

teorema

Vol. XXXI/3, 2012, pp. 00-00

ISSN: 0210-1602

[BIBLID 0210-1602 (2012) 31:3; pp. 00-00]

Notas críticas/Critical Notices

**Arte, música y emoción
(Comentarios sobre *Music, Art, and Metaphysics*,
de Jerrold Levinson)***

Juan José Acero y Neftalí Villanueva

Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics, de JERRY LEVINSON, OXFORD, OXFORD UNIVERSITY PRESS. 2011. 419 + xx pp., 15.59 £.

El presente volumen, de un reconocido especialista en estética y filosofía del arte, contiene –dice el autor– “el grueso de mi trabajo en estética hasta la fecha” [p. vii]. Es una reedición ampliada de obra del mismo título publicada en 1990. Los dieciséis ensayos de que consta ahora la obra se agrupan en tres partes. La Primera (Arte e Historia) contiene tres: “Defining Art Historically” [1] “Hybrid Art Forms” [2] y “Refining Art Historically” [3]. La Parte Segunda (Metafísica del Arte) siete: “What a Musical Work Is” [4], “Autographic and Allographic Art Revisited” [5], “Aesthetic Uniqueness” [6], “Aesthetic Supervenience” [7], “Titles” [8], “Artworks and the Future” [9] y “What a Musical Work Is, Again” [10]. Finalmente, la Tercera Parte (Asuntos Musicales) la forman seis ensayos: “The Concept of Music” [11], “Truth in Music” [12], “Music and Negative Emotion” [13], “Hope in *The Hebrides*” [14], “Evaluating Musical Performance” [15] y “Authentic Performance and Performance Means” [16]. Doce de estos ensayos componían la edición de 1990. Los cuatro ensayos restantes –[10], [11], [14] y [16]– se publican por primera vez en la nueva edición. Del total de dieciséis, al menos cuatro, los que abren las dos primeras partes –[1] y [4]– y los que hacen los números [9] y [14], son de lectura obligada para cualquier especialista. Una selección más flexible añadiría [6] y [7], de la Parte Segunda, y [15] y [16] a esa primera lista. Los demás tienen, sin duda, interés, pero desarrollan cuestiones que los ensayos más decisivos y polémicos no tratan o tan sólo apuntan. La mayoría de los ensayos van seguidos de notas adicionales, ricas de

contenido y aclaratorias de las tesis y argumentos que se exponen en ellos. Son muy útiles. *Music, Art and Metaphysics* [= *MA&M*, en adelante] incluye también un prefacio, una introducción y un índice de conceptos y nombres mejor que simplemente correcto. La obra merece ser leída y discutida. Las doctrinas y argumentos que presenta en ella son originales y sus debates con otros especialistas –Beardsley, Budd, Danto, Davies, Goodman, Kivy, Shibley, Walton, Wollheim o Wolterstoff, entre otros– resultan instructivos, y a menudo muestran la solidez de la posición que Levinson defiende. A ello hay que añadir el interés que tienen sus interpretaciones de un considerable número de obras de arte, en particular de obras o pasajes del repertorio musical clásico y contemporáneo.

