MONOGRÁFICO

¿QUÉ HAY DE ABSTRACTO EN EL ARTE DE LA MÚSICA? *

Kendall L. Walton

... tan profunda oímos la música
Que nada oímos, sino que somos la música
Mientras ésta perdura...

T. S. Eliot, "*The Dry Salvages*"

I

¿Qué es la abstracción en cualquiera de las artes? En ocasiones se contrapone las obras de arte "abstractas" a las obras "representativas" (llamadas también "figurativas" u "objetivas"). Aun cuando cierto grado de abstracción sea compatible con la representación, como sucede en el cubismo o en la obra tardía de Monet en Giverny, aquello que es completamente abstracto es, al menos en una de las acepciones del término, no representativo.[1] Empecemos, pues, provisionalmente, por la distinción elemental que establece el sentido común entre aquellas artes u obras que son consideradas "representativas" (también "figurativas" u "objetivas") y aquéllas que no lo son. En la primera categoría se encuentra casi toda la pintura y escultura anterior a 1900, así como prácticamente toda la literatura y, con excepción de algunos experimentos de vanguardia, todo el teatro y el cine. Las obras no representativas o "abstractas" incluirán, al menos provisionalmente, la mayor parte de la arquitectura; la pintura y escultura "no objetivas" del siglo XX; buena parte del diseño y la ornamentación de todas las épocas; finalmente, por supuesto, la música: es decir, la música "pura" o "absoluta". ¿Cómo podemos entender esta distinción? ¿Está realmente justificada?

* "*What is Abstract about Music?*". Publicado en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Ed. Blackwell, 1988.

[1] Richard Wollheim considera "representativo" prácticamente todo el arte plástico, pero diferencia entre el arte "figurativo" y el que no lo es (Wollheim, "*On Drawing an Object*", en *On Art and the Mind* [Harvard University Press, 1974], §§ 24, 25). El término "representativo", tal y como lo concebimos aquí, puede considerarse un equivalente aproximado del término "figurativo" que emplea Wollheim.

Existe una diferencia llamativa entre la música y las artes plásticas (en especial la pintura) en su actitud respecto a la representación y la abstracción. Es fácil que parezca que la música es normal y naturalmente abstracta mientras que la pintura es normal y naturalmente representativa. Las imágenes representativas forman parte de casi todas las culturas. Hasta cuando se prohiben los "ídolos", la propia prohibición supone un reconocimiento de la naturalidad de la representación gráfica, de la poderosa tentación que debemos resistir. El diseño visual abstracto, pese a ser no menos universal, es considerado a menudo un simple ornamento o decoración, con lo que ello implica como falta de importancia y centralidad. Lo habitual es que lo ornamental o decorativo orne o decore una cosa distinta de sí misma: a menudo una imagen representativa, como cuando un marco decorado encuadra el retrato de una dama o una naturaleza muerta; en otras ocasiones puede tratarse de una forma utilitaria, como una cuchara decorada. En muchos casos, el papel pintado y otras formas de decoración no supeditadas a un elemento decorado no están destinados a ser objeto de especial atención o interés. Algunas formas arquitectónicas son centros de interés visual, desde luego, pero aun en tales casos la experiencia visual puede considerarse subordinada (como elemento de realce) a aquello que acontece dentro del entorno arquitectónico. Recordamos cómo hubieron de luchar los pintores abstractos de principios del siglo XX para hacer de las formas abstractas algo central. "La pintura siempre ha aspirado a ser real", ha afirmado recientemente Frank Stella, "y en la Italia de alrededor de 1600 tenía los medios para serlo".[2] Por "real" entiende Stella aquello que es "representativo como ilusión".

Nadie puede afirmar que la música haya aspirado siempre a ser "real" en este sentido. En la música, la abstracción es objeto de la máxima consideración (a pesar de que la música -la música instrumental y "absoluta"- probablemente surgiese en buena parte del habla, por medio de la poesía primero y del canto después). La música manifiestamente programática es a menudo considerada simple o infantil.[3] La ilustración musical del sonido de trenes, del galopar de los caballos o del furor de una batalla, pese a no ser infrecuente, suele considerarse un experimento o rareza al margen de la corriente principal de la música "seria" (tanto más cuanto mayor sea su "realismo"); en cambio, los más serios pintores de las principales corrientes pictóricas se han esforzado por desarrollar y refinar técnicas realistas de perspectiva y modelado. Es cierto que existen elementos programáticos en la música "seria" (las llamadas de pájaros en Haydn, la pintura sonora de la Sinfonía "*Pastoral*" de Beethoven), pero tales elementos suelen ser considerados irrelevantes en cuanto al valor musical de aquélla, simples contingen-

[2] Frank Stella, *Working Space*. Harvard University Press, 1986; pág. 40.

[3] Hasta por Tovey, quien comparado con otros autores difícilmente puede considerarse un purista. Véase Donald Francis Tovey, "*Programme Music*", en *The Forms of Music*. Cleveland, 1956; pág. 168.

cias que el oyente puede sin más dejar de lado para centrarse en el significado "musical" de los sonidos.[4]

La música sí tiene una función importante en la ilustración de textos verbales, reforzando asimismo la representación en otros medios tales como el canto, la ópera, la danza y el cine. Palestrina ilustra las palabras "*descendit de coelis*" mediante líneas melódicas descendentes.[5] Las trompetas ríen en la cantata de Bach *Der Himmel lacht, die Erde jubilieret*. Händel imita el zumbido de las moscas en *Israel en Egipto*. Para los puristas, sin embargo, la música con texto o al servicio de una historia está por debajo del pináculo al que puede aspirar la música, cuya forma más elevada se da, por ejemplo, en la tradición del cuarteto de cuerda clásico. Eduard Hanslick afirma que

> el rigor con que la música está subordinada a las palabras está generalmente en razón inversa con la belleza intrínseca de aquélla.[6]

Buena parte del arte plástico abstracto es parásito de lo representativo. Puede que algunas obras versen sobre la representatividad; al menos en ciertas ocasiones su razón de ser reside en su desviación respecto a la norma representativa. Los espectadores han de percibir la ausencia de un contenido representativo. Pero la música "absoluta" no está en deuda con la música representativa, sino que existe por sí sola.

Sospecho que esta diferencia, el hecho de que en la música la abstracción suela ser considerada normal en tanto que la representación requiere justificación, en tanto que en la pintura ocurre lo contrario, tiene que ver con dos significativas disanalogías existentes entre la visión y la audición: en primer lugar, a menudo la visión es más eficaz que la audición como medio de identificar detalles, como fuente de conocimiento de *re* y no simplemente de *dicto* (por medio del oído, un peatón que está a punto de cruzar la calle puede saber que se aproximan uno o más coches; sin embargo, sin mirar no será capaz de identificar ningún coche en particular, ni siquiera de determinar si hay más de uno. Sería difícil que al mirar no advirtiese al menos la presencia de uno concreto).[7] En segundo lugar, nos es más fácil concebir los sonidos como algo separado de su origen que hacer esto mismo con lo que vemos; es más fácil, en el caso de los sonidos, concebirlos como objetos de percepción por sí mismos, con inde-

[4] "Ni un compás de la Sinfonía '*Pastoral*' sería distinto si su 'programa' nunca hubiera sido concebido". Tovey, "*Programme Music*", pág. 168.

[5] En el Credo de la *Missa Papae Marcelli*. Debo este y otros de mis ejemplos de música representativa a Peter Kivy, y a su obra *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton University Press, 1984.

[6] *Vom musikalisch-Schönen (1854): The Beautiful in Music*, ed. y trad. ing. Gustav Cohen. Nueva York, 1957; pág. 40.

[7] Ello armoniza bien con la idea que ofreceré dentro de poco, según la cual la música tiene tendencia a expresar propiedades universales en lugar de particulares.

pendencia de las campanas, trenes o palabras que nos permitan oír. Nuestra experiencia casi siempre hace de una visión la visión de algo; un sonido puede ser simplemente un sonido. Sea como fuere, puesto que la música "absoluta" está tan consolidada y bien considerada y guarda celosamente las distancias respecto a la representación, parece indicado centrar nuestra atención en ella. En último término, por supuesto, nos gustaría comprender la abstracción en todas las artes, y también los elementos abstractos que se encuentran presentes hasta en las obras más representativas.

¿Qué hay de "abstracto" en la música (absoluta), y en qué difiere de las artes claramente representativas ("figurativas", "objetivas")? Examinaré tres posibles líneas de pensamiento: *a)* que la música carece de significado o contenido semántico, *b)* que posee un contenido semántico más general que el de la pintura, la literatura, etc. figurativas, y *c)* que de una u otra forma la música no es perceptiva, o lo es menos que la pintura y la literatura. En cualquiera de estas direcciones sólo podremos -en el mejor de los casos- encontrar respuestas parciales. Pero las consideraciones suscitadas por la indagación de estas tres vías se combinarán para proponer un modo de entender la música que no sólo clarifique su carácter "abstracto", sino también prometa facilitar la ingente tarea de desvelar el secreto de su fuerza.

