
MÚSICA Y EMOCIÓN NEGATIVA *

Jerrold Levinson

Un hombre adulto, en pleno uso de sus facultades físicas y mentales, manipula los controles de un aparato electrónico. Se hunde en una cómoda silla lleno de expectación. Entonces comienza. Durante la siguiente hora aproximadamente, este hombre estará sometido a un bombardeo persistente de estímulos que producirán en él una serie de estados que, a primera vista, son extremadamente desagradables y que normalmente uno evitaría. Él parece alterado y asustado; de vez en cuando un pequeño suspiro o escalofrío le recorre el cuerpo. Ya al final de esta terrible experiencia, nuestro sujeto parece relajado. Asegura que la última hora y media ha sido altamente gratificante, y declara su intención de repetir este tipo de experiencia próximamente.

¿Qué ha estado haciendo nuestro hombre, y, más interesante aún, por qué lo ha estado haciendo? Ha estado escuchando música, sólo eso. Resulta que el pasaje en esta ocasión fue la *Marcia funebre* de la Sinfonía *Heroica* de Beethoven, el Estudio op. 42 núm. 5 de Scriabin, el tercer movimiento de la Tercera Sinfonía de Brahms, el Adagio y Fuga en do menor K. 546 de Mozart y el comienzo de la Segunda Sinfonía de Mahler, todo cuidadosamente recopilado, con pausas adecuadas, en una cinta. Lo que experimentó puede ser descrito, al menos de forma provisional, como intenso dolor, pasión no correspondida, sollozos melancólicos, resolución trágica y enojada desesperación. Pero, ¿quién se torturaría en realidad a sí mismo de esta manera? ¿Qué podría inducir a una persona sana a procurarse, a propósito, ocasiones de experiencia aparentemente dolorosa?

Mi objetivo en este ensayo es dar una respuesta global a este asunto. La pregunta general puede ser formulada así: ¿Por qué algunas personas sensibles encuentran la experiencia de la emoción negativa a través de la música como algo gratificante o valioso y -lo que es especialmente paradójico- en parte gra-

* *Music and Negative Emotion*. Publicado en *Pacific Philosophical Quarterly* 63 (1982). Oxford, © Blackwell Publishing.

tificante o valioso en sí mismo? No sólo los que aprecian la música parecen considerar tales experiencias instrumentalmente buenas o estimar que merecen la pena -lo que en sí mismo necesita una mayor explicación- sino que, a decir verdad, normalmente las buscan y las saborean por su propio interés, disfrutándolas y sintiendo placer en ellas.

En este punto, algunos lectores habrán preparado alguna varita mágica para resolver esta paradoja con un gesto de la mano. Pero no tengo intención de alentarles. Aunque admitamos que mi descripción inicial del fenómeno necesitará ser modificada de algún modo, mantengo que, incluso si se ha prestado atención a todos los detalles de los aspectos estéticos y psicológicos, el fenómeno, en esencia, permanece.

I

Por supuesto, de forma general, el problema del valor y el atractivo de lo negativo o desagradable en el arte es uno de los más vetustos en estética. Es el problema que Aristóteles plantea para la apreciación de la tragedia, evocadora de piedad y terror, y que resuelve con la doctrina de la catarsis. Es el problema de lo sublime en el pensamiento de los siglos XVIII y XIX, el "horror placentero" analizado entre otros por Burke y Schopenhauer, en el que un espectador se enfrenta cara a cara con algún aspecto terrorífico de la vida encarnado en una obra de arte. Pero, en el caso de la música, el problema se produce ante la ausencia de cualquier contenido figurativo, y por tanto, las respuestas a esto deben ser formuladas en consecuencia.

A continuación, vemos en autores más recientes una preocupación por la paradoja específica del disfrute con la música emocionalmente angustiosa. Es interesante observar el consenso de estos autores sobre que, en realidad, ni siquiera la más intensa de las obras musicales suscita emoción negativa en el oyente familiarizado.

Si escuchar el intenso dolor de los pasajes fugados de la *Heroica* exigiera auténticas lágrimas y secreción de adrenalina, entonces tendría que prevalecer un estado psicológico anómalo, si no imposible. El magnífico choque de las disonantes segundas menores que conducen la tremenda pero corta fuga a un final incompleto -varios compases de angustia casi insoportable- ha sido fuente de placer supremo para incontables amantes de la música. ¿Cómo puede un oyente disfrutar y padecer a la vez?¹

¿Por qué escucharía [música triste]? Las experiencias tristes, tales como sufrir pérdidas personales o grandes desilusiones, no son el tipo de cosas que deseamos repetir o prolongar.

¹ Carroll C. Pratt, introducción a *The Meaning of Music*. Nueva York, McGraw-Hill; págs. 3-4.

Sin embargo, la música triste no nos afecta de esta manera; puede traer alivio, placer e incluso felicidad. ¡Extraña forma de tristeza que nos trae placer!²

Las más desagradables emociones imaginables se perciben en la música; y si eso significara que sintiéramos estas emociones, sería completamente inexplicable por qué alguien se sometería de forma intencionada a la música. *Tristán e Isolda* está llena de música que expresa profunda angustia. Nadie de entre nosotros, diría yo, excepto los masoquistas, escucharía tal música si, en efecto, produjera angustia.³

Fundamentalmente estoy de acuerdo con los citados autores en que la música no despierta las emociones completas del paradigma tipo en el transcurso de audiciones estéticamente respetables. Pero quiero hacer hincapié en que este fracaso en muchos casos es sólo algo marginal y, por tanto, que la paradoja de la experiencia deseable aunque desagradable en música se mantiene a pesar de esta afirmación. Algo muy parecido al despertar de emociones negativas se consigue con la música, y de este modo hay algo que ciertamente explica nuestra avidez por tal experiencia.

Antes de intentar aportar explicaciones propias, será de utilidad el revisar un número de respuestas al problema que tratamos de resolver, descartándolas. Esto me ocupará varias de las siguientes secciones. Estas respuestas, en efecto, niegan el problema mientras introducen en su lugar inofensivas sustituciones. Tales estrategias son inadecuadas, sin embargo, para resolver la paradoja del masoquismo musical expuesta en el ejemplo inicial.

Es mejor prevenir desde el principio un posible malentendido. Al defender la realidad e importancia de la respuesta emocional en música, no insinúo una postura sobre el análisis conveniente de la expresividad emocional en música. Los tres autores citados anteriormente están preocupados por debilitar la identificación de la expresión en música con la evocación mediante la música. En esto están realmente en lo cierto. Lo que un pasaje expresa y lo que normalmente evoca es, por diversas razones, rara vez (casi nunca) totalmente idéntico.

Pero aunque rechazo una teoría de la evocación de la expresión, no estoy dispuesto a ver una respuesta emocional a la música, en particular de un tipo "triste", conjurada tan completamente en nombre de esto. Se puede rechazar la teoría de la evocación sin mirar cada ejemplo de respuesta emocional negativa a la música –sea cual fuere la obra y las condiciones de escucha– como ilusorio o estéticamente inapropiado. Me parece, en efecto, que hay composiciones que, si son escuchadas en ciertos estados de ánimo apreciativamente admisibles, pueden producir en uno auténticos sentimientos de tipo positivo y negativo.

² John Hospers, *The Concept of Artistic Expression*, en *Introductory Readings in Aesthetics* (ed. J. Hospers). Nueva York, Free Press (1969); págs. 152.

³ Peter Kivy, *The Corded Shell*. Princeton, Princeton University Press (1980); pág. 3.

Es nuestra actitud hacia este último tipo lo que parece desconcertante. Se puede estar en el potro musical –se puede dar otra vuelta de tuerca, por así decirlo– y sin embargo disfrutar. Esto es lo que debemos explicar.

II

Una hipótesis acerca del efecto de la música podría, si se quiere, deshacer perfectamente la paradoja que nos concierne. Esta hipótesis, menos popular ahora que poco tiempo atrás, es la de una especial “emoción estética”, totalmente diferente de las emociones de la vida y ocasionada sólo por la percepción de obras de arte. Esta visión se identifica con la de Clive Bell de manera general, pero su exponente más importante, con una aplicación específica en música, es el psicólogo inglés Edmund Gurney.⁴ Según Gurney, hay una “emoción musical” única, *sui generis*, que es potenciada en los oyentes por todas las obras de la música “admirable” (esto es, bella), y sólo por éstas. Este efecto invariable de la música admirable es un tipo de placer en sí mismo o bien algo cuya experiencia es agradable. Claramente, si el principal resultado de una música admirable y –pongamos por caso– angustiosa fue el despertar de tal “emoción musical”, habría poca dificultad en comprender cómo tal música podía ser placentera.

Hay, sin embargo, poco más que decir sobre la opinión según la cual la respuesta apreciativa de la música consiste en un solo tipo de emoción, específicamente musical, invariablemente agradable. Los efectos de los diferentes tipos de música son muy distintos unos de otros y demasiado reminiscentes de las emociones de la vida para que esta opinión tenga mucha verosimilitud. Nuestro manifiesto interés en una multiplicidad de obras musicales y experiencias empieza a parecer desconcertante si el beneficio fundamental que se deriva de cualquiera de todas ellas es esta misma “emoción musical”. No siempre toda la música buena o admirable provoca en los oyentes una misma emoción positiva.