Tres líneas maestras dan un perfil propio a los ensayos reunidos en *MAM*. (i) El arte, es decir: sus obras, son productos de la historia y del contexto en que se las crea, a efectos ontológicos e interpretativos y evaluativos. No cabe determinar su naturaleza e identidad, y cómo se las ha de entender y valorar en función de sus propiedades estéticas, a menos que conozcamos las intenciones del autor y el contexto artístico e histórico en el que la obra es creada. Levinson desarrolla estas ideas en [1], y enriquece con matices en [3], una propuesta que se aparta de los caminos del formalismo, el expresionismo y el esteticismo. Esta es la primera de las líneas aludidas. (ii) La segunda sitúa a *MAM* en el cruce de caminos de la estética y la metafísica, que se convierte en una interesante arena para el debate filosófico. Levinson defiende aquí un platonismo matizado (*'qualified'*) [*MAM*, pp. 216, 248]. Tras este rótulo hay un reiterado compromiso con la objetividad de las propiedades estéticas de la obra musical –y, en general, de la obra de arte– y, con ello, su oposición a las interpretaciones sociológicas y deconstructivistas. [4] es la joya de la corona de esta temática y [10] una amplia e iluminadora secuela en la que Levinson discute con sus críticos. Así, [6] y [7] –que examinan la relación entre las propiedades estructurales de la obra de arte y sus propiedades estéticas– dejan claro el equilibrio que Levinson mantiene entre su compromiso objetivista y su rechazo de las posiciones reduccionistas en torno a la metafísica de la obra de arte. Los ensayos [15] y [16] muestran ese mismo compromiso a propósito de la evaluación de la interpretación (*'performance'*) musical y de la autenticidad de sus medios de interpretación. (iii) La tercera línea maestra se hace tangible al tratar del tema de la comprensión de la obra musical. Aunque Levinson entiende que esa forma de comprensión tiene una sustancial dimensión cognoscitiva, en varios de los capítulos de la Parte Tercera –[12], [13] y [14]– otorga un papel destacado a la naturaleza de la expresión de las emociones en las obras musicales y a su reconocimiento por el oyente.

En el resto esta nota consideraré tres de las tesis que Levinson propone en *MAM*, una por cada una de las líneas maestras señaladas. La primera tesis es su respuesta a la pregunta de qué es una obra de arte.

- [I] Una obra de arte es un objeto que ha sido concebido y realizado, en parte al menos, con la intención de ser considerado ahora del mismo modo en que fueron correctamente consideradas las obras de arte en el pasado.

Es característico de esta propuesta que las obras de arte hayan de analizarse en términos intencionalistas, historicistas y deícticos, pero no institucionales [MA&M, pp. 38 y ss.]. La segunda, su respuesta a la pregunta de qué es una obra musical.

- [II] Una obra musical es una estructura sonora fijada por (*‘indicated by’*) por un compositor y unos medios de ejecución en un momento histórico dado.

Levinson denomina a eso “una estructura S/PM-en-tanto-que-fijada por *X* en *t*” [MA&M, p. 79]. Una alternativa a [II] que Levinson baraja entiende la obra musical como una estructura S/PM fijada por un contexto histórico-musical [MA&M, pp. 82 y s.]. A pesar de su parecido, estas formulaciones encierran diferencias tan sutiles como apasionantes. La tercera tesis, que pertenecería al ámbito del debate acerca de la naturaleza de la comprensión musical, trata de la relación entre música y emociones, y consta de dos partes:

- [IIIa] Una reacción emocional apropiada ante una obra musical por parte de un oyente consiste en una experiencia empática a través de la cual éste se identifica con (o reconoce) las emociones que la música expresa y las recrea como propias.

- [IIIb] Una obra expresa un cierto tipo de emoción si, y sólo si, los componente de una clase de referencia, compuesta por oyentes instruidos y con la adecuada actitud, la oyen como si fuese una expresión personal *sui generis* de un individuo imaginario.

[IIIa] y [IIIb] conforman el núcleo de la relación que Levinson percibe entre música y emoción. Para Levinson, la comprensión de la música que expresa emociones va de la mano de cómo se reacciona ante ella. Una respuesta profunda ante este género de música tiene lugar “en virtud del *reconocimiento* de las emociones expresadas” [MA&M, p. 320] en ella. Esto es lo que dice [IIIa]. A ello añade [IIIb] una compleja explicación de esta relación empática. La *bottom line* de este análisis es la capacidad de *oír como –hearability as–* expresión de una emoción determinados comportamientos de un sujeto con quien, en última instancia, el oyente se identifica [MA&M, p. 339].

