depende, ante todo, de lo que se entienda por tal. A lo largo de este ensayo, han aparecido al menos tres sentidos diferentes del término. Según el primero de ellos, vinculado a una interpretación bastante extendida del romanticismo, ‘expresión’ es sinónimo de manifestación externa de estados anímicos. En este sentido, una proposición como ‘Esa música expresa tristeza’ significaría que el compositor manifestó sus propios sentimientos de tristeza al escribir la partitura. Esto plantea problemas como los siguientes: ¿Cómo se produce la transición entre las emociones que siente el artista y

quiere ‘expresar’, y los medios con que trabaja? ¿Cuál es el puente que le permite pasar de lo interno a lo externo, del contenido a la forma, y a nosotros comprender ésta como expresión de aquél? Además de la dificultad de dar una respuesta plausible a estas preguntas, esta concepción de la expresividad musical se basa en el error de hacer depender lo que la música expresa, de lo que el compositor siente al escribirla. Pues es obvio que, para que una pieza musical exprese, por ejemplo, tristeza, es irrelevante que el compositor se sienta, o no, triste al escribirla.

Un segundo sentido de ‘expresión’ es aquel que asocia el término a la evocación de estados mentales en el oyente. Así, en general, la entienden los formalistas. Lo que querría decirse, entonces, con ‘Esa música expresa tristeza’ es que tal música me hace sentirme triste o me produce tristeza. Pero, como ha señalado Hospers, tampoco este análisis satisface en absoluto, pues una persona puede reconocer ciertas melodías como tristes sin sentir tristeza: “La tristeza de la música es fenoménicamente objetiva (es decir, es sentida como si estuviese ‘en la música’); mientras que la tristeza de una persona al oírla (si se produce realmente) es perfectamente diferenciable de la tristeza de la música: la siente como ‘fenoménicamente subjetiva’, como perteneciente a ella y no a la música” [Beardsley y Hospers (1982), p. 139]. Basándose en esta distinción conceptual, Hospers propone entender el término ‘expresión’ como atribución de cualidades emotivas a la música. Bajo esta perspectiva, al decir ‘Esa música expresa tristeza’ se estaría atribuyendo a la pieza musical en cuestión la cualidad emotiva de ser triste, no, desde luego, en el sentido en que atribuimos esta cualidad a las personas, sino en un sentido analógico, en tanto que la música tiene características parecidas a las de los seres humanos cuando sienten tristeza. ¿Qué características son éstas? “Cuando las personas están tristes —escribe Hospers— exteriorizan cierto tipo de conducta: se mueven lentamente, tienden a hablar en tonos apagados, sus movimientos no son violentos o bruscos, ni su entonación estridente y penetrante. Pues bien, puede decirse que la música es triste cuando manifiesta estas mismas propiedades: la música triste es normalmente lenta, los intervalos entre los tonos son cortos, los tonos no son estridentes, sino apagados y débiles” [Beardsley y Hospers (1982), p. 140]. Creo que esta descripción no se halla lejos de lo que Langer entendía por ‘expresión musical’, como presentación simbólica de la vida emocional mediante sonidos musicales, basada en la semejanza estructural existente entre aquélla y éstos [Langer (1967), pp. 34-5].

Este tercer sentido de ‘expresión’ sitúa en la relación de semejanza, entendida como una propiedad común a la expresión y a lo expresado, el puente que permite pasar de aquélla a éste. Tal carácter intrínseco —que Langer implícitamente reconoce al rechazar que se trate de una conexión convencional [Langer (1967), p. 39]— es admitido también por Hospers cuando dice que la relación de semejanza “para los seres humanos [...] es universal, no