Esto no quiere decir que no pueda haber algo específicamente musical y, tal vez irrepetible, en la experiencia de una obra musical en particular. La experiencia completa –perceptiva, emocional, cognitiva– de escuchar una obra determinada puede ser, en efecto, única, y este hecho no es estéticamente irrelevante.⁵ Pero se puede mantener eso sin adoptar la hipótesis de un elemento emocional musical invariable y específico en cada una de tales experiencias.

⁴ La obra principal de Gurney, *The Power of Sound*, fue publicada en 1880.

⁵ Véase, sobre esto, *Aesthetic Uniqueness*, en *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, Cornell University Press (1990); en especial pág. 132, núm.25.

III

Otra aproximación a nuestra paradoja está implícita en algunas reflexiones sobre música de Paul Hindemith. Hindemith niega que la música tenga un efecto emocional, propiamente dicho, en los oyentes. Una de sus principales razones para negar esto parece ser la rapidez con la que la típica composición musical cambia su carácter emocional, junto con una razonable suposición de inercia emocional por parte de los seres humanos. Hindemith cree que, puesto que una persona no puede cambiar su estado de ánimo emocional tan rápido como la música cambia su expresión, es inverosímil creer que la música suscite emociones auténticas en ella:

No hay duda de que tanto oyentes como intérpretes y compositores pueden sentirse profundamente conmovidos al percibir, interpretar o imaginar música, y consecuentemente la música debe tocar algo de su vida emocional que les lleva a ese estado de excitación; pero si estas reacciones fuesen sentimientos, no podrían cambiar tan rápidamente como lo hacen, y no empezarían y terminarían con el estímulo musical que las suscitó [...]. Los sentimientos auténticos necesitan un cierto intervalo de tiempo para desarrollarse, para alcanzar un clímax y para desvanecerse otra vez; pero las reacciones a la música pueden cambiar tan rápido como lo hacen las frases musicales, pueden surgir con plena intensidad en cualquier momento y desaparecer por completo cuando el material musical que las provoca finaliza o cambia.⁶

En lugar de las emociones en sí mismas, Hindemith argumenta que los pasajes musicales evocan en el oyente solamente recuerdos o imágenes de emociones que el oyente experimentó en el pasado. De esto se sigue que no puede existir reacción emocional a la música que no esté fuertemente arraigada en la experiencia emocional de la vida. En opinión de Hindemith, el escuchar música se convierte en una ocasión para hacer un recorrido selectivo por la galería de los recuerdos emocionales del individuo, con alguna sonata o sinfonía haciendo como guía.

El musicólogo Deryck Cooke ofreció dos réplicas a las observaciones de Hindemith que vale la pena recordar.⁷ La primera es que, incluso admitiendo una cierta inercia en la receptividad emocional de la persona media, los rápidos cambios de carácter de un pasaje a otro en una obra musical no garantizan por sí mismos que no susciten emociones en el transcurso de ella, porque no tenemos por qué asumir que tales reacciones llegan abruptamente a un final cuando los pasajes que los estimulaban han finalizado. De acuerdo con Cooke, la respuesta provocada por un pasaje a menudo persistirá y se desarrollará después de que este pasaje ya no se escuche más, en vez de ser completamente borrada o eliminada por pasajes siguientes o por la finalización de la pieza.

⁶ Paul Hindemith, *A Composer's World*. Nueva York., Doubleday (1961); págs. 44-45.

⁷ Deryck Cooke, *The Language of Music*. Londres, Oxford University Press (1959); cap. 1.

En segundo lugar, Cooke sostiene de manera muy convincente que nuestras reacciones a la música no pueden consistir todas en imágenes del recuerdo de experiencias anteriores, pues parece que la música (parte de la música) tiene, sencillamente, el poder de hacernos sentir cosas como no habíamos sentido antes. El sentimiento suscitado en mí por algunas audiciones del movimiento final del Concierto para piano de Schumann era diferente de cualquier cosa con la que hubiese tropezado en mi vida diaria antes de estas audiciones. Podría haber estado relacionado, de manera compleja, con particulares experiencias mías anteriores, pero claramente no era equivalente a repetir estos recuerdos tanto individual como colectivamente.

Además, si lo que podemos llamar de manera neutra una reacción de pesar ante la música triste consiste típicamente en algunas imágenes del recuerdo de una tristeza anterior concreta, parece que deberíamos ser generalmente conscientes, mientras la escuchamos, de los detalles de esa ocasión -tiempo, lugar, su objeto y razones-. Pero no lo somos. La capacidad de los oyentes para sentir la tristeza causada por la música será ejercitada y acentuada por sus experiencias de tristeza en la vida, ciertamente, pero hay pocas razones para pensar, por un lado, que los oyentes no podrían entristecerse con la música si no hubiesen experimentado tristeza al margen de la música o, por otro lado -y esto es más importante- que sus reacciones de tristeza podrían ser sólo el recuerdo de experiencias particulares de tristeza en su pasado.

Otras dos observaciones al comentario de Hindemith se plantean con respecto al problema de la respuesta emocional negativa en música. En primer lugar, si no es seguro que la respuesta del oyente a obras musicales variadas y rápidamente cambiantes pueda ser emocionalmente coherente, podemos en cambio centrar la atención en parte o en secciones extensas que son relativamente homogéneas emocionalmente. Desde luego, hay tiempo suficiente en el transcurso de la *Marcia funebre* de la Sinfonía *Heroica* para acumular un importante sentimiento de intenso dolor, transformado con poco más. Nuestra paradoja se mantiene incluso si sólo un pequeño número de composiciones tuviese suficiente continuidad y profundidad para provocar de forma adecuada estas influencias ostensiblemente indeseables.

En segundo lugar, incluso si Hindemith estuviese en lo cierto cuando postula que la respuesta emocional a la música es tan sólo una cuestión de revivir en la memoria viejas emociones, esto no disiparía realmente la paradoja de por qué queremos escuchar música que revive recuerdos procedentes de experiencias emocionales negativas. Si es desconcertante que uno quisiera entristecerse, es sólo un poco menos desconcertante que uno quiera recordar ocasiones concretas de tristeza. Pues los recuerdos de ocasiones tristes son, a menudo, en sí mismos tristes; evocándolos, a menudo, volvemos a despertar la tristeza que contienen. Los

recuerdos no son sólo registros, sino también depósitos. Revivir un recuerdo de tristeza supone, a menudo, revivir en parte esa tristeza. Como hemos observado, los recuerdos de la experiencia normalmente mantienen y transmiten el tono afectivo de la experiencia original.⁸

De este modo, ya no encontraremos una solución a nuestro enigma ni en la hipótesis de Hindemith ni en la de Gurney.

IV

Para tratar otras aproximaciones a nuestro problema, debemos profundizar en el análisis de la emoción. Ya es ortodoxo entre los filósofos de la razón que las emociones son algo más que simples estados de sentimiento interno.⁹ Aunque no hay un acuerdo absoluto sobre cuáles son todos los componentes de una emoción y sobre cuáles son, si los hay, esenciales para la emoción, la mayoría de los autores están de acuerdo, al menos, en que las emociones contienen un componente cognitivo además de uno afectivo. Esto puede ser expresado en forma de opinión, actitud, deseo o evaluación, centrando e identificando el objeto de la emoción. Así, si se tiene miedo, se siente de una cierta manera (bastante desagradable), y se siente de esa manera hacia un objeto que uno cree ser peligroso y quiere evitar. Si se tiene esperanza, se siente de una manera (bastante más agradable), y se siente de esa manera respecto de alguna situación que cree posible obtener y que desea obtener. La presencia de un objeto intencional hacia el cual pensamiento y sentimiento están dirigidos es, pues, fundamental en el paradigma de una emoción.

Además de los componentes afectivos y cognitivos, se puede dar el caso de que las emociones tengan también componentes conductuales y psicológicos. El estar asustado puede suponer típicamente encogerse, temblar, o la preferencia, y quizás necesariamente tendencia o disposición, a huir ante la presencia del temido objeto. El estar asustado puede requerir, además de cualquier cosa que se esté experimentando de manera subjetiva, un cierto estado de los sistemas endocrino y circulatorio.

⁸ Véase, de Richard Wollheim, *On Persons and Their Lives*, en *Explaining Emotions* (ed. Amélie O. Rorty). Berkeley y Los Ángeles, University of California Press (1980); págs. 299-321.

⁹ Véanse las discusiones en William Alston en *Emotion and Feeling*, en *The Encyclopedia of Philosophy* (ed. Paul Edwards). Nueva York, Macmillan (1967); Georges Rey, *Functionalism and the Emotions*, en *Explaining Emotions*; Moreland Perkins, *Emotion and Feeling*, en *Philosophical Review* 75 (1966); Patricia S. Greenspan, *Ambivalence and the Logic of the Emotion*, en *Explaining Emotions*; y Malcolm Budd, *The Repudiation of Emotion: Hanslick on Music*, en *British Journal of Aesthetics* 20 (1980). Los dos primeros ensayos incluyen un extenso análisis del concepto de una emoción, y estoy particularmente agradecido hacia ellos por algunas distinciones empleadas en este ensayo.