I

Levinson presenta su concepción histórica de la naturaleza de la obra de arte como alternativa a la teoría institucional (de Danto y Dickie), aunque reconoce que se inspira en ésta (y en ideas de Wollheim). Su elemento decisivo es la intención de un agente de situar una obra, creada por él o sobre la cual tiene derecho de propiedad, en la *historia del arte*. (La intención puede entenderse tanto de forma transparente como de forma opaca, es decir: puede actuar conscientemente así o de manera que, aunque él o ella no lo sepan, vinculan su creación a algo considerado obra de arte con anterioridad.) “El arte nuevo es arte por su relación con el arte del pasado, el arte del pasado reciente es arte por su relación con el arte del pasado no tan reciente, el arte del pasado no tan reciente es arte por su relación con el arte del pasado lejano ... hasta que uno llega supuestamente hasta las *ur-artes* de nuestra tradición” [MA&M, p. 6]. Levinson explica qué es una obra de arte en un momento de tiempo dado en términos de qué es arte en momentos de tiempo previos a ése. La definición que elabora esta intuición incorpora una cláusula de *corrección* de la mirada o de la consideración: en algún estadio de esta cadena alguien ha considerado o visto ciertos objetos como obras de arte, y su consideración era correcta. Si se omite esta cláusula, o se la sustituye por una que invoque una mirada o juicio *común*, o por una consideración que subraye la *utilidad* de adoptar tal perspectiva, el análisis pierde sus virtudes. Para Levinson, la dificultad estriba en determinar las condiciones que distinguen las perspectivas correctas de las que no lo son. Sobre este tema se aporta, primero, un rápido apunte en [1, nota 5], en donde menciona, sin explicarlos, cinco puntos que habrían de tomarse en cuenta al dar forma al concepto de mirada artística correcta. El cuarto de ellos, por ejemplo [MA&M, p. 10], apunta al modo óptimo de alcanzar “los *finés* (placeres, estados de ánimo, [estados de conciencia]) que el artista tuvo en cuenta para la apreciación [de su obra]”. Ese óptimo no es el mismo para el *Retrato de Castiglione*, de Rafael, que para el *Retrato de mujer*, de Kees Van Dongen. El criterio es, por tanto, histórico, pues los mismos fines no tienen por qué dar forma a las respectivas intenciones del artista. (Lo mismo se aplica a otros criterios de la relación de Levinson.) Pero en [3, págs. 49 y ss.] responde la objeción con mayor cuidado. Por un lado, admite que no existe ninguna forma general de explicar la corrección (o incorrección) de una mirada o valoración de un objeto como una obra de arte. Por otro, insiste en que él sólo exige que sea un *hecho* que en un determinado período histórico haya habido maneras correctas de distinguir obras artísticas de otras que no eran vistas así, al igual que es un hecho que en ese (u otro) período ciertos objetos son obras de arte y otros no lo son. La posición de Levinson exige que la diferencia entre el arte y el no arte, en un período histórico dado, descansa en una verdad de hecho.