II

¿Carecen la música y otras artes abstractas de la dimensión semántica ("significado", "asunto", "contenido proposicional") que hallamos en las artes representativas? Las obras de Dickens, Vermeer y Shakespeare remiten a cosas externas a sí mismas, son obras de o sobre otras cosas, "dicen" cosas acerca del mundo, parecen transmitir "mensajes", en tanto que *El arte de la fuga* de Bach, el *Taj Mahal* o las composiciones de Mondrian son "simples objetos" que se limitan a existir. El problema de esta caracterización negativa de la abstracción, al menos empleada por sí sola, es que hace mayor el misterio del valor de las artes abstractas.

Las preguntas sobre qué es la abstracción han de ser abordadas como porqués: ¿por qué existe algo llamado arte abstracto? ¿Por qué y cómo nos atraen las obras abstractas? ¿Por qué escuchamos música? No resulta fácil explicar el interés y atractivo de cualquiera de las artes. Pero los valores de la abstracción parecen particularmente problemáticos, especialmente si por aquélla entendemos la ausencia de propiedades semánticas. Indudablemente, es un enigma por qué nos importan Ana Karenina y Willy Loman pese a saber que son puramente ficticios, y por qué el retrato de tales personajes nos resulta intrigante, fascinante o emocionante. Pero es obvio que *Ana Karenina*, *Muerte de un viajante* o muchas otras obras repre-

sentativas se ocupan en considerable medida de asuntos de gran interés para nosotros, aunque no hablen de personas o situaciones reales.[8] En cierto modo "versan" sobre el amor, la vida, la guerra y la paz, el éxito y el fracaso, la ambición y la derrota. Esto nos indica por sí mismo dónde habremos de mirar para hallar una explicación plausible de los valores del arte representativo. Pero si las artes abstractas no versan sobre nada, es difícil imaginar cómo emprender siquiera la explicación de su fuerza. Si las fugas de Bach y las composiciones de Mondrian fuesen simples objetos, patrones de notas o formas que no indican nada ajeno a ellas, ¿por qué entonces habrían de interesarnos, y menos aún producirnos escalofríos?

No debe sorprendernos que algunos hayan tratado de hallar propiedades semánticas en la música y otras especies del (llamado) arte abstracto. Asimilarlas a las artes notoriamente representativas parecería el único modo de hacer posible la explicación de su valor. Estos intentos han adoptado diversas formas. Los elementos horizontales y verticales de los cuadros de Mondrian han sido relacionados con horizontes y catedrales. Algunos han sido explícitos a la hora de atribuir "mensajes" a las obras aparentemente más abstractas.

> Como todas las obras maestras de la arquitectura, [el palacio de los Rectores de Dubrovnik] expresa una opinión sobre las actividades que van a tener lugar bajo su techo. Chartres es una especulación acerca de la naturaleza de Dios y la santidad. El Belvedere de Viena es una especulación sobre el poder político. Con su equilibrado tratamiento de sus masas y su evocación de la fecundidad en sus arcos ascendentes y su proliferación de capiteles, el palacio de los Rectores propone el ideal de una sociedad ordenada y creativa.[9]

Muchos han afirmado que ciertas obras abstractas poseen un carácter informativo o iluminador, a menudo suponiendo implícitamente que tal iluminación tiene lugar en virtud de "significados" o contenidos semánticos. Un personaje de Aldous Huxley afirma en *Contrapunto* que el movimiento lento del Cuarteto para cuerda op. 132, el *Heiliger Dankgesang*, de Beethoven es una prueba de la existencia de Dios.

Puede que hallemos algo de verdad en tales afirmaciones. Si se nos obligara a elegir entre considerar el *Heiliger Dankgesang* una afirmación de la existencia de Dios (sin llegar a una prueba) y considerarlo una afirmación de la inexistencia de Dios, creo que no dudaríamos en optar por lo primero. Pero muchos rechazarán esta opción. Somos muchos quienes consideramos burdas y gratuitas muchas o incluso la mayoría de las atribuciones de mensajes a obras "abstractas", además de suponer una proyección de complejos y pensamientos propios en obras de arte que, por ser mudas, no pueden oponer resistencia. Y lo más probable es que estas atribuciones destaquen por lo poco que tienen que ver con lo que estas obras tie-

[8] Sin embargo, no está claro que ocurra lo mismo con las representaciones de simples naturalezas muertas o paisajes.

[9] Rebecca West, *Black Lamb and Golden Falcon*. Londres, 1967; pág. 235.

nen de emocionante, satisfactorio o maravilloso (¿es necesario establecer algún tipo de relación entre el *Heiliger Dankgesang* y el teísmo para apreciarlo plenamente?). Afirmar que el *Belvedere* es "una especulación sobre el poder político" o que el "*Heiliger Dankgesang*" afirma la existencia de Dios es aportar un blanco perfecto para la sátira.[10]

Naturalmente, hay modos menos burdos de encontrar contenidos semánticos en la música. La expresividad de ésta es explicada en ocasiones en términos semánticos.[11] Suele considerarse que aquello que expresa la música incluye las emociones humanas, e indudablemente éstas nos resultan importantes. Si en cierto sentido la música "versa" sobre ellas, el hecho de que se escuche música no tiene por qué ser más misterioso o sorprendente que el de que se lean novelas o se admiren cuadros figurativos; sin embargo, queda mucho por explicar sobre la naturaleza de este interés.

Es fácil señalar ejemplos de música expresiva. Buena parte del vocabulario de las emociones humanas es fácilmente aplicable a la música; hablamos con facilidad de pasajes musicales alegres, tensos, angustiosos o exuberantes. ¿Qué queremos decir cuando empleamos estas palabras? La siguiente respuesta resultará familiar: la música es expresiva por cuanto imita el comportamiento mediante el cual los humanos expresamos nuestras emociones. Hay movimientos *Agitato*, melodías cadenciosas, ritmos llenos de impulso, pasajes nerviosos o tranquilos, etc. Pero ciertas cualidades de la música que contribuyen de forma importante a su carácter expresivo carecen de conexiones obvias con el comportamiento expresivo humano.

---

[10] Como en la siguiente reseña de un restaurante italiano aparecida en el New Yorker:
"La pasta como expresión de la rigidez del neorrealismo italiano ha sido sabiamente entendida por Mario Spinelli, chef de Fabrizio's. [...] Sus fettucini, aunque irónicos y pícaros hasta un punto casi travieso, deben mucho a Barzino, cuyo uso de los fettucini como instrumento de cambio social es de todos conocido [...]. Comencé mi comida con un antipasto que al principio parecía carecer de objeto, pero a medida que me centré en las anchoas su sentido se hizo más claro. ¿Trataba Spinelli de decir que la vida entera estaba representada aquí, en este antipasto, con las aceitunas negras como insoportable memento mori? En este caso, ¿dónde estaba el apio? ¿Se trataba de una omisión deliberada? En Jacobelli el antipasto consta únicamente de apio. Pero Jacobelli es un extremista. Quiere llamarnos la atención sobre el absurdo de la vida. ¿Quién podría olvidar sus scampi: cuatro langostinos macerados en ajo dispuestos en un modo que decía más sobre nuestra implicación en Vietnam que mil libros sobre el asunto. [...] Un encantador detalle de Fabrizio's es el pollo deshuesado a la parmesana. El nombre es irónico, pues Spinelli llena el pollo de huesos añadidos, como queriendo decir que la vida no debe ser ingerida demasiado rápido o sin precaución. Tener que sacarse constantemente los huesos de la boca y depositarlos sobre el plato confiere a la comida un sonido inquietante. Uno no tarda en recordar a Webern, quien parece aflorar constantemente en la cocina de Spinelli [...]. De postre tomamos tortoni, que trajeron a mi mente la notable afirmación de Leibniz: "Las Mónadas no tienen ventanas". ¡Qué apropiado!"
(Woody Allen, "*Fabrizio's: Criticism and Response*", The New Yorker, 5 de febrero de 1979).

[11] En *The Language of Music* (Oxford University Press, 1959), Deryck Cooke trata de descubrir un vocabulario de elementos musicales, cada uno de los cuales contaría con un significado expresivo propio. En el cap. 2 de *Languages of Art* (Indianápolis, 1968), Nelson Goodman sostiene que las obras expresivas remiten a propiedades (o más bien predicados).