En lo que concierne al componente afectivo –la parte de una emoción que consiste en lo que se siente en sentido estricto– se plantea alguna cuestión sobre cómo debería ser concebido. Según una de las visiones de este tema, el componente afectivo de la emoción consiste en un cierto tono global de consciencia, una cierta cualidad de sentimiento interno, en el que lo agradable/doloroso es una importante, aunque no única, dimensión. Según otra visión del asunto, el componente afectivo es simplemente un conjunto de sensaciones internas de cambios corporales –por ejemplo sensaciones de nudo en la garganta, piel de gallina, nudos en el estómago y tensión en los músculos de la cabeza–. Me inclino a pensar que el componente sentimental de la emoción se entiende mejor incluyendo ambos aspectos. Por lo tanto, me referiré a estos, respectivamente, como los aspectos fenomenológicos y “sensacional” del componente afectivo o de sentimiento de una emoción.

Es el momento de decir claramente que, la respuesta emocional normal a una obra musical –por ejemplo, lo que he llamado una reacción de tristeza– no es, verdaderamente, un caso de emoción completamente desarrollada. Esto es así, principalmente, porque la música ni proporciona un objeto adecuado al que dirigir una emoción, ni genera, con respecto a un objeto, las opiniones, deseos o actitudes asociadas esenciales para que una emoción sea lo que es. Cuando un *adagio* sinfónico me “entristece”, no estoy triste por la música, y tampoco considero el *adagio* como algo que deseara que fuera distinto. Además, este debilitamiento del componente cognitivo en la respuesta emocional a la música tiene, como resultado, en general, la inhibición de la mayor parte de conductas características y la reducción significativa de tendencias conductuales.

Sin embargo, los más importantes componentes fisiológicos puros, los afectivos, parece, están en ocasiones contenidos en algo parecido a una fuerza completa. Si la música, inevitablemente, no induce por sí misma a una auténtica y contextualmente arraigada emoción de tristeza, sin embargo, alguna música parece totalmente capaz de inducir, al menos, el sentimiento característico de tristeza.¹⁰ Para el problema de la respuesta emocional negativa a la música, creo, esto es suficiente para resistir una solución completa de cualquiera de las propuestas que se considerarán en breve. Tendré ocasión de distinguir entre emociones (incluyendo elementos cognitivos) y sentimientos asociados (carentes de elementos cognitivos) en lo que sigue a continuación. Y cuando hablo posteriormente de “respuesta emocional” a la música, debe ser entendido como una experiencia producida en un oyente que, al menos,

¹⁰ Ayudará tener presente aquí una distinción entre el inducir y el reavivar de emociones. La música por sí misma no induce normalmente emociones completamente desarrolladas, pero puede reavivar a veces las que se han tenido antes, volviendo a experimentarlas –opiniones, deseos, sentimientos y todas las demás– (más a menudo serán simplemente recordadas, es decir, revivirá su memoria). Pero el objeto y los contenidos cognitivos de emociones revividas habrán sido proporcionados en ocasiones anteriores, normalmente no musicales.

sea la sensación característica de alguna emoción, pero que no llega a ser una emoción completa *per se*.

Voy a suponer, para los propósitos de este ensayo, que la mayoría de las emociones comunes tienen componentes afectivos (comprendiendo los aspectos fenomenológicos y sensitivos) que son más o menos característicos de ellas, aparte de los componentes cognitivos, que son, quizás lógicamente, característicos de ellas. Con esto quiero decir, que supondré que existen diferencias introspectivas ante las emociones comunes. Algunas pruebas de esto son proporcionadas por casos en los que unas personas repentinamente se dan cuenta de que están tristes, felices, deprimidas, enamoradas, etc., sin reconocer de forma explícita que albergan ciertas opiniones, deseos o valoraciones, y claramente basándose en la cualidad del sentimiento. Ciertamente, hay una investigación psicológica que parece sugerir que las emociones comunes no se distinguen mucho en los sentimientos internos o influencias, pero me da la impresión de que esa investigación es inconcluyente, así como de algún modo cuestionable en el método.¹¹ En cualquier caso, es innegable que, la influencia negativa está íntegramente implicada en unas ciertas condiciones emocionales y que hay al menos un cierto rango de diferencia cualitativa de influencias provenientes del espectro de emociones negativas. La persistencia de nuestro problema y la viabilidad de ciertas respuestas a él que vamos a considerar, no requieren realmente más que esto.

V

Aquéllos que se muestran escépticos ante la afirmación de que la música, a menudo, provoca en los oyentes emociones conocidas, mantienen a veces que lo que se provoca no es ni una especial emoción estética ni recuerdos de emociones pasadas, sino análogos musicales de conocidas emociones de la vida. Se plantean aquí dos preguntas. Una es en qué sentido estas emociones musicales difieren de las emociones comunes. La segunda es en qué sentido son lo mismo y por qué presumiblemente se justifica el denominarlas con un nombre común.

John Hospers, en un conocido ensayo sobre la expresión en arte, sugiere que la respuesta emocional a la música triste no es, realmente, auténtica tristeza, sino sólo tristeza musical. Aquí se da la explicación de Hospers a este fenómeno:

¹¹ Tengo en mente el conocido escrito de S. Schacter y J. E. Singer, *Cognitive, Social and Physiological Determinants of Emotional State*, en *Physiological Review* 69 (1962). El escrito de Schacter y Singer reconoce apenas la posibilidad de un componente afectivo en los estados emocionales diferente al del despertar puramente psicológico y, más aún, está principalmente preocupado por establecer la necesidad de componentes cognitivos en la emoción, más que su suficiencia.

La tristeza expresada en música es muy diferente de la tristeza en la vida; usamos la misma palabra para ambas sólo por un tipo de analogía [...]. La tristeza en música está despersonalizada; está sacada o abstraída de la situación personal particular en la que normalmente la sentimos, tal como la muerte de alguien querido o la destrucción de nuestras esperanzas. En música conseguimos lo que a veces se llama “esencia” de la tristeza, sin todos los accidentes adjuntos o condiciones causales que normalmente la generan. En vista de esto, podemos continuar diciendo que la música expresa tristeza, pero deberíamos distinguir entre la tristeza musical, que es una experiencia alegre, de la tristeza de la vida, que no lo es.¹²

Podemos interpretar la explicación de Hesper como si afirmara que la tristeza musical se siente (en sentido estricto) como la tristeza vital, pero (1) le falta un objeto o contexto situacional, y (2) le faltan las habituales condiciones causales de tristeza. Lo que tiene en común con la tristeza vital, entonces, es presumiblemente un cierto modo de sentir, posiblemente atenuado en intensidad, y ciertas alteraciones fisiológicas subyacentes.

No es obvio que la invocación de emociones musicales –análogos débiles, sin objeto, de las emociones vitales– sea por sí misma una ayuda para entender por qué una respuesta emocional negativa en música debiera ser tan solicitada. El pinchazo de una aguja duele menos que la puñalada de un cuchillo, pero no por esta razón se desea. Uno no se procuraría esa experiencia, incluso si fuesen eliminados toda la conciencia del agente que lo perpetra, el medio físico y el efecto duradero. El atractivo de formas más débiles y cognitivamente empobrecidas de las emociones negativas normales plantea el siguiente dilema: si la tristeza musical supone la misma forma de sensación interior que la tristeza vital, aunque débil en intensidad, entonces su carácter a primera vista desagradable hubiera parecido convertirse en algo que evitar. Por otro lado, si lo musical y lo vital suponen distintos modos de sentimiento interior, entonces se vuelve confuso qué conexión existe entre ellos, y poco convincente el que la respuesta emocional en música consista en algo tan completamente no relacionado con la emoción común mediante la cual estamos dispuestos a denominarla. En resumen, si existe la tristeza musical, semejante a la tristeza vital y evocada por música triste, aún no ha sido mostrado cómo esto puede ser una “experiencia feliz”.

Otra idea que merece la pena considerar aquí, es que, cuando somos “entristecidos” por la música, realmente esto no hace que estemos tristes, sino sólo que lo imaginamos así.¹³ Así se dice que, la música aumenta ciertos estados de sensibilidad en nosotros con los que, entonces, imaginamos sentir emociones en sentido completo, proporcionando nosotros mismos el necesario relleno cognitivo.

¹² Véase, de Hesper, *The Concept of Artistic Expression*; pág. 152. En este artículo corto, Hesper considera las teorías evocativas de la expresión, y con ello, la asunción de que, en efecto, la expresión se iguala a la evocación.

¹³ Una sugerencia parecida podía ser extraída del artículo de Kendall Walton *Fearing Fictions*, en *Journal of Philosophy* 75 (1978); págs. 5-27.

Nuestra repuesta a la idea anterior parecería aplicarse también aquí. Si el componente sensitivo de la ira imaginaria -pongamos por caso- fuese el mismo que el de la ira real, dado entonces su tono desagradable, no está claro por qué la ira imaginaria debería ser más buscada que la ira real. ¿Por qué debería proporcionarme satisfacción imaginar que estoy enfadado, dado un apropiado estado de agitación interna? Además, en la medida en que la imaginación es efectiva, más afligido debería estar, sabiendo que todas las consecuencias vitales indeseables y lo que conlleva estar verdaderamente enfadado también estuvieran en perspectiva.