Levinson dice de su concepto de arte que es “*casi puramente histórico*” [MA&M, p. 50]. La medida del ‘casi’ es lo que hay que fijar. (Véase también la sección siguiente de esta nota.) Su concepto da a la intencionalidad del creador un papel relevante, pero no todo en ella es histórico. Hay que contar también con un fuerte ingrediente normativo. El sujeto que crea una obra de arte *ahora* ha de guardar una relación *correcta* con sus predecesores artísticos; y éstos, a su vez, han de estar conectados a los suyos con un vínculo igualmente apropiado. Y así sucesivamente. Según este enfoque, parece que algo es una obra de arte del presente por vincularse a una obra del pasado por medio de una cadena en cada uno de cuyos eslabones algo es visto, mirado o considerado como obra de arte *correctamente*. Este análisis tiene mucho a su favor, y los argumentos de Levinson a este respecto son muy efectivos, pero deja preguntas sin responder: ¿En qué difiere la mirada (*‘regard’*) artística de la que no lo es? ¿Se necesita que esa mirada esté informada por la noción de arte? Si a esto se respondiera afirmativamente, entonces habría que objetar que el concepto mismo de arte es un concepto reciente. Por lo tanto, ¿por qué otros conceptos –belleza, gusto, simetría, proporción, decoro– debería estar informada esa mirada? Y si no hay concepto que la informe, ¿cómo se da cuenta, entonces, del elemento normativo que esa mirada hace valer? Estas preguntas no se responden ni en [1] ni en [3]. Levinson no oculta que él quiere evitar dar cuenta de la mirada artística “en términos cualitativos” y sí subrayar, a cambio, el desarrollo histórico de “la naturaleza intrínseca de los objetos que son arte” [MA&M, p. 48]. Pero si es la naturaleza intrínseca de los objetos artísticos lo que marca la diferencia, entonces la dirección hacia el pasado de la intencionalidad artística no sería tan importante. De hecho, algo así parece ser verdad. Es excesivo afirmar que la pintura negra de Picasso, del período 1907-1909, y su influencia en su pintura cubista, sea *arte* por tener el precedente de la pintura y la escultura africana exhibida en el Museo de Etnología parisino en 1907. Más bien, si estas obras se considerasen artísticas, ello se debería a que Picasso las tuvo muy en cuenta en un cierto período de su producción artística (como ya señaló en su momento Marilyn Martin, conservadora del Museo Nacional Iziko, de Sudáfrica). Es decir, no parece muy desencaminado pensar que vemos arte en estas obras por haberlas incorporado Picasso a su propia creación. Aunque las intuiciones aquí no son claras, se hace muy cuesta arriba pensar que la mirada de los autores de estas obras africanas fuese artística en un sentido limpiamente continuo con el del propio Picasso o con el nuestro. Y cabe dudar de que exista la continuidad necesaria entre las correcciones de las diversas miradas artísticas involucradas. Lo que Levinson describe como “las formas correctas de mirar al arte” parece tener naturaleza histórica y altamente dependiente del contexto cultural.

II

La segunda gran línea maestra de *MAM* tiene su núcleo en su concepción ontológica de la obra musical. El ensayo más relevante a este respecto, [4], tiene el objetivo de mostrar que una obra así “es más que exactamente una estructura sonora *per se*” [*MAM*, p. 64], tesis que se opone a la favorita de los especialistas en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta del pasado siglo. Levinson presenta tres argumentos contra esa opinión. En primer lugar, que los patrones sonoros no se crean, sino que anteceden en el tiempo a sus ejemplificaciones. En su opinión, “[p]robablemente no hay ninguna idea más central para el pensamiento sobre el arte que la de que es una actividad en la cual los participantes crean cosas –siendo estas cosas obras de arte–” [*MAM*, p. 66]. En segundo lugar, que el contexto histórico-musical completo tiene que aportar atributos específicos a la obra musical pues, de no hacerlo, la misma obra podría ser creada por compositores distintos. Nada impide que dos o más compositores acierten con la misma estructura sonora. Las influencias musicales de un compositor, el resto de su obra, su propio estilo, las actividades y estilos musicales de sus contemporáneos, o dominantes en su momento histórico, las influencias musicales recibidas, la historia de la música hasta el momento de cada creación particular o la historia política, social y cultural han de sumarse al patrón sonoro para configurar una obra musical [*MAM*, p. 69]. El tercer argumento dice que las obras musicales no pueden ser una estructura sonora sin más, porque los compositores consideran la instrumentación una parte esencial de esas obras. Así, pues, “la estructura sonora de una obra no puede divorciarse de los instrumentos y las voces por medio de las cuales esa[s] estructura[s] se fijan y son consideradas la obra misma [*MAM*, pp. 75 y s.]. Levinson acepta las lecciones de estos argumentos en dos pasos: (1) Una obra musical es una estructura que no sólo consta de sonidos, sino *también* de instrumentos (o medios de interpretación) con sus consiguiente propiedades tímbricas. En [10, p. 261] Levinson liga ambas estructuras formando una sola: la estructura de sonido interpretado o estructura tonal [*MAM*, p. 220, nota 9]. Es decir, es una *estructura S/PM* [*MAM*, p. 78]. (2) Una obra musical, sin embargo, no es una estructura S/PM pura, sino una estructura S/PM *indicada* [*MAM*, p. 79]. Las estructuras puras no se crean ni se individualizan relativamente a algún parámetro contextual, sino que el compositor se limita a *indicarlas*. (Sinónimos de ‘indicar’ que Levinson ofrece son ‘fijar’, ‘determinar’ y ‘seleccionar’.) Al indicar una estructura pura, el compositor “trae al ser algo que no existía previamente” [*MAM*, p. 79].