Aunque el modo mayor no es invariablemente feliz ni el modo menor inevitablemente triste, lo cierto es que el modo no es en absoluto indiferente desde el punto de vista emocional. Basta para comprobarlo con cambiar el modo de una canción de mayor a menor o viceversa (existen asimismo los modos eclesiásticos medievales, más elaborados, o los *râga* indios). El modo mayor puede hacer que una melodía concreta sea más alegre de lo que sería en otro caso, pero no será fácil sostener que ello se deba a cierta semejanza o reminiscencia de un comportamiento jovial. Los humanos no pasamos de un estado de ánimo frigio a otro lidio.

Los gatos expresan satisfacción ronroneando, y los perros manifiestan alegría moviendo la cola, aunque ninguno de estos dos comportamientos guarda ninguna similitud clara con el modo en que nosotros expresamos estos sentimientos. Del mismo modo en que hay expresiones de sentimientos específicamente felinas o caninas, puede que existan expresiones específicamente musicales. Puede ser necesaria cierta experiencia en una determinada tradición musical para entender sus formas de expresión, del mismo modo en que es necesaria cierta familiaridad con los animales para detectar las suyas. Pero una vez que conocida la vinculación, la detección de la emoción y la lectura de la expresión son tan inmediatas y automáticas como en el caso de nuestros congéneres humanos.[12]

En este punto podría preocuparnos un éxito excesivo de la asimilación del arte abstracto (al menos en tanto que arte expresivo) al arte representativo. ¿Puede decirse que la música expresiva sencillamente "representa" incidencias emocionales al "representar" expresiones conductuales? Esto es precisamente lo que hacen tantas veces los cuadros y novelas representativos. Dudo que estemos preparados para anular por completo la diferencia entre las obras representativas y aquellas obras que son abstractas pero expresivas, o para concebir la expresión como una simple variedad de la representación.[13]

Aporta cierta esperanza el hecho de que el abanico expresivo de la música, a diferencia del de la literatura o el de la pintura (figurativa), parezca seriamente limitado en ciertas direcciones. La música parece poder expresar angustia o éxtasis, pero difícilmente podemos imaginar que exprese envidia o culpa (sin la ayuda de un texto, de un título o de unas notas de programa). La música puede expresar tristeza o alegría, pero difícilmente desconcierto o celos.

---

12 Una propuesta más radical consiste en afirmar que existen emociones específicamente felinas, caninas y musicales, no sólo modos de expresarlas, y que la "satisfacción" de los gatos y la "alegría" de la música no son las mismas propiedades que tales términos describen en los humanos. De ser ello así, sin embargo, ¿por qué habría de interesarnos la alegría musical? ¿Qué tiene que ver con nosotros?

13 La expresión "expresionismo abstracto" sugiere que la expresividad (al menos de cierto tipo) es claramente diferenciable de la representación. Beethoven habló de expresión frente a pintura sonora ("*mehr Ausdruck del Empfindung als Malerei*") en su nota a la Sinfonía "*Pastoral*" (citado por Tovey, pág. 169).

III

Los intentos de hallar vínculos entre la música y el mundo exterior han encontrado una resistencia tenaz en determinados ámbitos, siendo incluso ridiculizados. Es innegable que buena parte de la música es expresiva (sea lo que sea lo que esto significa exactamente). Pero una cuestión bien distinta es la importancia de esta expresividad en la música, cuánto tiene que ver con la fuerza de ésta y con el hecho de que la escuchemos. En *Lo bello en la música*, Hanslick nos ofrece un tratado en favor de la resistencia.

> En el puro acto de la escucha gozamos de la música por sí sola, sin pensar en introducir en ella material ajeno alguno.[14]
>
> A la pregunta sobre qué ha de expresarse por medio de [la eufonía, el ritmo, la melodía, la armonía, etc.], la respuesta será: ideas musicales. Ahora bien, una idea musical [...] es [...] un fin en sí mismo, no un medio de representar sentimientos y pensamientos.[15]

Estas actitudes puristas no carecen de valor, como puede comprenderse mediante el siguiente símil: las jugadas del ajedrez pueden ser maravillosas, bellas y llenas de ingenio. También lo pueden ser las demostraciones lógicas y matemáticas, así como las teorías científicas. Pero parece cuando menos forzado atribuir estas mismas cualidades estéticas a la "expresividad", y directamente inverosímil suponer que radiquen en la expresión de emociones humanas. Una partida de ajedrez o una prueba matemática no es bella porque exprese alegría, angustia, determinación o resignación, ni porque "verse" de algún modo sobre el amor, la ambición o la condición humana, ni mucho menos porque represente, por ejemplo, "el destino llamando a la puerta". Parecería existir, pues, cierto tipo de valor estético no explicable en términos de asunto que podría ser importante en la música. Cuando una modulación al tiempo sorprendente e ingeniosa o la entrada del sujeto de una fuga nos produce escalofríos, no tenemos por qué suponer que ello se deba a que de algún modo se exprese alegría, futilidad, etc., ni mucho menos a que se represente algo (en cuanto a la cocina italiana, su atractivo difícilmente estribará más en su "expresividad" que en su "mensaje". Pero este atractivo parecería más afín a la apreciación sonora en el espíritu de John Cage que a *El arte de la fuga* de Bach).

El purismo de Hanslick no es puro. Permite descripciones metafóricas de la música ("vuelo", "reaproximación", "fuerza que aumenta y disminuye"),[16] las cuales podrían considerarse indicios de importantes nexos entre la música y el mundo exterior. Las metáforas pue-

[14] Hanslick, págs. 11-12.

[15] *Ibid.*, pág. 48. Véase asimismo la obra de Edmund Gurney *The Power of Sound* (Londres, 1880).

[16] Hanslick, págs. 47 y 48.

den fácilmente ocupar una gran parte de nuestro discurso sobre la música. Hablamos de motivos "ascendentes" y "descendentes", de texturas "densas" y "ligeras", de "tensión" y "reposo", de "conflicto" y "concordia", de "movimiento", "retorno" o "dirección", de "renovación", de melodías que se "elevan" o "susurran", de ritmos "palpitantes", etc. Esto tendrá poca importancia si las metáforas no son sino formas de hablar, medios de describir gráficamente las propiedades formales o acústicas de la música.[17] Pero también pueden ser esenciales[18] o eternas. Es posible que lo que decimos cuando hablamos de ascenso, descenso, movimiento o dirección en la música remita de forma necesaria a fenómenos espaciales. Ello favorecería las tesis de quienes aspiran a hallar en la música un asunto.

No son pocos los teóricos musicales que han tratado más tarde de ir un paso más allá que Hanslick y evitar incluso las metáforas. Heinrich Schenker tendía a eludir por completo las palabras en sus análisis musicales, optando en su lugar por diagramas que combinaban la notación musical con sus propios símbolos.[19] La concepción más pura de la música es aquélla que consta únicamente de sonidos y relaciones entre sonidos: los motivos musicales con sus elaboraciones, retardos, inversiones, *stretti*, modulaciones, recapitulaciones, *Ursätze*, series de notas, etc., todo lo cual existe por sí mismo y es apreciado sin referencia alguna a cualquier otra cosa.

Los puristas tienden a sentir un respeto reverencial hacia la música. Parecen percibir la atribución a la música de programas, cualidades emocionales o pensamientos (salvo los "puramente musicales") como una forma de trivializarla, degradarla o insultarla. El contenido semántico no está a la altura de la excepcional profundidad de los valores musicales. Pero al rechazar el contenido semántico están rechazando aquello que fácilmente puede parecer lo más prometedor, incluso la única vía que promete una explicación del valor musical.

En ocasiones se considera que los valores más profundos de la pintura e incluso la literatura, así como de la música, son aquéllos que menos tienen que ver con el contenido representativo y otras propiedades semánticas. Este puede ser el sentido de la afirmación de Pater según la cual todas las artes aspiran a la condición de música. la pintura, pese a ser por naturaleza más representativa que la música, también ha tenido sus puristas: Clive Bell sostenía que los elementos representativos de las artes plásticas son estéticamente irrelevantes, pues sólo importa la "forma significativa".[20] Se han propuesto ideas similares acerca de la literatura, que no evitan ni mucho menos la representatividad:

---

17 *Ibid.*, pág. 53.

18 Cf. Roger Scruton, "*Understanding Music*", en *The Aesthetic Understanding* (Londres, 1983); pág. 85.

19 "Según explica Schenker la música, [...] a ésta le afecta [...] únicamente la relación interna entre los elementos musicales. La música es estructura. El discurso musical debe ser puramente musical" (Joseph Kerman, "*Analysis, Theory, and New Music*", en *Contemplating Music* [Harvard University Press, 1985]; págs. 74-75).

20 Clive Bell, *Art* (Londres, 1914). También contamos, más recientemente, con las objeciones de Clement Greenberg a la representatividad.