Además, soy escéptico ante el hecho de que, en los casos que nos interesan, aquéllos de profunda respuesta emocional a la música, imaginemos normalmente que estamos poseídos verdaderamente por diferentes emociones, al menos si esto requiere que lo hagamos de una manera explícita y determinada. Según parece, nuestras imaginativas respuestas a la música no son típicamente tan claras como eso. Cuando nos "entristecemos" por música triste o nos "asustamos" por música aterradora, generalmente no imaginamos que exista para nosotros un objeto en particular, con características particulares, que nos entristezca o asuste. Ni imaginamos que tengamos ciertas actitudes o deseos hacia tales determinados objetos intencionados.

En otras palabras, la respuesta emocional a la música no tiene el mismo grado de estructura cognitiva que la respuesta emocional a entidades bien definidas del mundo ficticio. Mantener otra cosa es exagerar el punto en el que los oyentes aumentan intelectualmente sus respuestas afectivas básicas hacia la música. Por otro lado, esto no niega que un oyente pueda, de un modo menos concreto, asumir imaginativamente un estado emocional identificándose con una música que le gusta. Volveré sobre este punto en la sección VIII.

VI

Otra vía posible en torno al asunto de la respuesta emocional a la música, y por tanto en torno al problema de la emoción negativa en música, es argumentar que la apariencia de la respuesta emocional es simplemente una ilusión bien respaldada, fundada en una confusión entre percibir y sentir. La adecuada respuesta estética a la música, diremos, es puramente cognitiva, y consiste, entre otras cosas, en el reconocimiento y apreciación de las cualidades emocionales en la música. Lo que en ocasiones nos parece experimentar algo como el pesar es, de hecho, si lo escuchamos de la manera adecuada, sólo el conocimiento intenso de la pesadumbre en música.

Considero esta postura muy poco convincente. Por supuesto, la respuesta exclusivamente cognitiva a la expresión en música es un posible modo de implicación estética -el

modo distante, crítico del oyente entendido-. Se puede detectar, ciertamente, la expresión sin ser conmovido, y se puede llegar a entender el clima de una obra sin reflejarlo necesariamente. Pero el modo distante de participación es tan sólo uno entre varios de los que pueden ser adoptados, y difícilmente es el único estéticamente recomendable. Su superioridad estética sobre un modo de participación más abierto y global -en el que se percata de la emoción que siente ante la música, y reacciona ante ella- es, al menos, cuestionable.

El responder de manera emocional a la música se produce claramente como consecuencia de percibir cualidades emocionales en ella. Pero aún más, estas actividades pueden ser sutilmente interdependientes. Lo que parecemos percibir influye en lo que sentimos, y lo que sentimos influye en lo que decimos que percibimos. Por un lado, parte de lo que nos inclina a describir una cualidad de la música con un término emocional dado refleja el tipo de emoción que la música tiende a evocarnos; pero, por otro lado, parte de la razón de que tengamos una reacción emocional frente a la música es la percepción de una cualidad emocional correspondiente en ella, provisionalmente identificada basándose en parecidos fisonómicos -analogía de conductas expresivas- o asociaciones convencionales. Nos entristecemos en parte con la percepción de una cualidad en un pasaje que interpretamos como tristeza, pero en parte denominamos esa cualidad "tristeza", o confirmamos tal denominación de ella, en virtud de ser entristecidos por la música o sentir su capacidad de entristecernos bajo condiciones algo diferentes. El reconocer la emoción en la música y experimentar la emoción de la música no estaría, en principio, tan separado como se podría haber imaginado. Si esto es así, la idea de que en la apreciación estética de la música simplemente tenemos conocimiento de los atributos emocionales sin sentir nada que se corresponda con ellos, puede ser conceptualmente problemática así como empíricamente inverosímil.

VII

Nelson Goodman no comete, ciertamente, el error de representar la percepción de la expresión en música como una tarea imposible. Por el contrario, enfatiza el papel del sentimiento como ayuda esencial para determinar qué propiedades expresivas tiene en realidad una obra, en sus ahora conocidas palabras: "En la experiencia estética, las emociones funcionan cognitivamente."¹⁴ Su papel principal consiste en informarnos acerca del carácter de las obras con las que estamos involucrados.

¿Pero puede esto explicar por sí mismo la atracción que sentimos por la música negativa? Goodman nos dice que "en la experiencia estética, la emoción positiva o negativa es un

¹⁴ Nelson Goodman, *Languages of Art*. Indianápolis, Bobbs-Merrill (1968); pág. 248.

modo de sensibilidad hacia una obra."¹⁵ El valor de la respuesta desesperada o afligida a la música es, por tanto, el que se necesita para la correcta comprensión de las cualidades emocionales de la música. Así, según esto, nos sumergimos a menudo en una considerable aflicción para aprender con exactitud las características del objeto que nos atormenta. Lo que parece desconcertante es por qué estaríamos tan dedicados a determinar las propiedades de las obras de arte que nos llevan a estados desagradables. ¿Tenemos obligación de discernir correctamente los caracteres de todos los objetos artísticos, sea cual fuere el precio? Seguramente no. ¿La respuesta cognitiva que nos proporciona el percibir correctamente que un movimiento es, digamos, angustioso, compensa la angustia que podemos sentir en el transcurso de esa percepción? No parecería así. El llegar a conocer las cualidades tristes de una obra puede ser una justificación parcial para sufrir por ella, pero no puede ser el argumento completo. Dos cosas en particular parecen insuficientemente explicadas. Una es la profundidad con la que a menudo queremos sentir la emoción negativa en música, más allá de lo que podría necesitarse de manera plausible como una contribución a la evaluación cognitiva; la otra es el hecho de que la observación goodmaniana, hasta donde llega, explica más el valor instrumental que el peculiar atractivo de la emoción negativa de la música.

VIII

En esta sección describiré de forma más completa en qué creo que consiste la fuerte respuesta emocional típica a la música. El esbozar el perfil de esta experiencia a grandes rasgos nos ayudará a determinar qué valor tiene que no haya sido explicado adecuadamente por ninguna de las perspectivas presentadas en la sección precedente. Empezaré por plantear las condiciones de escucha que conducen a una respuesta de este tipo. Evidentemente, no todas las escuchas de una obra emocionalmente poderosa afectarán a un oyente de esa forma, ni sería deseable. La primera condición parece ser el que una obra esté en un estilo conocido, y que la obra misma resulte bastante familiar al oyente, de forma que su fluidez y carácter específicos hayan sido registrados internamente, pero no tan familiar como para que se produzca aburrimiento apreciable al escucharla, en una determinada ocasión. Esto ocurre cuando una pieza es bien conocida, aunque no tediosa, cuando las expectativas están firmemente suscitadas en el curso de ella, pero los desenlaces permanecen inciertos.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, pág. 250.

¹⁶ Una interesante explicación de Leonard Meyer sobre la cuestión de la "apreciación óptima" por una obra musical, desde una perspectiva informativa-teórica, se puede encontrar en *On Rehearing Music*, en *Music, the Arts and Ideas*. Chicago, University of Chicago Press (1967); págs. 42-53.

La segunda condición generalmente es considerada como fundamental para la “actitud estética” en cualquier explicación defendible de ese estado de ánimo. Y ésta supone un modo de atención estrechamente enfocado a la música, su estructura, evolución y carácter emergente, con una consecuente falta de atención o reducida conciencia del mundo extramusical y la situación actual de uno mismo en ella.

Una tercera condición es la de una apertura emocional hacia el contenido de la música, opuesto a la contemplación distante de la misma. Se debe estar dispuesto a identificarse con la música; ponerse en ese lugar. Uno debe permitirse ser conmovido de manera receptiva por la emoción de lo que escucha, o incluso maravillarse de ello, en contraposición a la simple observación.

Tal oyente, sin embargo, no es llevado directamente dentro de un abismo de sentimientos y como resultado, al olvido de la música misma. Por el contrario, la profunda respuesta emocional a la música surge típicamente como producto de la percepción musical más intensa. Generalmente una reacción emocional se genera en virtud del reconocimiento de emociones expresadas en la música, o de gestos cargados de emoción expresados en el movimiento musical.¹⁷ Lo que normalmente sucede es de naturaleza empática o de reflejo. Cuando identificamos con música lo que estamos percibiendo –o tal vez mejor, con la persona a la que, imaginamos, pertenecen las emociones o gestos emocionales que escuchamos en la música– participamos, y adoptamos esas emociones como propias, durante el curso de la audición.¹⁸ Y así terminamos sintiendo, en la imaginación, como lo hace la música. Lo que es esencial observar aquí sobre este fenómeno es que la cognición es algo fundamental en ello. Si no percibo qué emociones se encuentran en la música escuchándola atentamente, no tengo nada con lo que identificarme adecuadamente o sentir empatía.¹⁹

¹⁷ Aquí excluyo de la explicación, para simplificar, el grado en el que la identificación de la expresión emocional en música y la evocación de la sensación por la música pueden ser mutuamente dependientes (esto se trató en la sección VI).