Levinson trata de iluminar la dicotomía estructura pura *vs.* estructura indicada con otra dicotomía: tipos implícitos *vs.* tipos iniciados. Las estructuras sonoras, incluso las estructuras S/PM son *tipos*, pero sólo existen de forma implícita. Son tipos *implícitos*. Cuando un compositor indica una estructura, es decir, cuando crea una obra musical con esa estructura, surge un tipo de una

naturaleza diferente: un tipo *iniciado*. Un tipo iniciado es el resultado de realizar una operación consistente sobre una estructura pura. “De forma típica, esta indicación se lleva a cabo produciendo un ejemplar de la estructura en cuestión, o un plano de ella” [MAM, p. 81]. El lenguaje pseudo-matemático (‘operación sobre’) sólo resulta de ayuda si las entidades que se transforman en tipos iniciados están ellas mismas claramente perfiladas. Y aquí entran en escena las sorpresas. Los tipos implícitos están ahí, dados –¿Cómo? *Implícitamente*–, “cuando un marco general de posibilidades ha sido dado” [MAM, p. 80]. Sus ejemplos reiteran esta intuición de partida: dado que hay espacio, todas las posibles configuraciones especiales han sido dadas; dado que existe el juego del ajedrez, todas las posibles combinaciones de movimientos del ajedrez están dadas; y dado que hay sonidos de varias clases, “entonces a todos los posibles patrones y series de esos sonidos también se les debe reconocer inmediatamente la existencia” [MAM, p. 80; véase también pp. 258 y s.].

Que las estructuras S/PM no se crean, sino que existen antes, y con independencia de, su indicación es la forma de platonismo que adopta Levinson sobre la ontología de la obra musical. (Levinson lo hace extensivo también a las obras literarias.) La asume con tanta firmeza que parece no considerar necesario discutirla más a fondo. Sin embargo, los autores de esta nota no serán los únicos que consideren poco creíble esa tesis. Tan sólo en una nota [MAM, p. 66] muestra Levinson una actitud menos dogmática. Es decir, es una *estructura S/PM* [MAM, p. 78]. En ella señala, primero, que los objetores errarían al no distinguir estructura y construcción. El Puente de Brooklyn, por ejemplo, no existía antes de ser construido. Sin embargo, “la estructura geométrica que encarna” –un tipo iniciado– “que no requería y no necesitó de construcción, ha existido siempre” [MAM, p. 66, nota 9]. Y el Ford Thunderbird materializa una estructura que “ha existido al menos desde la invención del plástico (1870)” [MAM, p. 81], por más que el tipo iniciado se pudiera ver por la calle en 1957. (¿Por qué no a los tres segundos del Big Bang?) La contrarréplica debería decir que la cuestión no es si se distingue o no la estructura de la construcción, sino si la estructura antecede a, o puede darse sin, la construcción. Los críticos aceptamos que la estructura es una cosa y la construcción otra, pero no se sigue de ello que existan separadamente. Esta respuesta se considera en una nota de [10], pero allí no lleva Levinson su aristotelismo hasta el punto de aceptar que las estructuras sólo existan *en* las construcciones. Su platonismo sólo se atenúa –frente al de Peter Kivy– cuando afirma que las *obras* musicales no son eternas y que adquieren su ser “*a través de* los oficios y acciones de individuos concretos” [MAM, p. 216, nota 4; véase también p. 218].