> [...] el auténtico escritor no tiene nada que decir [...]. Únicamente tiene un modo de hablar.[21]

> Lo que me gustaría escribir es un libro acerca de nada, un libro que no dependiese de nada externo, cohesionado por la fuerza interna del estilo, del mismo modo en que la tierra, suspensa en el vacío, no depende de nada externo que la sostenga: un libro que casi no tuviese asunto, o al menos en el que éste fuese invisible, si tal cosa puede darse.[22]

Es como si el propio alejamiento de los elementos abstractos del arte respecto a nuestra vida, precisamente aquello que hace tan difícil explicar su fuerza, fuese al mismo tiempo el origen de ésta.[23]

Sin embargo, resultaría precipitado concluir que la música y otras artes abstractas carecen de importantes vínculos con asuntos de alcance extramusical. La música puede sintonizar con nuestra vida en modos que, aunque profundamente importantes, son menos directos y obvios que lo que cabría esperar en la pintura y la literatura representativas o incluso en obras abiertamente expresivas. La evidente futilidad e incluso insensatez de tratar de explicar, por ejemplo, qué "significa" o de qué "trata" una obra como *El arte de la fuga* no cierra la puerta a la idea de que ésta tenga significado o asunto, y de que ello contribuya significativamente a su belleza. ¿No puede ocurrir simplemente que no se "diga" nada, que el lenguaje sea incapaz de transmitir las propiedades semánticas de la música o qué tipo de relación tiene ésta con nuestras vidas?[24] Se trata, naturalmente, de la conocida idea del carácter "inefable" de la música.[25]

Verificar esta idea no es tarea nada fácil. ¿Cómo podremos determinar que la música posee significado (o como los queramos llamar) si no somos capaces de especificar cuáles son éstos? ¿Y por qué hemos de ser incapaces de expresarlos verbalmente? Estamos muy lejos de responder satisfactoriamente a estas preguntas, pero me aventuraré a dar un principio de respuesta a la segunda de ellas. Si somos capaces de entender cómo es que los significados musicales son inexpresables en el lenguaje habremos renunciado al desafío de descubrirlos. Y habremos impulsado la credibilidad de la idea según la cual nuestros vacilantes intentos de explicar (el posible significado de las obras musicales mediante metáforas, por ejemplo) pueden en ocasiones al menos apuntar en la dirección correcta, a pesar de su evidente insuficiencia y de la aparente imposibilidad de algo mejor.

---

21 Alain Robbe-Grillet, citado en *John Barth, The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Nueva York, 1984; pág. 191. No aporta la fuente.

22 Gustave Flaubert, en una carta a su amante, Louise Collet. Citado en *Arthur Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art* (Columbia University Press, 1986); págs. 148-149.

23 Hanslick parece considerar inexplicable el atractivo de la música. Cf. págs. 15, 28, 50, 51, 52, 57 y 67.

24 Dejaré al margen la cuestión de qué tipos de conexiones entre la música y los asuntos no musicales pueden considerarse de naturaleza semántica.

25 Por ejemplo en Schopenhauer, y más explícitamente en Suzanne Langer.

Vislumbrar la inefabilidad de los significados musicales contribuirá en gran medida a albergar la intuición de la inexistencia de aquéllos, así como a explicar cómo la música es "abstracta", mientras que la presencia en la música de cualquier significado, por inefable que sea, aminora el misterio de nuestro interés en ella. Pero también entran en juego ideas de "abstracción" que van más allá de la (aparente) falta de contenido semántico, y resulta que éstas guardan una importante relación con la idea de la inefabilidad. Fijémonos en qué otras cosas puede significar el calificativo "abstracto" aplicado a la música.

IV

La abstracción, en un determinado sentido, significa generalidad. Más que carecer de significado semántico, las obras de arte abstractas tienen quizá un contenido que en cierto modo es especialmente general. Se plantean aquí dos posibilidades. Puede ser que las obras musicales se asemejen a predicados ("casa", "edificio") aplicables a muchas cosas diferentes, mientras que la pintura y la literatura sean análogos a nombres propios que designan individuos (o a afirmaciones que contienen nombres propios). O bien puede que la música sea simplemente más general que las artes claramente representativas, del mismo modo en que "edificio" es más general que "casa". Consideraremos la segunda alternativa en primer lugar.

Hanslick insiste en que la música no puede describir emociones definidas (concretas), aunque admite que puede expresar emociones "indefinidas". Si desarrollamos un poco su idea, las emociones parecen tener dos aspectos. Tienen un componente cognitivo: los pensamientos, juicios, valoraciones, creencias y actitudes. "El sentimiento de esperanza [por ejemplo] es inseparable de la concepción de un estado venidero más feliz".[26] También implica un "elemento dinámico", un "movimiento psíquico",[27] aquello que llamaríamos sentimientos o sensaciones (de los que se entiende que carecen de objetos intencionales). La música no es capaz de aprehender los elementos cognitivos, pero sí de describir el "movimiento psíquico"; puede expresar "intensidad, incremento y disminución, apresuramiento y dilación".[28]

Diferentes emociones pueden tener los mismos "movimientos psíquicos". El enojo y el miedo se pueden en cierta forma "sentir" de modo similar; lo que les diferencia es su contenido cognitivo: el enojo implica el deseo de dañar algo y quizá la idea de haber sido objeto de una injusticia, mientras que el miedo implica la idea de peligro.[29] De modo que la

[26] Hanslick, pág. 21.

[27] *Ibid.*, pág. 37.

[28] También Schopenhauer afirma algo similar, aunque con menos claridad que Hanslick. Véase *El mundo como voluntad y representación* (ed. ing. *The World As Will and Representation*, I: 261-262; II: 449- 450).

[29] El juicio constitutivo es lo que "transforma un sentimiento indefinido en uno definido" (Hanslick, pág. 21).

música no puede distinguir entre ambos. No puede expresar específicamente enfado o miedo. Pero puede mostrar aquello que el miedo y el enojo tienen en común, una sensación o sentimiento menos concreto del que ambos participan. De modo similar, la música no puede distinguir entre el amor, el anhelo y el fervor religioso (si no es por medio de un título, de un texto o de unas notas de programa), ni entre la devoción y el erotismo;[30] en cambio, sí puede expresar "ideas" más generales de las que han sido abstraidos los elementos cognitivos.[31]

Puede que la música sea incluso incapaz de distinguir las emociones de los acontecimientos físicos. Puede ser imposible discernir si un determinado pasaje musical expresa furia o representa un incendio forestal.[32] Sin embargo, si la música expresa (representa, retrata, describe) algo de lo que ambas cosas son ejemplo, sí parece tener contenido semántico o asunto, al menos muy general.

La resistencia que muchos sentimos hacia las afirmaciones de que tal o cual pieza musical trata sobre esto o aquello se debilita a medida que el pretendido elemento semántico se hace más abstracto y general. Puede resultar gratuita, presuntuosa y "antimusical" la afirmación de que una sonata (sin título o texto) trata sobre la Guerra de Troya, o sobre la guerra en general. Pero lo parece menos si afirmamos que trata de la lucha en general, en un sentido que incluye tanto las luchas políticas como las militares, las batallas legales, la competición económica, la colisión entre personalidades, la lucha contra la pobreza y por la dignidad, la pugna entre el deseo personal y el juicio prudente, y así hasta donde nos lleve la imaginación (aunque este juicio sobre el asunto de la sonata no sea rechazado tan automáticamente como uno más específico, sin embargo resulta difícil pensar cómo se podría demostrar como cierto o plausible, incluso cómo podría uno mismo quedar convencido. Parte del problema puede estribar en que tenemos una idea muy tenue de cuál es el concepto amplio de lucha). Puede ser ridículo ver en una recapitulación la idea del regreso a la casa de los padres, pero lo es menos considerarlo expresión de una noción muy general de retorno, no sólo a la casa propia sino a la salud, a la escena del crimen, a las convicciones personales, etc.

Lo importante aquí no es que la música y otras artes "abstractas" se ocupen de este tipo de generalidades a diferencia de las artes representativas. En último término, las novelas

---

30 *Ibid.*, págs. 29 y 35.

31 "Es un hecho característico que algunas formas musicales parecen prestarse igualmente a una interpretación triste y a otra feliz; [...] lo que la música puede reflejar en realidad es tan sólo la morfología del sentimiento, y es bastante plausible que algunas situaciones felices y otras tristes tengan una morfología muy similar" (Suzanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 3ª ed. [Cambridge, Massachusetts, 1971], pág. 238).