¹⁸ Por supuesto, es posible tener una respuesta emocional a la música que no sea empática, sino de carácter bastante reactivo. En lugar de identificarnos con la música, podemos reaccionar directamente a una cualidad de la que la música está literalmente poseída, o podemos observar la música de forma imaginativa como un otro y reaccionar frente a ella desde fuera, en lugar de identificarnos con ella emocionalmente. Ejemplos del primer tipo serían la música de entretenimiento y humorística, indignación ante la música plagiaaria, irritación ante música mal construida. En tal respuesta, la música sirve no sólo como la causa, sino como el objeto adecuado de la emoción suscitada. Ejemplos del último tipo serían una aterradora respuesta a un pasaje amenazador imaginativamente tomado por ser un individuo amenazador, o una compasiva a un pasaje lacerante que uno observa imaginativamente como una persona que sufre. Seguir ocupándonos con las respuestas emocionales reactivas a la música nos llevaría demasiado lejos. Sin embargo, debería ser obvio que algunas de estas respuestas plantean el mismo problema de la emoción negativa en música que las empáticas, cuando son ostensiblemente desagradables en el tono sensitivo.

¹⁹ Naturalmente, hay mucho más que podría decirse para completar la idea básica de cómo se generan las respuestas afectivas a la música. Sobre la descripción de la respuesta de reflejo a las características emocionales en música véase, de Stephen Davies, *The Expression of Emotion in Music*, en *Mind* 89 (1980); págs. 67-86. Sobre el mecanismo de la identificación con música, véase la discusión de R. K. Elliot en *Aesthetic Theory and the Experience of Art*, en *Aesthetics* (ed. H. Osborne). Oxford, Oxford University Press (1972); págs. 145-157.

Ahora bien, lo que mantengo es simplemente que, cuando se completan las tres condiciones que he enumerado, entonces, para ciertas composiciones musicales se produce a menudo una respuesta emocional empática que consiste en algo muy parecido a la experiencia de la emoción expresada en música. Como anteriormente se observó, esta experiencia incluye en su núcleo los característicos trastornos fisiológicos de la emoción y su característica influencia interna. La crucial disminución de la auténtica emoción se produce en la dimensión cognitiva; las emociones musicales carecen de objetos y pensamientos asociados a ellas.

Con esto no quiero decir, sin embargo, que las respuestas emocionales a la música no tengan un componente cognitivo (o de pensamiento). Lo tienen, pero es pálido en comparación con la emoción de la vida real. Digamos que la emoción expresada en la música es tristeza. Entonces, en una respuesta empática, además de los elementos fisiológicos y afectivos, existe, en primer lugar, la idea general de tristeza. Puesto que un oyente normalmente se pone triste al percibir e identificarse con la tristeza de la música, la idea de esa emoción generalmente estará presente en la mente de forma simultánea con cualquier cosa que sienta. En segundo lugar, el identificarse con la música supone, en principio, el acto cognitivo de imaginar que la música es, en sí, bien un individuo triste o bien la expresión audible de la tristeza de alguien. En tercer lugar, tal identificación supone posteriormente el acto cognitivo de imaginar que uno también está triste -que la música expresa la tristeza propia de uno- y que, aunque de manera amorfa, uno tiene algo por lo que estar triste.

Centrémonos en esta última fase. Cuando uno escucha música triste, se empieza a sentir triste, e imagina que en realidad está triste; de acuerdo con la lógica del concepto, uno debe estar imaginando que hay un objeto para su tristeza y que se mantienen ciertas opiniones o actitudes valorativas respecto a ello. Lo esencial, sin embargo, es que esto último imaginado permanece, generalmente, indeterminado. Es decir, uno no imagina en realidad un objeto particular para su tristeza, y no mantiene opiniones de forma imaginaria sobre ello. Al imaginar que, en realidad, me he entristecido escuchando alguna música, sólo admito que mi sentimiento tiene algún centro, pero sin llegar a especificarlo más. En otras palabras, el objeto de una respuesta de tristeza empática a la música es algo en gran parte formal. Cuando, mediante la identificación con la música, estoy entristecido por el *poco allegretto* de la Tercera Sinfonía de Brahms, mi "tristeza" no está dirigida hacia la música, ni hacia ninguna situación de la vida real que me concierna, sino más bien, hacia algún objeto invariable aportado vagamente por mi imaginación.²⁰

²⁰ Se podría sugerir que el objeto imaginado de mi tristeza es tan sólo el objeto de la tristeza de la persona triste "en la música" con la que me identifico. Creo que esto puede a veces ser así, pero realmente no afecta a la cuestión de indeterminación que estoy tratando, también para este objeto permanece completamente indeterminado o sólo formalmente indicado.

Resumiendo entonces, las respuestas emocionales empáticas a la música del tipo que nos interesa –del tipo que experimentó nuestro hombre al principio de este ensayo– comprende de manera típica lo siguiente: componentes fisiológicos y afectivos de la emoción comprendida en la música; la idea o pensamiento de esta emoción; y la imaginación, mediante identificación con la música, de uno mismo experimentando en realidad esta emoción, aunque sin el normal carácter determinado del centro de atención.

IX

Estamos ahora, creo, en buena posición para ofrecer explicaciones del atractivo de la respuesta emocional negativa a la música, cuya naturaleza he tratado de aclarar. Empezaré por reconocer dos contribuciones a una respuesta completa que surge de las visiones mencionadas más arriba. La primera es la observación goodmaniana de que la respuesta emocional facilita nuestra comprensión, valoración y descripción de la expresión en una obra musical. Esto sin duda es cierto, e incluso aunque apenas pueda explicar totalmente nuestra disponibilidad para sufrir emoción negativa por una sonata, tampoco debería ser ignorado.

La segunda es el elemento aristotélico de la catarsis. Seguramente, en algunas circunstancias la virtud de, digamos, una respuesta dolorosa a la música, es que permite fluir de una manera controlada una cierta cantidad de emoción perjudicial con la que uno está afligido. Uno se “entristece” al escuchar, de forma pura y limitada, purgándose así en cierta medida de un dolor real al que se ha sucumbido conscientemente, de manera rebelde, o al que se ha reprimido en las mazmorras del inconsciente. Desde una perspectiva catártica, la respuesta emocional negativa a la música es deseable porque conduce a la salud mental, mejorando el futuro mismo del oyente, administrándole momentáneamente dosis dolorosas de medicina emocional en el presente. No parece negarse que la música triste pueda ser terapéutica en este sentido; lo que hay que observar, sin embargo, es que la explicación catártica se aplica de manera estricta a oyentes normalmente afectados en ese momento por emociones insalubres, ya sea en un nivel de consciencia o inconsciencia. Parece, sin embargo, que la respuesta emocional negativa tiene atractivo, y ofrece recompensas, para los oyentes para los que éste no es el caso. Puedo buscar y saborear dolor, nostalgia y angustia de la música cuando ni estoy alterado por estas emociones, ni afectado por ellas de manera subterránea. Además, sólo el suscitar tales emociones parece proporcionar satisfacción previa a cualquier desviación que pueda producirse finalmente. Los beneficios catárticos, aunque en ocasiones muy reales, parecen demasiado indirectos y prudentes para ser la parte total o incluso la más amplia de por qué ansiamos la experiencia de la emoción negativa de la música.

X

Lo principal que se observa al llegar a la solución más amplia que buscamos es que la respuesta emocional a la música y la emoción en la vida ordinaria difieren en un aspecto crucial y obvio, relacionado con la atenuación del contenido cognitivo en el principio. Las respuestas emocionales a la música no tienen implicaciones vitales, en contraste con sus homólogas auténticas. La "tristeza" que uno puede sentir por la atención empática a la música no tiene base en la vida extramusical de uno, no señala un estado duradero de influencia negativa, no indica un problema que requiera acción, no da lugar a un esquema persistente de conducta, y en general, no augura nada bueno para el futuro de uno. Uno no cree realmente -aunque lo pueda imaginar a veces- que su respuesta de tristeza sea objetivamente adecuada, que exista alguna situación en la vida por la que tenga que lamentarse. Por otro lado, si uno está verdaderamente triste debe creer esto, y de acuerdo con esto, esperará que su sentimiento persista hasta que las condiciones objetivas hayan cambiado, y estará dispuesto a actuar para remediar su estado de infelicidad. Sin embargo, la persona que tiene una respuesta triste hacia la música generalmente está libre de esta expectación y disposición. La experiencia de la tristeza de la música consiste, en principio, en un sentimiento bajo una concepción, pero aislada y libre de las exigencias e implicaciones de la emoción correspondiente en la vida.

Puesto que la respuesta emocional negativa a la música está desprovista de las implicaciones contextuales de emociones tales como tristeza, dolor y temor, somos capaces de centrarnos, más completamente, sólo en el sentimiento que comportan estas emociones. Esto abre el camino para tres beneficios que podemos obtener, permitiéndonos reflejar la música emocionalmente triste. Estos son beneficios del placer, la comprensión y la autoconfianza.

Para entender el primero, se requiere una pretensión un tanto inusual y sorprendente, pero con la que no podemos, creo, resolver del todo la paradoja que hemos estado tratando. Esta pretensión es que, el mismo afecto emotivo, disociado de todas las consecuencias psicológicas y de conducta es, en prácticamente todos los casos, algo de lo que somos capaces de obtener satisfacción. Es decir, el puro componente de sentimiento de casi cualquier emoción, siempre que no sea demasiado violento o intenso, es algo con lo que, a fin de cuentas, podemos experimentar disfrute.