El resto de la defensa de su posición consiste en sembrar trampas –dos, en concreto– el terreno que pisan los críticos de su platonismo. La primera dificultad dice que si las estructuras sonoras puras se crearan, podrían surgir accidentalmente antes de que un compositor fije su atención en ellas. En ese

caso, habría muestras de estas composiciones en ausencia de las composiciones mismas, lo que parece un absurdo. La segunda apunta que si componer es traer a la existencia estructuras de sonidos, uno puede no conseguir tal cosa con una en particular porque otro la ha concebido o indicado antes. Si bien aquel compositor habría dado con una estructura, no habría compuesto de nuevo la misma obra que éste, lo que también parece absurdo. Los dos argumentos son vinculantes en la medida en que convengamos en aceptar el concepto de composición que Levinson atribuye a sus críticos. Siguiendo ese concepto, ni hay ni puede haber composiciones musicales accidentales, pues una obra musical sólo existirá si alguien la “trae a la existencia”. Ahora bien, no hay razón para que el crítico haga suyo este concepto de composición. Es cierto que en los casos paradigmáticos de composición musical, y en también la mayoría de los comunes, la producción es intencionada. Cuando no lo es, un modo no impostado de describir la situación consiste en decir que el compositor *reproduce* un patrón sonoro que encuentra accidentalmente o que se ha producido de forma natural. No se excluye el caso *extremo* de composición accidental del concepto de composición. La segunda objeción sigue la misma estrategia. El crítico de Levinson no está en posición de afirmar que un compositor ha compuesto *nada* si alguien *puede* haberse adelantado “trayendo a la existencia” una particular estructura sonora. La premisa intermedia del argumento dice que traer a la existencia una estructura sonora es algo que sólo puede conseguirse *una vez*. Bien, pero el crítico puede replicar que no es ésta la única manera de entender la noción de composición y que una forma, un universal, una estructura puede traerse a la existencia más de una vez. (En cualquier caso, como hemos visto más arriba al referirnos a la segunda gran línea maestra de *MAM*, la segunda de estas trampas no es más que el modo de defender la inclusión de elementos específicos del contexto histórico-musical en la obra misma [*MAM*, p. 69] y, por tanto, su relación con la pretendida defensa del platonismo es ortogonal. Si uno acepta la inclusión de estos elementos en la obra musical, deja de verse sometido a los rigores planteados por la segunda trampa de Levinson.)

Más allá de estas consideraciones, la principal duda que suscita *MAM* es la de cómo encaja su concepción histórica de la obra de arte con su propuesta acerca de la ontología de la obra musical (y literaria). *MAM* sólo trata de esta combinación en [9], y lo que se entrevé aquí y en alguno de los demás ensayos hace pensar que hay dificultades al conciliar ambas líneas de trabajo. De una parte, los aspectos tímbricos y los instrumentos de interpretación, también propiedades esenciales de las obras mismas, están ubicados en la historia. (En [16] se argumenta que las interpretaciones auténticas de una obra musical precisan de los instrumentos para las que fueron compuestas.) Además, los factores que convierten una obra musical en un tipo iniciado –los factores contextuales– son *igualmente* históricos. Sin embargo, Levinson no deja espacio para más:

[...] el contenido de una obra de arte, en lo que se refiere a su componente *básico* o *más importante*, es una función exclusivamente de lo que precede, en oposición a lo que sigue, a su llegada a la existencia [MAM, pp. 181 y s.].

Por otra parte, sin embargo, la estructura sonora pura (o estructura tonal) está fuera del tiempo y de la historia. Ciertamente, está en el *origen* de la obra musical, pero esto no quiere decir que sea ella misma histórica. (Y tampoco lo es la concepción ontológica que la dicta. Con esto coso el fleco que dejé suelto más arriba.) Muchos filósofos piensan que es oportuno apelar a la historia cuando la postulación de estructuras abstractas o principios trascendentales deja sombras en la comprensión de los hechos. Aunque unas y otros sean útiles, las explicaciones históricas –en general, las genéticas– son un complemento necesario. Levinson no está entre estos filósofos. Entiende que las estructuras puras son inmutables y que “somos *nosotros* quienes hemos cambiado, al mejorar nuestra relación epistémica con la música” [MAM, p. 227]. La historia de la creación y comprensión musical es la historia de la mejora de nuestra relación epistémica con esas estructuras. No es de extrañar que en MAM Hegel y Gadamer no se citen nunca y que a Wittgenstein se le considere un escéptico [MAM, p. 44]. Levinson acepta pagar un precio que puede parecer excesivo por la autonomía de la obra de arte y la objetividad de su significado.