32 Cf. *Scruton*, pág. 66.

y los cuadros figurativos pueden tratar ideas igualmente generales.[33] La diferencia está probablemente en que lo hacen ilustrándolas, representando ejemplos de las mismas. Una novela puede presentar la idea abstracta de lucha mediante la descripción de las batallas de Napoleón, mientras que la música puede presentar la idea de forma más directa.[34] Pero en algunos casos la música o un pasaje musical pueden presentar un concepto muy general al ser un caso o ejemplo de éste, no representándolo. Una recapitulación puede ejemplificar por sí misma la idea general de retorno. La recapitulación, un hecho "puramente musical", puede parecer -al menos superficialmente- el principal foco de interés del oyente, del mismo modo en que la invasión napoleónica de Rusia puede parecer el centro narrativo de *Guerra y paz*. En esto puede residir la verdad de la afirmación de Hanslick según la cual las ideas expresadas por la música son "puramente musicales" mientras que las ideas expresadas por el lenguaje son pensamientos "diferenciados de su medio".[35]

La generalidad del contenido semántico de la música y otras artes puede parecer a primera vista una gran virtud, puesto que permite a una obra abordar múltiples intereses e inquietudes. Una persona puede estar interesada en las luchas militares de Napoleón; otra puede ser completamente indiferente a éstas y estar mucho más interesado en las luchas familiares por el poder; un tercer individuo puede estar inmerso en el conflicto entre sus deseos de triunfar y su pereza innata; otro puede pensar en la tensión que suscita en él alguien que al mismo tiempo le atrae y le repele. Una pieza musical "sobre" la lucha en general, que hiciese abstracción de aquello que es exclusivo de cada lucha particular, probablemente tendría algo que decir a cada una de estas personas. Cabría esperar que, gracias a su grandeza estética, dicha pieza superase con brillantez el paso del tiempo. Debería ser capaz de atraer a individuos de diferente edad, cultura, intereses e inquietudes -en definitiva, a cualquiera que estuviera interesado por "luchas" de cualquier tipo-. Sobreviviría a aquellas obras que tratasen un tipo determinado y específico de lucha, que probablemente serían olvidadas en cuanto cambiasen las circunstancias o intereses. ¿Tenemos ahora la clave para comprender la especial profundidad estética que algunos encuentran en la abstracción?

---

[33] "*Historia de dos ciudades* no trata de la Revolución Francesa del mismo modo en que trata de ella la *Historia de la Revolución Francesa* de Carlyle. [...] Trata del amor, la lealtad y el sacrificio entre seres humanos observados con causticidad; [...] cuanto más está el interés principal de una novela en la época y lugar del que trata, menos probable es que sea una obra de literatura importante por derecho propio [...]" (*Barth*, págs. 188 y 190).

[34] Cf. Schopenhauer I, Libro 3, § 52. Me resisto a la tentación de señalar a Schopenhauer como precursor de las ideas sobre la música que propongo aquí a modo de esbozo, aunque en una cuidadosa selección de sus comentarios pueda adivinarse cierta afinidad de espíritu. La vaguedad de los pasajes seleccionados permite interpretaciones considerablemente incompatibles con mis propuestas, y siento poca inclinación hacia la metafísica en la que se hallan insertas las ideas de Schopenhauer sobre la música. Puedo aceptar como respaldo el hecho de que sus puntos de vista parezcan derivar de unas primeras intuiciones similares a las mías, pero nada más.

[35] Hanslick, pág. 23. Cf. asímismo pág. 67.

Si es así, todavía nos queda mucho por desentrañar. Si a mí me importa determinado tipo de luchas o un caso particular de retorno, no está claro por qué habría de estar interesado en el concepto de lucha o retorno en general. Probablemente sea perfectamente consciente de que el objeto de mi interés inmediato es una lucha o un retorno. Lo que quiero comprender, probablemente, es su naturaleza particular, el tipo concreto de lucha o retorno del que se trata. ¿No es la generalidad simplemente vacuidad?

He aquí una historia de gran generalidad, en la que se ha hecho abstracción de una enorme cantidad de elementos concretos:

> Érase una vez una persona.
> Fin.

Supongo que versa sobre "ser persona". Todos tenemos un considerable interés en las personas, en ciertas personas y en aspectos concretos de ellas; sin duda ello es válido para todo el mundo, en todas las culturas y en todas las épocas desde el principio de los tiempos. Pero la historia que acabo de relatar destaca por su insoportable falta de interés. Es totalmente insulsa. No nos dice nada sobre nuestras preocupaciones concretas en relación con gente concreta; no conecta con nuestras vidas. Su olvido está garantizado (a no ser que el *Libro Guinness de los Récords* la inmortalice como la historia más insulsa de todos los tiempos). Queremos saber más. Queremos oír detalles: "Érase una vez una persona que...".

O imaginemos un espectáculo teatral en el que se abstrajesen los aspectos "cognitivos" de las emociones de los personajes, sus pensamientos (*lato sensu*), y en el que se representase únicamente el "elemento dinámico", "movimientos psíquicos" y no emociones "definidas". Los actores ríen y lloran, gritan, gimen, fruncen el ceño y sonríen, se tensan y se relajan. Pero no hay indicación alguna de los pensamientos de los personajes, ni una pista sobre sus creencias, deseos, esperanzas o expectativas. El público sólo puede especular sobre por qué ríen, lloran, se preocupan o sonríen. No me atreveré a afirmar que una representación semejante carecería de interés; si lo hiciera, alguien podría escenificarlo y hacerlo interesante de algún modo (¿quizá como ejemplo de teatro del absurdo?). Pero la idea no parece muy prometedora (y casi con seguridad un teatro así no sería interesante, emocionante o satisfactorio como lo es *El arte de la fuga*). Nuevamente queremos detalles: queremos ver las emociones en un contexto, comprender de qué tratan y por qué se sienten.[36]

[36] Hanslick no piensa que las emociones "indefinidas" que expresa la música sean las responsables de la fuerza de ésta. "Estas nociones abstractas [...] no son en modo alguno el asunto de los cuadros o de las composiciones musicales [...]" (pág. 23). "La función del arte consiste en individualizar, en desarrollar lo definido a partir de lo indefinido, lo particular de lo general" (pág. 38). Sí creo que la generalidad es importante, no obstante, de un modo relacionado con la preferencia por la sencillez y el ingenio en las teorías científicas.

¿Es verdad que las representaciones musicales son especialmente generales? Desde luego, la música y las obras no representativas no tienen el monopolio de la generalidad. Un dibujo esquemático de una persona abstraerá probablemente la anorexia y la obesidad, el color, la raza, el sexo, el estado de ánimo, el tipo de vestimenta, etc. La persona del dibujo puede estar sentada, de pie o corriendo, pero si el esbozo está suficientemente estilizado puede abstraer cualquier modo particular de correr o estar sentado. Puede ser casi tan inespecífico como el sintagma "una persona sentada". Buena parte del arte representativo que consideramos (parcialmente) "abstracto" es general de esta misma forma, si no hasta tal punto (un retrato cubista en el que una forma rectangular represente la cabeza del modelo no reflejará por ello que el modelo tenga una cabeza rectangular; simplemente es inespecífico en relación con la forma de la cabeza).

Señalaré más adelante que la música sí aporta elementos cognitivos de las emociones que expresa (aunque lo haga de un modo muy diferente al de la pintura y la literatura, que lo hacen de forma más evidente, y aunque los elementos cognitivos presentados puedan guardar importantes diferencias). Pero aunque no lo haga, la diferencia entre la música y las artes representativas no será su grado de generalidad. La música puede expresar la "dinámica" de las emociones con extrema concreción, en mucho mayor detalle del que probablemente pueda alcanzarse en la pintura o en la literatura. La música puede no ser capaz de distinguir entre furia y miedo, pero puede describir con gran precisión la naturaleza de ciertos sentimientos o sensaciones (involuntarios) que podemos tener si estamos furiosos o temerosos. Una determinada recapitulación puede captar con gran detalle una forma determinada de retornar, la cual puede caracterizar un regreso a Atenas, un retorno a la salud o una vuelta a las antiguas convicciones.[37] La diferencia entre la música y las artes representativas quizá no radique tanto en el grado de generalidad de sus propiedades semánticas como en cuáles son los aspectos en los que éstas son generales o son específicas.