Cuando los sentimientos se nos ponen a disposición de forma aislada, sin antecedentes, e intrínsecamente limitados en duración -como son los de la música- podemos acercarnos a ellos como si fuéramos catadores de vino, degustando las delicias de varios añejos, o como Des Esseintes, el héroe de la obra de Huysmann *À rebours*, deleitándose con los sabores transmitidos por una armónica a la que se la han insertado varios licores. Nos convertimos en

entendidos en sentimientos, al saborear el aspecto cualitativo de la vida emocional por su propio interés.

Esto no quiere decir que el sentimiento puro no tenga nada desagradable. Si no poseyera en sí mismo un tono negativo, difícilmente podría ser considerado como el sentimiento de alguna emoción negativa. Pero en el contexto objetivo de la respuesta musical, se nos hace posible saborear el sentimiento por su carácter especial, una vez que prescindimos de la aflicción adicional que acompaña su incidencia en el contexto de la vida. El sentimiento característico del, por así llamarlo, núcleo del dolor o la desesperación tiene un aspecto irreduciblemente desagradable, ciertamente, pero lo desagradable e indeseable de la emoción de manera global surge por lo menos de las creencias respecto a ella, en lo que se refiere a la existencia real de un mal y la consecuente persistencia de la influencia negativa. Un estado incómodo que sabemos que no durará, y que atestigua que ninguna culpa en nuestro mundo nos dolería como lo haría si no tuviéramos tal seguridad. No es tanto el sentimiento resultante lo que nos preocupa en el dolor o la desesperación, como la trascendencia de ese sentimiento, que es lo que traen las opiniones y actitudes asociadas. Cuando éstos están ausentes, como en la respuesta emocional a la música, nos encontramos a nosotros mismos capaces en gran parte de apreciar los sentimientos, incluso los negativos, por sí mismos. Saboreamos las cualidades particulares de tales sentimientos en un grado suficiente como para compensarnos por el elemento de dolor que contienen. La experiencia sin distractores de afectos de casi cualquier tipo, si está libre de consecuencia práctica, parece tener un atractivo intrínseco para muchos de nosotros. Calificaré esto como la recompensa de saborear el sentimiento.

La segunda recompensa que acompaña a la respuesta emocional negativa a la música en virtud de su libertad contextual es la de una mayor comprensión de la condición del sentimiento implicado en alguna emoción reconocida. Es notoriamente difícil decir cómo se siente una emoción, pero creo que está claro que tal conocimiento, no importa su significado, puede ser aumentado por experiencias emocionales durante la escucha o después de la escucha de la música. En tales momentos tenemos una oportunidad de examinar de forma introspectiva y reflexionar sobre la dimensión afectiva interior de una emoción –pongamos por caso, angustiosa– cuya idea puede ser contemplada por la razón, cosa que no se produce en la persona atrapada en la agonía de la angustia real. Podemos llegar a comprender qué es el sentimiento de la angustia, no en el sentido de aprender a lo que se parece, sino en el sentido de percibirlo y registrarlo de forma más clara. Esto a su vez, se convierte en una capacidad mejorada para reconocer y –desde el recuerdo– contemplar este sentimiento en el futuro. Se puede profundizar o reforzar la imagen que se tiene de lo que es sentir melancolía al experimentar el *poco allegretto* de la Tercera de Brahms, o de lo que es sentir pasión desesperada

reaccionando al Estudio en do menor de Scriabin. Obsérvese, finalmente, que la recompensa cognitiva atestiguada aquí, la de la comprensión del sentimiento, difiere –aunque está relacionada– de la goodmaniana anteriormente mencionada, la de la percepción de la expresión.

La tercera de estas recompensas se relaciona directamente con el respeto propio o sentido de la dignidad de una persona como ser humano. Algo fundamental en la mayoría de las imágenes ideales que la gente tiene de sí misma es la capacidad de sentir profundamente una variedad de emociones. Nos gusta pensar de nosotros mismos que somos capaces de ser conmovidos profundamente y de diversas maneras por determinados acontecimientos. El individuo cuya facultad emocional es inactiva, superficial o sin profundidad nos parece menos persona. Puesto que la música tiene el poder de llevarnos a sentir la emoción negativa sin las consecuencias no deseadas de la vida, nos permite en parte reafirmarnos, de forma no destructiva, en la profundidad y amplitud de nuestra capacidad de sentir. El tener una respuesta emocional negativa a la música es como proporcionar a nuestros motores emocionales un “simulacro”. Si le pasa algo al avión, es mejor darse cuenta en la pista que en el aire. Aunque uno no hubiera optado por probar el dolor real sólo para ver si era capaz de ello, la confirmación de esto puede quizás ser menos arriesgada mediante la participación de la música. Si tal confirmación puede legítimamente ser aceptada en este sentido, no es claramente concisa; aunque falle epistemológicamente, su efecto psicológico es bastante real. Además, al ejercitar nuestras capacidades sensitivas en música, podría decirse que las tonificamos, o las ponemos en forma, preparándonos así a nosotros mismos para reacciones más intensas y circunscritas a situaciones de la vida. Merece la pena observar que esta recompensa de respuesta emocional a la música se asocia de manera más natural a las emociones negativas que a las positivas. Normalmente, no es con emociones como alegría, diversión o entusiasmo, con las que tenemos la necesidad de probarnos a nosotros mismos que estamos capacitados y preparados para sentir lo que es propio de la idea común de una persona desarrollada emocionalmente. Llamaremos a esto la recompensa de la seguridad emocional.

XI

Hasta ahora, hemos considerado ciertas recompensas de la respuesta emocional negativa a la música que surgen respecto a ésta, consideradas como experiencias de sentimiento puro concurrentes con la simple idea de emociones correspondientes. Debemos ahora volver hacia las recompensas de imaginar, mediante la identificación, que uno está en condiciones emocionales completas, aunque sepamos totalmente que no es así.

Estas son en su conjunto tan importantes como las recompensas ya consideradas una por una. Parece haber al menos tres de ellas, que trataré a continuación. La primera tiene especial relevancia para la paradoja que nos concierne, ya que ésta, a diferencia de las otras, implica de forma más transparente la respuesta emocional negativa -no positiva- hacia la música.²¹

Si experimento de manera empática sentimientos de desesperación o de angustia por una pieza de música desesperante o angustiosa, y también considero la música como la expresión que desvela la desesperación o angustia de alguien, entonces podría empezar a identificarme con ese alguien e imaginar consecuentemente, de la forma descrita antes, que yo mismo siento desesperación y angustia reales. Incluso podría tener la impresión de que estoy generando la música *de profundis* como una expresión de la desesperación o angustia que, imagino, estoy experimentando ahora. En cualquier caso, puesto que mi emoción imaginada es la misma que la personificación de la música, tomará parte en el destino y vicisitudes de esa emoción en el curso del desarrollo de la música.

Puesto que he identificado mi estado emocional con el expresado en la música, puedo sentir que lo que parece sucederle a esa emoción en el transcurso de la música también me sucede a mí. Y esto, debido al modo en que el contenido emocional es llevado por la estructura musical, es a menudo fuente de satisfacción, en especial allí donde se involucran las emociones desagradables o difíciles.

Las emociones presentes en la música y experimentadas con la imaginación a través de ella, a diferencia de aquéllas que se encuentran en la vida real, tienen un carácter inevitable, intencional y de finalidad. Esto, indudablemente, es porque parecen íntimamente conectadas con el desarrollo de la esencia musical misma como si fueran inseparables de ella. De este modo, lo que principalmente o inicialmente caracteriza el movimiento o desarrollo musical llega a parecer también un atributo del contenido emocional que lo sustenta. La emoción en una composición musical, a causa de su construcción, a menudo nos parece que ha sido resuelta, transformada, transfigurada o vencida cuando la música ha concluido.

Cuando la primera sección en do menor del *poco allegretto* de Brahms da paso suavemente al trío en la mayor, podemos imaginarnos sollozando, transformando la melancolía en un humor de alegría titubeante. Cuando el motivo principal de la *Marcia funebre* de Beethoven cambia en su punto medio a una majestuosa fuga con el mismo tema podemos imaginar nuestro infinito dolor como metamorfoseado, difractado en luminosos fragmentos de patetis-

²¹ De hecho, diría que una variante de esta recompensa podría acompañar, aunque menos abiertamente, a las respuestas emocionales ante las progresiones expresivas de una pieza de música de varias clases, no sólo aquéllas en las que las emociones negativas se impregnen de forma satisfactoria. Pero, por razones obvias, hay casos de la última clase que guardan mayor relación con nuestra investigación.

mo más fácilmente soportable. Y cuando la extensa lógica musical del último movimiento de la Séptima Sinfonía de Dvořák concluye con un disonante aunque corto lamento dominado por el viento metal en los compases finales, se puede participar de la experiencia de la dura tragedia, culminando en una resignación a la que ha costado trabajo llegar.

Al identificar imaginativamente nuestro estado con el de la música, una composición adecuadamente construida nos proporciona una sensación de dominio y control –o al menos acomodación– respecto a las emociones que en el marco extramusical son absolutamente tristes, y sobre las que esperamos salir victoriosos, cuando llegue el momento, si llega. Y la respuesta emocional, deberíamos subrayar, parece necesaria para cosechar este beneficio. A no ser que en realidad se sienta algo cuando se escucha la música, y uno mismo se proyecte en su condición, no se tendrá derecho a pensar: “Esa fue mi emoción, así es como reaccioné yo, eso es lo que fue de ella”. Esto ayuda claramente a compensarnos de cualquier aflicción adicional derivada de reconocer en la imaginación que estamos melancólicos, desesperados, dolidos, etc. Llamaremos a esto la recompensa de la resolución emocional.