está sujeta a variaciones, ni siquiera a un relativismo cultural” [Beardsley y Hospers (1982), pp. 140-1]. Lo que esta perspectiva pasa por alto es el hecho de que piezas musicales con características formales muy diferentes pueden igualmente expresar tristeza. Aquí viene a cuento recordar la siguiente observación de Wittgenstein: “Pensemos que, después de la muerte de Schubert, su hermano rompió sus partituras en pequeños fragmentos dando a los discípulos más queridos trozos tales de algunas de las composiciones. Esta manera de actuar, como signo de piedad, nos es *tan* comprensible como la que consistiera en no tocar las partituras y guardarlas sin que fueran accesibles a nadie. Y, si el hermano de Schubert hubiera quemado las partituras, sería también comprensible como signo de piedad” [Wittgenstein (1992a), pp. 58-9]. Así como no es necesario que haya algún rasgo común a todas esas posibles maneras de actuar para comprenderlas como signos de piedad, así tampoco lo es que diferentes melodías de Schubert compartan cualidades estructurales semejantes para poder expresar un mismo sentimiento. La razón de ello estriba, precisamente, en la naturaleza intencional del objeto musical, en virtud de la cual es nuestra manera de percibirlo y entenderlo lo que cualifica su expresividad. Desde este punto de vista, una proposición como ‘Esa música expresa tristeza’ puede equipararse a ‘Esa música es triste’, a condición de que esta última se entienda como la descripción de una transposición metafórica efectuada por el oyente, que depende de su propio bagaje intelectual e imaginativo. A diferencia del análisis de Hospers, que hace depender de la existencia objetiva de analogías la explicación de los valores expresivos de la música, en la aproximación que aquí propongo la expresividad de la música se hace depender de la capacidad del oyente para proyectar imaginativamente sobre el material sonoro aspectos significativos de su propio dispositivo experiencial, ampliando y enriqueciendo éste.

Una última cuestión, para terminar. Si la capacidad para escuchar el sonido como música depende de la habilidad para establecer transferencias metafóricas de elementos de la propia experiencia desde su lugar de origen hasta los objetos musicales, ¿hay alguna restricción para el ejercicio de esta habilidad? ¿Es válida, por principio, cualquier transferencia que el oyente pueda hacer a voluntad o porque así se lo ‘sugiere’ la música? Para responder a esto, tengamos en cuenta, de entrada, que la habilidad para transferir metafóricamente a los sonidos determinadas imágenes o conceptos, no se restringe a la audición de composiciones musicales, sino que puede extenderse a la percepción de cualquier ruido. Es bastante común, por ejemplo, percibir el traqueteo de un tren como racimos de sonidos sincopados que podemos alterar casi a voluntad. En el habla corriente decimos que los pájaros cantan. ¿Estaríamos dispuestos a reconocer como *experiencias musicales* la audición sincopada del traqueteo o la escucha del ‘canto’ de un pájaro?

Al recurrir antes al concepto wittgensteiniano de ‘ver como’ para dar cuenta de una capacidad que está en la base de la experiencia estética, he aludido a la diferencia que Wollheim establece entre el ejercicio de esta capacidad en la vida ordinaria y el que se da en la percepción de una pintura. Dicha diferencia consiste en que, en el primer caso, no tiene sentido distinguir entre percepción correcta e incorrecta, mientras que en el segundo sí lo tiene. Wollheim sitúa los criterios de corrección de la experiencia estética en las intenciones realizadas del artista, siempre que ‘intención’ se use en un sentido lo suficientemente amplio como para incluir cualesquiera factores psicológicos que, de forma más o menos consciente, ejercen un influjo sobre la conducta del artista; y, además, se los considere, no como meros eventos mentales (lo que, de modo más o menos consciente, quiso hacer), sino en el modo como ejercieron un influjo real sobre su actividad, el cual puede comprobarse en el tratamiento que dio al material conforme a reglas y cánones recibidos de una tradición cultural, y en el resultado último de la obra [Wollheim (1990), pp. 29 ss.].

Este punto de vista puede aplicarse perfectamente al caso de la experiencia musical. De las premisas que hemos sentado al considerar la música como un objeto intencional, distinguiéndola del sonido en cuanto objeto físico, se sigue la conclusión de que, en casos como los mencionados, no estamos oyendo música. La razón de ello es que, aun cuando podamos oír el traqueteo del tren *como* sonidos sincopados, o el piar de un ave *como* un canto, no hay criterios para juzgar transferencias así en términos de corrección o incorrección. Pensemos, en cambio, qué ocurre cuando escuchamos el *Catálogo de pájaros* de Olivier Messiaen. Su comprensión, en este caso, está sujeta a criterios que vienen dados por las intenciones del compositor, culturalmente definidas, en tanto que han logrado franquearse y realizarse en la obra musical. El conocimiento de las intenciones realizadas del compositor, definidas en el marco de la cultura entera de una época, es lo que permite comprender pertinentemente la obra en cuestión, es decir, discriminar las transferencias metafóricas adecuadas de aquellas que simplemente se basan en lo que la música ‘dice’ o ‘sugiere’ a cada uno*.

*Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento
Universidad de Valencia
Av. Blasco Ibáñez, 21. 46010 Valencia
E-mail: Julian.Marrades@uv.es*

NOTAS

¹ Para una descripción detallada de las diferentes interpretaciones del concepto de imitación en la estética musical de los siglos XVII y XVIII, véase: Neubauer (1992), pp. 96 ss; Fubini (1971), pp. 17 ss.

² Barce (1997), p. 29. No resulta tan obvio el simbolismo de la altura, si es cierta la observación de Scruton de que “los griegos y los chinos llamaban altos a aquellos tonos que nosotros llamamos bajos, y viceversa” [Scruton (1987), p. 184].

³ El mismo razonamiento se extiende a las restantes cualidades del sonido en el nivel más primario, e incluso a los valores simbólicos que adquiere el material sonoro en unidades musicales más complejas. Así, en lo que respecta a la duración, los sonidos largos evocan algo “estático, inmóvil, lento” [Barce (1997), p. 30], mientras que los breves “son necesariamente ligeros, saltarines, denotan movilidad” (ibíd.), siendo este simbolismo “más directo y obvio aún que la altura” (ibíd.). En cuanto a la intensidad, “lo fuerte (*forte*) se asocia de inmediato con la idea genérica de fuerza, energía, poder, lo ‘suave’ (*piano*) con las ideas de delicadeza, debilidad, fragilidad” [p. 31]. Las observaciones de Barce son menos detalladas cuando pasa a analizar las combinaciones de sonidos en los motivos y frases musicales (nivel 2) y en las grandes formas, como la suite barroca, la sonata o la sinfonía clásica (nivel 3).

⁴ En lo que sigue recurriré frecuentemente al ejemplo del movimiento musical para ilustrar mi argumentación. Pero lo que se diga de él podría extenderse también a otras cualidades musicales, como la altura, el ritmo, la armonía, etc., en tanto que percibidas significativamente.

⁵ Cuando hablo de la percepción del movimiento como constitutiva de la experiencia musical, no me refiero a la sucesión temporal de los sonidos, ni a la orientación con que percibimos los sonidos en función de su lugar de origen, distancia, trayectoria, etc., sino al hecho de percibirlos en la música como si se desplazaran espacialmente.

⁶ Según Scruton, “para cada instancia de cualidad terciaria hay instancias de cualidades secundarias de las que depende, de tal modo que eliminar las secundarias implica la eliminación de las terciarias, pero no al contrario” [Scruton (1987), p. 200].

⁷ Por la misma razón, tampoco hay un nivel semánticamente privilegiado en la relación entre metáfora y concepto. En consecuencia, no hay que interpretar el significado de una transferencia metafórica como derivado necesariamente de un concepto, que sería el portador *fundamental* del significado.

⁸ Si su amo dice ‘paseo’ en una situación insólita para el perro y éste no reacciona como en la situación estándar, el perro no ha entendido nada; y, si reacciona, ha entendido mal. Por tanto, en ningún caso entiende lo que en la nueva situación quiere decir su amo con ‘paseo’.

⁹ De ello se desprende que la danza no está *basada* en la música, ya se entienda esta relación de fundamentación en términos causales (el baile como efecto de la música), o en términos de representación (el baile como imitación o figura visible del movimiento invisible de la música). La música traslada metafóricamente al ámbito sonoro nuestra experiencia corporal del movimiento; y el baile es, a su vez, una reconstrucción metafórica estilizada de la música mediante los movimientos del cuerpo. La danza es una metáfora corporal y visible de la música, como ésta es una metáfora sonora e invisible de la motricidad del cuerpo.

* Agradezco a Josep Corbí y Vicente Sanfélix sus comentarios a la primera versión de este artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCE, R. (1997), "Materia sonora y campo simbólico", *Revista de Occidente*, 191, pp. 23-38.
- BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J. (1982), *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra.
- COOKE, D. (1959), *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- FUBINI, E. (1971), *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral.
- LANGER, S. K. (1967), *Sentimiento y forma*, México, UNAM.
- LOCKE, J. (1957), *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MEYER, L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- NEUBAUER, J. (1992), *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor.
- ROWELL, L. (1985), *Filosofía de la música*, Buenos Aires, Gedisa.
- SCRUTON, R. (1987), *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WITTGENSTEIN, L. (1988), *Investigaciones filosóficas*, Barcelona y México, Crítica y UNAM.
- (1992a), *Observaciones sobre La Rama Dorada de Frazer*, Madrid, Tecnos.
- (1992b), *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós.
- WOLLHEIM, R. (1990), *La pintura como arte. Los motivos de un libro*, Valencia, IVAM.