Parece asimismo que las propiedades que la música es capaz de describir son a menudo aquéllas para las que carecemos de palabras. El lenguaje agrupa todos los tipos de "enfado", diferenciándolos de los casos de miedo y de los incendios forestales. No expresa con tanta facilidad ciertas sensaciones que pueden tener en común algunas situaciones de miedo y de enfado, especialmente algunas bastante específicas (siendo "agitación" o "alteración" expresiones más bien inespecíficas); más difícilmente aún captará lo que tienen en común con un incendio forestal. "Lucha" y "retorno" pueden parecer juegos de palabras cuando se

[37] Según Mendelssohn, la música tiene significados más definidos que las palabras (Tovey, "*The Meaning of Music*", en *The Main Stream of Music and Other Essays* [Cleveland, 1959], pág. 397). Cf. Schopenhauer I: 259. En este punto discrepo seriamente de la afirmación de Malcolm Budd, para quien "las emociones pueden ser mostradas plenamente mediante el empleo del lenguaje" (*Music and the Emotions* [Londres, 1985], pág. 137).

aplican de un modo tan extenso como he propuesto. La música puede servir para mostrarnos lo que tienen en común ciertos casos de regreso de un viaje, regreso a la salud, regreso a las convicciones, etc. (naturalmente, también "lucha" o "retorno" pueden corresponder aproximadamente -incluso en este sentido amplio- a las propiedades expresadas por una pieza o pasaje musical). Alguien ha considerado la aparente contradicción "alegre melancolía" el mejor modo posible de describir el carácter del movimiento *alla tedesca* del Cuarteto en si bemol de Beethoven:

> Ambos elementos están presentes, no a modo de contraste, sino extrañamente unificados en una evocadora frase.[38]

Así pues, la música organiza las cosas de forma diferente al lenguaje; sus categorías trascienden las categorías del idioma. Ello respalda la idea de la inefabilidad de la música, de la imposibilidad de expresar con palabras lo que la música transmite.[39] Pero esto es sólo una pequeña parte de nuestra historia, como veremos.

V

En ocasiones se contraponen las cosas "abstractas" a los objetos perceptibles; vemos y oímos aquello que es "concreto", pero concebimos o aprehendemos "con la mente" aquello que es "abstracto". La música y la pintura suelen ser concebidos como artes perceptivas -auditiva y visual, respectivamente-, frente a la literatura (y también, en realidad, el arte "conceptual" de las décadas de 1960 y 1970). Pero hay un sentido en el que la música tiene menos de arte auditivo que la pintura (figurativa) de arte visual. Esto se manifiesta del modo más

[38] J. W. N. Sullivan, *Beethoven: His Spiritual Development*. Nueva York, 1960; págs. 151-152.

[39] También sugiere otra línea de pensamiento, que yo no seguiré aquí: según ella, la música no sólo trata conceptos particulares, un modo particular de organizar la experiencia, sino el propio proceso de organizar y reorganizar ésta, el proceso de adoptar sistemas de clasificación y sustituir uno por otro, de reconceptualizar las cosas, de ajustar el "esquema conceptual" individual (la comparación con la belleza del ajedrez puede interpretarse en este sentido). Se dan en la música constantes reorganizaciones, reclasificaciones y reconceptualizaciones de materiales musicales: las ideas temáticas, los motivos rítmicos, las progresiones armónicas y las estructuras formales son combinadas, fragmentadas, recompuestas, asimiladas o disimiladas entre sí, situadas en nuevos contextos, etc. (ello ocurre de forma sutil y subliminal hasta en las melodías más simples, así como explícitamente, por ejemplo, en las secciones de desarrollo de formas complejas como la sonata). La escucha, por tanto, puede ser un ejercicio de las técnicas mediante las cuales reconceptualizamos nuestra experiencia extramusical -en la elaboración de teorías científicas o en nuestro pensamiento cotidiano-. Puede que esta idea implique una conexión menos directa con nuestra vida que el tratamiento musical de las nociones de lucha, éxito o retorno, pero desde luego no es menos importante (puede ser entendida o no en términos semánticos).

obvio en el hecho de que cuando la música es representativa o ilustrativa a menudo no representa sonidos, mientras que la pintura representativa siempre parece representar imágenes.[40] La paciencia, que Händel ilustra en *Baltasar* por medio de notas prolongadas, no es un fenómeno auditivo, ni lo es cualquier ejemplo de paciencia. En su cantata duodécima, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* Bach ilustra las palabras "sigo a Cristo" mediante la imitación mutua de las voces en un canon. En ocasiones se representan ascensos y descensos del modo más evidente.

Las imágenes pueden representar fenómenos no visuales, desde luego. Rudolf Arnheim señaló cómo en la película muda de Sternberg *Los muelles de Nueva York* la detonación de un revólver es indicada por medio de una bandada de pájaros que emprende el vuelo.[41] Los olores pueden representarse mediante la imagen de narices fruncidas. Pero en este caso se describen sonidos y olores por medio de representaciones visuales. Al ver que los pájaros remontan súbitamente el vuelo sabemos que ha sonado un disparo. Pero las descripciones musicales no tienen por qué implicar en absoluto la representación de sonidos. Las notas largas no indican paciencia porque representen sonido alguno, al igual que no representa sonidos una línea melódica ascendente que evoque una subida a los cielos.

Considero enormemente importante esta diferencia. Cuando miramos un cuadro nos imaginamos a nosotros mismos captando la vista que éste ofrece. Al ver un cuadro de un campo de trigo nos imaginamos que, en efecto, estamos viendo un campo de trigo. Afirmo que también imaginamos que ver el cuadro es un caso de visión de un campo de trigo.[42] La música representativa a menudo no implica tal percepción imaginaria. Cuando oigo las largas notas de *Baltasar* no me imagino a mí mismo oyendo la paciencia, ni a nadie que sea paciente ni nada similar, y entiendo que describen la paciencia. Aún menos imagino que mi audición de la música sea un ejemplo de audición de algo que tenga que ver con la paciencia. Escuchar música, incluso música representativa, no tiene generalmente por qué implicar perceptivamente aquello que es representado. En cuadros y otras representaciones visuales hay mundos ficticios a los cuales tenemos acceso perceptivo. A veces estamos incluidos de un modo especial en el mundo creado, como cuando el *Baco* de Caravaggio ofrece al espectador una copa de vino, o un personaje de una obra de teatro pide consejo al público. En tanto que la música no es perceptiva, no tenemos acceso a un mundo ficticio, y no podemos esperar que se nos

---

[40] Kivy (págs. 40 y ss.) observa que la representación musical no siempre imita sonidos. Cf. asímismo *Scruton*, págs. 67-68. En mi opinión, ninguno de los dos atribuye suficiente importancia a este hecho.

[41] En *Film as Art*. University of California Press, 1966; pág. 34.

[42] Cf. Kendall Walton, "*Pictures and Make-Believe*", en *William Kennick, Art and Philosophy*, 2ª ed. (Nueva York, 1979), págs. 287-315, y Walton, "*Looking at Pictures and Looking at Things*", en *Philosophy and the Visual Arts*, ed. Andrew Harrison (Oxford University Press, 1992).

incluya de ese modo especial. En este sentido, la relación del oyente con aquello que es representado o descrito parece ser a menudo esencialmente no-perceptiva, y por tanto fundamentalmente diferente de la relación del espectador con aquello que describe un cuadro. De hecho, este carácter no perceptivo de las descripciones musicales puede guardar relación con lo que quieren decir quienes describen la música como algo "etéreo", "incorpóreo", "descorporeizado" (¿o "no corporeizado"?), así como con las propuestas de considerar la música (al menos músicas como *El arte de la fuga* de Bach) "introspectiva", "cerebral" y "conceptual".

También encaja con la idea según la cual la música implica generalidad de un modo que resulta ajeno a la pintura, si lo unimos a la propuesta de varios filósofos contemporáneos según la cual la identificación de las cosas individuales es en el fondo demostrativa, deíctica y por tanto (?) perceptiva:[43] la idea no es que la música sea más general que la pintura, sino que es general de modo similar al modo en que lo son todos los predicados, mientras que la pintura, al igual que los nombres propios, implica algo más semejante a la referencia a individuos.

Hasta el dibujo más esquemático de una persona es en cierto sentido una imagen de una persona concreta, un individuo.[44] El espectador se imagina a sí mismo viendo e identificando una persona individual, aun cuando la imagen indique muy poco sobre aquello en lo que difiere de otras personas. Es posible que, cuando no suscite la percepción imaginativa, la música presente sólo conceptos, propiedades, universales (aunque no excesivamente generales), no cosas particulares. La música puede describir la idea de paciencia, ascenso, lucha o regreso, pero no casos particulares de alguien que es paciente, asciende, lucha o regresa.

Puede desconcertarnos, no obstante, cómo un pasaje musical puede entrar en relación con la idea abstracta de paciencia, lucha, etc. sin describir de algún modo un caso particular (posiblemente ficticio). Sugeriré brevemente cómo puede ocurrir.

VI

Propongo la idea de que, aunque la música no exige en general una audición ni una percepción imaginativa, a menudo sí requiere una introspección imaginativa. Ya mencionamos la posibilidad de que la música fuese expresiva en virtud de su imitación de expresiones conductuales del sentimiento. A veces ello ocurre así, y en ocasiones un pasaje imita o descri-

[43] Saul Kripke, John Perry, Hilary Putnam, etc.