La segunda recompensa de identificarse con música, hasta el punto de imaginarse uno mismo poseído de emoción negativa real, es más simple y en cierto sentido previo a lo que se acaba de tratar. Si se empieza a considerar la música como la expresión del estado emocional actual propio, empezará a parecer como si surgiese de uno mismo, como si saliese de lo más profundo de su ser.²² Es muy natural para uno recibir una impresión de fuerza expresiva, de libertad y de descanso al exteriorizar y encarnar lo que se siente. El sentido que uno tiene de la riqueza y espontaneidad con la que su vida interior se revela, incluso cuando los sentimientos implicados son de carácter negativo, es una fuente de innegable alegría. El aspecto desagradable de ciertas emociones que nosotros mismos imaginamos experimentar a través de la música se equilibra mediante la suficiencia, armonía y esplendor de la exposición que nosotros mismos sentimos ser según esa emoción. Por supuesto que nosotros no tenemos realmente tal capacidad expresiva; lo que a nosotros mismos nos parece tener al identificarnos con la música está obviamente fundado en las aptitudes musicales del compositor. Pero en realidad no nos estamos engañando. No creemos literalmente que seamos creadores de música. El genio musical del compositor hace posible la experiencia imaginativa descrita antes, y podemos continuar siendo totalmente conscientes de eso, pero esto no quita la satisfacción resultante. El abrigo puede ser prestado, pero aún así proporciona calor. Llamaremos a esto la recompensa de la potencia expresiva.

²² Véase el estudio de Elliot *Aesthetic Theory and the Experience of Art*, sobre la experiencia de escuchar música “desde dentro”.

La última recompensa de imaginar emociones negativas que voy a tratar surge más claramente cuando un oyente está dispuesto a contemplar lo que llamo la presunción expresionista que concierne al contenido emocional de lo que está escuchando. De acuerdo con la teoría de la expresión de la música, expuesta, entre otros, por Tolstoy y por Cooke, la emoción escuchada en una sonata es siempre la emoción experimentada por el compositor en una ocasión anterior, que ha sido ahora convertida en música. La sonata es un vehículo para transmitir un particular tipo de experiencia emocional de una persona a otra. Ahora bien, parece que, sin suscribir la obviamente inadecuada teoría de la expresión, podríamos a veces adoptar como oyentes la presunción expresionista -que la emoción expresada en una pieza concreta pertenece a la biografía de su compositor- mientras nos imaginamos estar poseídos de la emoción completa, cuyo sentimiento ha sido despertado dentro de nosotros. Si hacemos eso, estamos en efecto imaginando que estamos compartiendo la precisa experiencia emocional de otro ser humano, el hombre o mujer responsable de la música que estamos escuchando. Esto, como muy bien apreciaba Tolstoy, lleva consigo una clara recompensa -la recompensa de la intimidad- que se acumula tenga la emoción un tono negativo o positivo. El sentido de contacto íntimo con la mente o alma de otro, el sentido de que uno claramente no está solo en el universo emocional, lleva de algún modo a servir de contrapeso al posible aspecto angustioso del dolor, pena o ira que uno mismo imagina tener. La separación y alienación emocional, que es un fenómeno común en la vida diaria, es aquí milagrosamente dejado a un lado, en imaginativa identificación con el compositor, cuyos sentimientos -dado que la presunción expresionista está en vigor- son claramente desvelados para que el oyente escuche y se refleje. Llamaremos a esto la recompensa de la comunión emocional.²³

XII

En esta sección trataré una acusación dirigida a veces contra lo relativo a la evocación de la emoción por la música.²⁴ Se ha dicho que un interés en música por las experiencias emocionales que pueda inducir no puede ser un interés estético. Para tener un interés estético en música hay que estar interesado en ella por sí misma, en todos sus detalles concretos y particulares, y no como un instrumento para algún otro fin. Uno debe estar interesado en una

²³ Las ocho recompensas identificadas son éstas: (1) percepción de la expresión, (2) catarsis emocional, (3) saborear el sentimiento, (4) sentimiento de comprensión, (5) seguridad emocional, (6) resolución emocional, (7) potencia expresiva y (8) comunión emocional.

²⁴ Esto está particularmente bien formulado en el estudio de Malcolm Budd *The Repudiation of Emotion*; págs. 39-41.

composición musical por sí misma, de modo que ningún otro objeto, musical o no musical, serviría igualmente, incluso aunque indujera el mismo estado emocional. Dicho de otro modo, la composición específica debe ser esencial a la apreciación estética de ella, y en principio no reemplazable por nada que proporcione aproximadamente los mismos efectos.

Tengo alguna duda sobre si esta posición sobre el carácter necesario del interés estético es en última instancia defensible. Pero dejando esto a un lado, quiero considerar hasta qué punto un interés en música por la respuesta emocional negativa que pueda ocasionar puede ser interpretado para calificarlo como estético según este entender -de modo que, en particular, puede verse que la pieza de música implicada tiene un papel indispensable en la experiencia resultante-.

Si consideramos las ocho recompensas de la respuesta emocional negativa que he detallado, podemos observar en primer lugar que tres de ellas -aprehensión de la expresión, resolución emocional y potencia expresiva- suponen de forma inherente una atención a la sustancia musical específica simultáneamente con cualquier sentimiento que surja. Pues es manifiesto que no se puede categorizar la emoción en un pasaje, escuchar la emoción de uno convertida en el curso de una sección del desarrollo, o disfrutar del poder y riqueza de la expresión de la emoción propia en el sonido, sin atender de manera explícita al material musical que uno oye. La música no es sólo un medio para lograr un fin que puede ser comprendido aparte de sí misma, sino que está implicada íntegramente en ese fin.

Pero incluso con respecto a las otras cinco recompensas, la apreciación de la respuesta emocional a la música puede ser estética en virtud del modo en que tal respuesta está relacionada con la percepción de la forma musical específica. Si examinamos la experiencia total de la emoción en una obra musical, normalmente encontraremos algo como esto: (1) percepción de la forma musical individual, (2) aprehensión de la expresión encarnada; (3) respuesta empática a la expresión encarnada; (4) imaginación de emoción real sobre la base de (3); y finalmente, (5) conciencia de cómo (2), (3) y (4) tienen su origen en (1). La parte perceptiva de esta experiencia es irremplazable; no sólo es causalmente responsable de la parte afectiva, sino que la relación entre ellas es un objeto de conocimiento por derecho propio. Ahora bien, puesto que las obras musicales son perceptivamente distintas unas a otras, ninguna otra obra puede tener nada que ver con la misma experiencia global -la misma fusión de emoción suscitada, con aprehensión de la forma musical y carácter, junto con la conciencia de su relación-. De este modo, si esta experiencia total es lo que buscamos, si lo que fundamentalmente buscamos es emoción arraigada en una actividad perceptiva, particularmente complicada, que la genera, entonces, sin tener en cuenta qué otras recompensas están implicadas en tal emoción, nuestra apreciación permanece reconociblemente estética, centrada en composiciones específicas e involucrándolas de manera esencial.

Si sostenemos que hay un interés estético en música, el aparente carácter extrínseco de ciertas de las recompensas, que nos proporciona el sentimiento suscitado, se modifica si nos preocupan específicamente esos sentimientos como comunicados a través de una estructura musical particular. El que una reacción emocional proporcione satisfacción parece legítimamente estético si se atiende a la entidad musical particular responsable de ello, y si la apreciación está básicamente dirigida hacia un estado emocional fundado y ligado a una intrincada percepción musical. En el modo estético valoramos adecuadamente la específica –aunque no necesariamente única–²⁵ clase de sentimiento que suscita un pasaje mediante la aprehensión total de su forma nota a nota, y no sólo esa clase de sentimiento más simple, sea como fuere producido.

La cuestión es, sin embargo, cómo se sostiene de manera verosímil, con respecto a las cinco recompensas restantes, que el centro apreciativo es este complejo que llamaré sentimiento o emoción musicalmente capacitado –es decir, el sentimiento o emoción (imaginado) inducido por y experimentado con estas particulares notas– a diferencia del sentimiento o emoción por sí mismo, aparte del entorno musical. En mi opinión, la respuesta es que esto es más verosímil para algunas de nuestras recompensas y menos para otras.

Si estoy saboreando un poco de la sensación de aflicción sin objeto provocada en mí por el célebre Adagio para órgano y cuerda de Albinoni, puede ser que esté saboreando en especial ese sentimiento que emerge desde la melodía particular de Albinoni. Y si en mi imaginación estoy en íntima comunión con la *psique* de Schubert, a modo de vehemente determinación despertada en mí por algunos pasajes de su última Sonata para piano en do menor D. 958, puede ser que el estado que imagino que compartimos es específicamente tal determinación sentida como tal en el sonido de esos mismos compases. Así podría, para esas recompensas, estar valorando en particular el sentimiento musicalmente capacitado más que el sentimiento en abstracto. Y si esto es así, entonces las obras de Albinoni y Schubert están esencialmente implicadas en las satisfacciones que obtengo de ellas; la experiencia que estoy valorando específicamente no es separable de la música que la proporciona.

Por otro lado, cuando se llega a valorar y apreciar el sentimiento suscitado por la música por la ocasión que ofrece para la catarsis eliminativa, o la comprensión profunda de lo que significa, o la convicción aumentada de la variedad emocional de uno, entonces, parece poco probable que el foco de apreciación o valor fuera el sentimiento musicalmente capacitado más que el sentimiento más simple. Lo que quiero conocer mejor, aquello de lo que me quie-

²⁵ No supongo que el contenido emocional de una estructura musical, o la respuesta emocional que induce como resultado, deba necesariamente pertenecer sólo ella; las razones se pueden examinar en mi estudio *Aesthetic Uniqueness*.

ro asegurar, o de lo que me quiero purgar, es sólo el sentimiento normal, y no uno emparentado con él y perceptivamente cualificado.

Así podemos reivindicar la mayoría, aunque no todas, de las recompensas de la respuesta emocional negativa a la música desde la antesala de la estética. Si las otras pudiesen ser rescatadas, dependería de reconsiderar o ampliar lo que puede ser adecuadamente incluido en la relación estética –o al menos artísticamente apropiada– con las obras de arte. Pero lo que no debería perderse de vista es que, incluso si algunas de estas recompensas son declaradas en última instancia no estéticas, eso no afectaría a su pertinencia en el problema básico de este ensayo, concretamente, para explicar cómo la respuesta emocional negativa en el transcurso de la interacción normal, si no verdaderamente estética, con obras musicales puede ser valorada y deseada por los oyentes.

XIII

¿Hemos logrado, pues, rescatar al ocupante de la “silla eléctrica” musical con que empezamos? Creo que sí. Hemos sugerido en primer lugar que, aunque esta persona esté registrando, en realidad, los sentimientos de algunas emociones negativas, esto mismo puede ofrecer, dadas las circunstancias, una cierta satisfacción; y en segundo lugar, que existen un número de recompensas más indirectas derivadas de esos sentimientos y de las emociones imaginadas erigidas sobre ellos que, más que compensar por lo desagradable, nos pueden inclinar a atribuirles a las condiciones supuestas en el transcurso de la audición. Esas obras de Beethoven, Brahms, Scriabin y Mahler no constituyen para la apreciación estética una base de piedras candentes, es cierto, pero tampoco se presentan ellas mismas como una simple exposición distante de especímenes minerales. Espero haber evitado, en este ensayo, los errores de ambas imágenes y haber presentado una imagen más equilibrada. Una pequeña parte de la historia que he contado, creo, puede explicar totalmente por qué a menudo buscamos la emoción negativa del arte del sonido, más que permanecer satisfechos con la simple percepción, a distancia, de su encarnación musical.

Epílogo, 1996

A) Peter Kivy, en el transcurso de un ataque general contra el poder de la música para abordar las emociones corrientes, presenta *Música y emoción negativa* para mostrar que no

ha trabajado en vano.²⁶ Su principal objetivo es argumentar que la música puede provocar, en individuos no patológicos, emociones completamente desarrolladas de la variedad común. Por supuesto, estoy de acuerdo con esto, como admite Kivy. En lo que diferimos, aparentemente, es en si algo parecido a esas emociones –por ejemplo, sus sentimientos característicos– podrían ser provocados por la música, o si el efecto emocional de la música en nosotros es exclusivamente de un orden diferente o *sui generis*. Kivy mantiene esto último; dice que la música puede conmovernos –por su belleza, perfección, buena realización o incluso por la excelencia de su expresividad– pero que esta emoción no está relacionada con las emociones normales que tal música podría encarnar.

Ahora bien, me gusta admitir que hay una reacción característica hacia la belleza y otras virtudes artísticas de una pieza musical, que esta reacción es fundamental en la apreciación estética de la música, y que, siendo de índole admirativa o incluso de ensalzamiento, bien puede ser calificada como emocional. Pero no estoy dispuesto a reconocer que eso es todo lo que hay en el lado emocional. Al identificar un tipo de sensación llamada “estar conmovido”, no hay nada que muestre que otros sentimientos más específicos característicos de las emociones normales de la vida no estén también a veces presentes. He tratado, en mi ensayo, de mostrar cómo aquellos podrían concurrir razonablemente: por medio de la rica imaginación de las emociones en cuestión por parte del oyente, cortesía de la música que los encarna, y no porque el oyente tenga en realidad esas emociones, causadas por la música u otra cosa. Y mientras que eso último sería irracional, no hay nada irracional en imaginar una tristeza real perteneciente a la imagen de la música –y entonces, por extensión, a uno mismo– dadas las recompensas que uno está, si estoy en lo cierto, en posición de cosechar.

Kivy ha publicado, en otro lugar, una crítica a fondo de mi ensayo;²⁷ sin embargo, no puedo responder a esta crítica en este espacio.

B) Puesto que me ha parecido que *Music and Negative Emotion* ha dado a los lectores la impresión de que estoy de acuerdo con una explicación sobre la expresión de evocación (o despertar), a pesar de mi negación explícita de este efecto en la sección I, creo que vale la pena repetir mi postura con respecto a la capacidad evocativa de la música. Uno se entristece con música triste, digamos, si se está obligado o dirigido para sentir de un cierto modo –un modo que estimo bastante distintivo de la tristeza, aunque no sea ese el tema en este momento– y para imaginar, sobre esa base, que uno está triste o experimentando tristeza. Esto ocurre típicamente, recuerdo, mediante un acto de identificación emocional empática con la imagen

²⁶ *Music Alone*. Ithaca, Cornell University Press (1990); cap. 8, *How Music Moves*.

²⁷ *Sound Sentiment*. Philadelphia, Temple University Press (1989); cap. 16, *Formalism and Feeling*.

percibida de la música. Era, pues, un argumento de mi ensayo que los oyentes se entristecen a veces por música triste, y que el estado de estar entristecido es algo parecido al estado de estar triste. Pero no era mi intención insinuar (1) que los oyentes estén siempre, o incluso normalmente, entristecidos por música triste, (2) que la expresión de tristeza de la música consista, en parte, en la tristeza que provoca, o (3) que la tristeza que expresa la música se deba a su poder evocador.

C) Muchos trabajos sobre las emociones, importantes para los temas de este ensayo, han aparecido desde que éste fue escrito. Llamaría la atención especialmente sobre dos trabajos de Stephen Leighton que abogan por la idea de que las emociones normales implican sentimientos característicos diferentes: *A New View of Emotion*,²⁸ y *On Feeling Angry and Elated*.²⁹

Es un asunto de objeto de debate, y difícil de resolver introspectivamente, si las diferentes emociones superiores, o más complejas –tales como esperanza o vergüenza o desesperación o celos, en oposición a, digamos, tristeza, alegría o ira– tienen componentes afectivos (vg., sensitivos o fenomenológicos) distintivos. Pero creo que sería imprudente decir que es improbable que lo sean. En primer lugar, deberíamos tener cuidado con considerar sentimientos que aparecen en las fases más características, o más intensas, de tales emociones, no sea que estemos convencidos demasiado fácilmente de que todas las emociones implican, en un momento u otro, más o menos los mismos sentimientos. Y en segundo lugar, deberíamos recordarnos que el hecho de que, principalmente, las emociones complejas lógicamente individualizadas por sus componentes cognitivos, difícilmente suponen –ni siquiera dan buenas razones para creerlo– que los componentes no cognitivos son virtualmente intercambiables, o de sólo dos o tres amplios tipos.

El lugar de los deseos, anhelos o inquietudes –lo que podríamos llamar elementos conativos– en una explicación completa de la emoción estaba insuficientemente recogido en mi ensayo. Sin embargo, ha sido correctamente resaltado más tarde por otros.³⁰ No creo que mis conclusiones respecto a las recompensas de la emoción negativa en música estén afectadas materialmente por este descuido, pero reconozco que una imagen más completa de lo que uno mismo se imagina de la música triste necesitaría reconocer de forma más explícita el aspecto conativo de los estados emocionales.

²⁸ *American Philosophical Quarterly* 22 (1985); págs. 133-141.

²⁹ *Journal of Philosophy* 85 (1988); págs. 253-264.

³⁰ Véanse, por ejemplo, de Jenefer Robinson, *Emotion, Judgment and Desire*, en *Journal of Philosophy* 80 (1983), págs. 731-741; Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion* (Cambridge, Mass.; MIT Press, 1987); y Patricia Greenspan, *Emotions and Reasons* (Londres; Routledge and Kegan Paul, 1988).

D) He desarrollado más a fondo mis pensamientos sobre la música y la emoción en *Hope in The Hebrides*;³¹ *Musical Expressiveness*;³² y *Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain*.³³ Véanse también el artículo de Gregory Karl y Jenefer Robinson, *Levinson on Hope in The Hebrides*,³⁴ y mi respuesta, *Still Hopeful: Reply to Karl and Robinson*.³⁵ ■

Traducción: **Pilar Recuero**

³¹ En *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca, Cornell University Press (1990).

³² *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, Cornell University Press (1996).

³³ *Emotion and the Arts* (ed. M. Hjort y S. Laver). Oxford, Oxford University Press, 1996.

³⁴ En *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995); págs. 195-199.

³⁵ *Ibid.*, págs. 199-201.