[44] Esto no debe tomarse en un sentido literal. Puede que no haya una persona real descrita por el dibujo, y niego que existan cosas tales como individuos puramente ficticios como "el hombre del cuadro", etc. Pero hemos de tomarlo en serio. Entendiéndolo del modo adecuado y nunca literalmente, es cierto que "un dibujo esquemático de una persona es una persona concreta".

be la expresión vocal de sentimientos. Cuando lo hace, los oyentes probablemente imaginan (no necesariamente de manera consciente, y desde luego no deliberadamente) oír a alguien expresarse vocalmente.[45] Pero en otros casos puede ocurrir que en lugar de ello se imaginen a sí mismos en introspección, siendo conscientes de sus propios sentimientos. Oír sonidos puede diferir demasiado de la introspección como para que concibamos fácilmente nuestra audición de música como una experiencia de percepción de nuestros estados mentales. Sugiero que imaginamos esto de nuestra conciencia introspectiva de las sensaciones auditivas.[46] En este caso probablemente pueda decirse que la música "describe individuos" o particulares, en el sentido en que lo hace la pintura figurativa, y no se limita a propiedades o conceptos. Presumiblemente el oyente imagine experimentar e identificar pinchazos de dolor concretos, sensaciones concretas de éxtasis, bienestar, etc. del mismo modo en que viendo un cuadro nos imaginamos viendo cosas concretas. Pero la introspección es suficientemente diferente de la percepción "externa" como para hacer que la música, entendida de este modo, difiera muy sustancialmente de la pintura. En primer lugar, se da el importante hecho de que hacemos introspección de nuestros propios estados psicológicos, mientras que vemos y oímos la expresión de los estados psicológicos de otras personas. Además, los resultados de la introspección parecen estar exentos de errores, como no lo están los resultados de la percepción externa. Este es el punto de partida que lleva a desarrollar la idea, expresada aforísticamente por Carroll Pratt, de que "la música suena como se sienten los sentimientos".[47]

Puede que de paso hayamos ganado cierta comprensión de las teorías de la evocación en relación con la expresión. Existe una persistente tendencia a considerar las obras de arte expresivas (musicales o de otro tipo) como obras que suscitan en los receptores sensaciones del mismo tipo que las que son expresadas. Contra esta tesis se han esgrimido numerosos

[45] En "*Pictures and Make-Believe*", propuse (por ejemplo) como música "angustiada" aquella música que conlleva como ficción (*make-believe*) la expresión de la angustia de alguien (pág. 298). Malcolm Budd examina esta propuesta en *Music and the Emotions*, centrándose en la idea de que la música expresiva es ficticiamente la expresión vocal que alguien (quizá el propio oyente) hace de las emociones en cuestión, y de que el oyente imagina oír estos sonidos vocales. Mi presente propuesta hace uso de los conceptos de imaginación y ficción de un modo muy distinto, al centrarse en la idea de la conciencia introspectiva de las emociones propias y no en la de que alguien las está expresando vocalmente o de otro modo. Sin embargo, sí creo que la música es imaginada a veces como una expresión de sentimientos por parte de alguien (imaginar esto no es incompatible con ser imaginariamente consciente de los sentimientos en cuestión). Budd tiene razón al observar que "el simple hecho de que una serie de sonidos sea para alguien ficticiamente la expresión vocal de una emoción [...] no basta para conferirle valor artístico para dicha persona" (pág. 133; cf. asímismo pág. 141); en realidad falta bastante más. Pero esto es un motivo claramente insuficiente para rechazarlo sumariamente como importante factor del valor musical. La tristeza es importante en nuestras vidas. Una conexión significativa entre una obra musical y la tristeza es un paso prometedor hacia la explicación de por qué una obra también es importante para nosotros. Lo mismo puede decirse de la conexión, de índole muy diferente, que propongo ahora entre la música expresiva y las emociones humanas.

[46] Debería añadir que es en primera persona, no en tercera, como imaginamos ser conscientes de nuestros estados mentales. Se trata de una distinción conocida, y no procederé a explicarla aquí.

[47] Pratt, *The Meaning of Music*. Nueva York, 1931; pág. 203.

argumentos, pero la idea está bastante arraigada. Según nuestra propuesta, las obras expresivas no suscitan realmente sentimientos, sino que inducen al receptor a imaginarse experimentando aquéllos. Esto se parece demasiado a lo anterior como para no crear confusión, y ello explica el atractivo de las teorías de la evocación. Obsérvese que apenas existe la tentación de entender la representación de las emociones como evocación. Si algo cuenta como representación de la angustia será presumiblemente la representación de un personaje angustiado (en un cuadro, en una novela, etc.). Ello implica inducir al receptor a imaginar que alguien que no es él siente angustia (quizá, aunque no necesariamente, induciéndole a imaginar que ve una expresión de angustia en su cara, o que le oye expresar su angustia verbalmente, o a una tercera persona describir su angustia). Imaginar esto difícilmente puede confundirse con sentir personalmente la angustia.[48] Esto nos presenta un contraste nítido entre la representación y la expresión de las emociones.

En la medida en que la expresión consiste en suscitar la conciencia imaginativa de los sentimientos propios, también tenemos una explicación del hecho de que los sentimientos (emociones, estados de ánimo, estados "interiores" de todo tipo) sean considerados tan a menudo los principales o los únicos objetos de expresión. Goodman es aquí una excepción. Con no menos facilidad que de la expresión de sentimientos, Goodman habla de la expresión del color, los sonidos, el peso, la fragilidad, el movimiento o de ser una "fábrica de pegamento"; para él no hay nada especialmente psicológico en la expresión. Sin duda tiene razón si la expresión es lo que él dice que es: una ejemplificación metafórica;[49] prácticamente cualquier propiedad podría ser ejemplificada metafóricamente. Pero tengo la sensación de que la música no expresa el color, la fragilidad, la angularidad o el peso tan directamente como expresa la angustia, la alegría, la euforia o la desesperación (o al menos los "elementos dinámicos" de algunos sentimientos de este tipo; predicados tales como "fuerza", "lucha" y "pesado" vienen a complicar la cuestión: metafóricamente caracterizan estados psicológicos, aunque su aplicación fundamental es otra, el hecho de que una obra pueda expresar "fuerza" o "gravidez" no tiene por qué entrar en conflicto con la idea de que la expresión sea esencial o exclusivamente de estados psicológicos).

Incluso si la expresión (en determinado sentido) es cuestión de autoconciencia imaginativa, la música puede presentar (expresar indirectamente o en un sentido diferente) propiedades o conceptos no psicológicos, similares a los de regreso o a ciertas formas de regreso, lucha, fuerza o consecución. Aquello de lo que el oyente imagina ser introspectivamente consciente puede ser una impresión o una sensación relativa a [el abanico correspondiente

[48] Aunque algunos puedan argumentar que, en la medida en que empatiza con el personaje, al receptor se le "contagia" parte de la angustia.

[49] Goodman, cap. 2.

de cosas como] regresar, luchar o tener fuerza, una respuesta fenomenológica a ello, un modo de experimentarlo o comprenderlo. Así, es imaginariamente consciente no ya de los "movimientos psíquicos" o "elementos dinámicos" de las emociones, sino también de los "elementos cognitivos", los objetos hacia los cuales se dirigen los sentimientos. Estos objetos no son presentados con independencia de los sentimientos asociados a ellos, no obstante. Sugiero que la música no refleja un acontecimiento o circunstancia objetiva e induce entonces al oyente a imaginar que responde a ello de una determinada forma: simplemente induce al oyente a imaginar la experiencia de responder a cierto tipo de objeto. Podemos decir que la música expresa "aspectos subjetivos" de fenómenos objetivos.

¿Imaginamos que conocemos y respondemos a un caso concreto (posiblemente ficticio) de lucha o retorno? Quizá. Si es así, ello no tiene por qué implicar imaginar en lo más mínimo cómo es que sabemos de ello. Es probable que el oyente no imagine oír o percibir una lucha, por ejemplo, ni oír hablar de una, ni tampoco haber percibido o sido informado sobre una lucha en el pasado. Es probable que el mundo de su imaginación sea indeterminado respecto a los medios por los cuales es consciente de la lucha (imaginaria). La atención se centra en otros aspectos.

Esto quiere decir que las representaciones musicales pueden carecer de puntos de vista como los que son habituales en las artes representativas. Los cuadros suelen mostrar las cosas tal y como son percibidas desde un determinado ángulo y distancia o en determinadas condiciones; las novelas presentan acontecimientos tal y como éstos son relatados o descritos de una forma determinada por un determinado tipo de persona (el narrador).[50] Pero la música puede representar una lucha, un regreso o un ascenso sin hacerlo de estas formas.

También puede faltar un punto de vista aún más básico. Puede quedar indeterminado si uno mismo participa del caso imaginario. ¿Se imagina el oyente a sí mismo regresando o luchando o se imagina a otra persona (o cosa) haciéndolo? Personalmente considero imposible responder a esto, aun cuando me parezca razonablemente claro que un determinado pasaje describe un caso particular de regreso o de lucha y mi experiencia implica imaginar tal caso. Imagino la lucha o el regreso de alguien y que yo tengo ciertas impresiones de ello o respondo a ello de una forma determinada, pero no imagino ni ser ni dejar de ser aquél que lucha o regresa.[51]

[50] Cf. mi artículo "*Points of View in Narrative and Depictive Representation*" en *Nous* (marzo de 1976): 49-61.

[51] R. K. Elliott distingue entre la experiencia de la música como expresión de una emoción del oyente y la experiencia de la música como expresión de una emoción ajena, pero no admite la posibilidad de una experiencia indeterminada entre estas dos alternativas. Esta indeterminación es tan importante en las teorías que vinculan la música a la expresión de las emociones como lo será en la mía una indeterminación similar; constituye una parte importante de aquello que hace "abstracta" a la música pese a ser de un modo u otro "expresiva" de las emociones humanas (Cf. Elliott, "*Aesthetic Theory and the Experience of Art*", en *Harold Osborne, Aesthetics* [Oxford University Press, 1972], págs. 145-157, así como Budd, cap. 7).

Claro que aquello que el oyente imagina puede no ser un caso concreto. Puede imaginar simplemente tener la impresión o concepción de un tipo de retorno o de lucha (o de fuerza, consecución, etc.).[52] En mi opinión es aún más probable que no exista una respuesta a la pregunta de si imaginamos un caso particular o simplemente un tipo. Podemos imaginar tener una impresión de "lucha" sin imaginar ni que nuestra impresión sea de una lucha particular ni que no lo sea. Una sensación muy similar (un sentido subjetivo de la "dinámica" de la lucha) puede acompañar tanto a la conciencia de una lucha concreta y real como a la idea de lucha en general (o de un tipo de lucha).[53] La música puede aprehender esta impresión sin especificar su origen.

VII

Hemos revelado algunas razones para el reconocimiento de nuevas y sorprendentes dimensiones de generalidad en los "significados musicales".[54] De la representación musical de la conciencia de una cosa individual puede abstraerse cualquier forma específica de conciencia, incluidas las perspectivas en primera y tercera persona, así como otros medios de acceso epistemológico, como el perceptivo. Y la música puede no diferenciar entre las propiedades y sus casos concretos. Estas abstracciones son en diverso grado incómodas, difíciles o imposibles de captar en el lenguaje, siendo además ajenas a buena parte de lo que llamamos "pensamiento". Cuando tenemos en la mente un regreso o una lucha concreta, normalmente tenemos cierta idea de cómo somos conscientes de ello (podemos haber olvidado hace mucho tiempo la fuente de la conciencia de una lucha, pero en tanto que un pasaje musical puede considerarse descripción de una lucha particular, parecerá describir un caso presente, una lucha que ocurra ahora).[55] Aunque nuestro idioma nos permita fácilmente referirnos a las cosas sin especificar cómo sabemos de ellas (por experiencia perceptiva, por testimonios ajenos o como fuere), entiendo que esto no es así en otras lenguas. No resulta fácil en inglés[56]

[52] Es posible que realmente tenga tal impresión o concepción al escuchar la música. Pero esto no debe considerarse incompatible con que imagine tenerla.

[53] Nuestras impresiones pueden ser tales que ni siquiera aparenten ser impresiones de particulares como lo hacen las imágenes visuales.

[54] El simple hecho de que la música suscite la imaginación no justifica, naturalmente, que se hable de significados musicales o incluso de contenido semántico, aunque es materia de controversia qué es lo que nos falta para hacerlo. Lo que sigue debe entenderse como una descripción del tipo de significados que tiene la música, partiendo de la base de que lo que tiene son significados y no simplemente capacidad de suscitar la imaginación del oyente.

[55] Si no lo hace, es sin duda indeterminado si lo que es descrito es presente, pasado o futuro, y esto es algo de lo que no es probable que estemos inseguros.

[56] O en castellano [N. del T.].

eludir la elección entre construcciones en primera y tercera persona.[57] Es muy improbable que alguien no esté seguro de si una determinada que lucha, o que retorna es uno mismo u otro (especialmente si la lucha ocurre en el presente), y es difícilmente concebible pensar en alguien de un modo que no sea ni primera ni tercera persona (podemos describirnos y pensar en nosotros mismos en tercera persona, aun siendo conscientes de que se trata de nosotros mismos). No existe un modo sencillo de referirse a algo indistintamente como una determinada cualidad o un caso de la misma (existen ambigüedades, pero esto es otra cosa). No me imagino cómo es posible ser consciente y reflexionar introspectivamente sobre una impresión de algo sin saber si se trata de una lucha concreta o simplemente de la idea o noción de lucha en general.[58]

Ya indicamos anteriormente que no es probable que las propiedades que expresa la música (o que constituyen de un modo u otro sus "significados") sean fácilmente accesibles por medios verbales. La idea que un pasaje musical transmite a sus oyentes probablemente no sea exactamente la de la lucha o el retorno, quizá ni siquiera de forma aproximada, sino más bien algo más general o menos general, o ambas cosas. Ahora vemos que la inefabilidad de los "significados" musicales, la "inconmensurabilidad" de la música y de los lenguajes (verbales), puede ser mucho más profunda que esto. No debe sorprendernos que cualquier propuesta (verbal) que podamos aportar sobre lo que "significa" la música pueda parecer tan a menudo ridículamente inapropiada. Y si no podemos acercarnos siquiera a decir cuál es el contenido semántico de un pasaje musical, con seguridad sí tendremos la poderosa impresión (aunque sea errónea) de que carece de aquél.

No he querido afirmar, como han hecho otros, que la música posea "significados" tales que ningún lenguaje "discursivo" posible pueda expresar; establecer esto haría necesaria una argumentación ciertamente elaborada. Pero el hecho de que importantes aspectos del contenido semántico de la música sean de hecho inexpresables en las lenguas particulares conocidas por los oyentes (o incluso simplemente el que sean expresables sólo con gran dificultad) parece suficientemente significativo. La música puede ser un vehículo de pensamiento en cualquier sentido en que lo sean los lenguajes (verbales), pero se trata de un vehículo que

[57] Podemos evitar por completo la referencia a un luchador o a un retornado mediante el empleo de la voz pasiva ("Una lucha fue entablada"). Pero si nos referimos a la persona en cuestión deberemos emplear un pronombre o forma verbal de primera o tercera persona (o incluso de segunda persona), o bien un nombre o descripción que aporte una perspectiva de tercera persona.

[58] Uno puede tener una impresión visual de algo semejante a una cosa particular, por ejemplo, sin saber si es o no verídica. Pero da a entender que responde a un particular como no lo pueden hacer las impresiones de "lucha" de las que los oyentes pueden ser imaginariamente conscientes. Lo que sospecho que a veces hacemos al oír música (y no cuando pensamos verbalmente), es imaginar tener una impresión de "lucha" sin imaginar ni que ésta aparenta corresponder a un particular ni lo contrario.

alienta un modo de pensar muy diferente. En la medida en que aquello que "pensamos" en música es impensable de otra forma, el oyente se siente en un ámbito diferente, en un mundo diferente -"puramente musical", por cuanto sólo le es accesible por medio de la música-. Pero sólo en este sentido, esto es, si la música hace referencia a realidades extramusicales: a sensaciones innombrables (¿las definiremos así?) de la "dinámica" de las emociones; o a la consciencia de, indistintamente, el retorno propio o el de otro; o a algo vagamente similar a la propiedad de ser un conflicto, o de algo que puede ser esta propiedad o un ejemplo de ella. Tales referencias, por indescriptibles que sean, pueden ser parte del secreto de la fuerza que la música ejerce sobre nosotros. Puede que sea imposible decir "sobre" qué materias de interés trata un pasaje o pieza concreta y qué "dice" sobre ellos. Quizá no quepa aspirar a una explicación concreta de cómo y por qué tal o cual pasaje o pieza resultan poderosos. Pero ahora que comprendemos mejor cómo puede ocurrir que la música trate asuntos que nos importan de formas que van más allá de lo descriptible, el hecho de que la música nos afecte profundamente pese a parecer algo tan alejado de nuestras vidas debería ser algo menos misterioso. Naturalmente, queda mucho por hacer para explicar la fuerza de la música. Pero si estas propuestas están en el camino correcto, su fuerza no tiene ya por qué asombrarnos más que la de las artes claramente representativas. Ahora sabemos dónde acudir en busca de una explicación. ■

Traducción: **Paul S. McLaney**