Y luego están los problemas que suscita la inclusión de las propiedades tímbricas de los instrumentos en las estructuras S/PM puras. Con total naturalidad decimos que gran parte de los estudiantes de guitarra en España tienen que interpretar la *Partita para laúd en do menor*, BWV 997, de J. S. Bach. Julian Bream, laudista y guitarrista, se refiere de esa manera a la obra tanto en grabaciones realizadas con el laúd como en grabaciones con la guitarra. Bream estaría rechazando *de facto* que las propiedades tímbricas de los instrumentos fuesen propiedades esenciales de las correspondientes obras. Si podemos decir que la obra que aparece en un disco para guitarra es la *Partita para laúd en do menor*, es porque el laúd no es un componente esencial de la obra. Otro ejemplo. Ernest Bloch escribió para Yehudi Menuhin en 1958 la *Suite n°1 para violín solo*. Supongamos que en 1958 Yehudi Menuhin tocaba el Stradivarius Soil, que había comprado en 1950. Resulta muy creíble que Bloch contara con el particular timbre que Menuhin extraía del Stradivarius Soil durante la composición de su suite. En cambio, no parece razonable concluir que las únicas interpretaciones auténticas de la suite fueron las que realizó Menuhin con ese instrumento, antes de venderlo en 1986. Si se acepta que las propiedades tímbricas especificadas por el compositor son rasgos esenciales de una obra musical y, por tanto, contribuyen a determinar su identidad, chocará uno con dos obstáculos. Por un lado, la falta de correspondencia entre esa identidad y el modo natural de referirse a determinadas obras. Por otro, la dificultad de poner de acuerdo nuestras intuiciones con la aplicación del criterio de individuación.

III

En [13, §§ 9 y ss.] y en [14, § 1] Levinson presenta una compleja teoría de la comprensión emocional de la música que usa con dos finalidades. Una, en [13], dar salida a la paradoja del placer de las emociones perturbadoras o dolorosas –cómo es posible que experimentemos placer al escuchar música doliente–; y dos, en [14], para sostener que la música puede expresar emociones superiores, como vergüenza, esperanza o indignación. Su posición –la Teoría de la Empatía o del Reflejo– dice, a grandes rasgos, esto. Un oyente comprende una obra musical *identificándose* con ella. La identificación se despliega en diversas direcciones. De un lado, el oyente experimenta sensaciones fisiológicas y sentimientos afectivos característicamente asociados –éste es un punto a debatir [MAM, p. 334, nota 4]– a la emoción o emociones que la música expresa. De otro, el oyente entiende que su experiencia responde a una idea o concepto determinado. En tercer lugar, el oyente imagina la música como expresión audible de la emoción de alguien más: un sujeto formal en quien esa música se personifica. Además, el oyente se pone en la piel de esa persona y siente como suyas las emociones de aquel. Así, el oyente, al identificarse con la persona que el primero imagina que siente esas emociones, las siente él también. De un tirón:

Resumiendo, entonces: las respuestas emocionales empáticas a la música del género que nos interesa [...] abarcan de forma característica lo siguiente: componentes fisiológicos y afectivos de la emoción que se encarnan en la música; el pensamiento o la idea de esta emoción; y la imaginación, a través de la identificación con la música, de uno mismo experimentando realmente esta emoción, aunque sin la usual concreción (*‘determinateness’*) de foco [MAM, p. 323].

En [14] Levinson da a este análisis un toque ligeramente distinto cuando habla de la “concepción comportamental de la expresividad” [MAM, p. 370]. Una pieza (o pasaje) musical que expresa una emoción se oye como si alguien –la persona de la música– manifestara sus estados emocionales comportándose de un modo peculiar, audible, y análogo, pero no equivalente al de la danza o los gestos. La música que expresa una determinada emoción es la manera de actuar de alguien –la persona de la música– para quien el canto y el uso de instrumentos musicales son comportamientos naturales. En [14, Parte II, § 2] se argumenta que si una obra musical es capaz de dar forma a algo análogo a un marco narrativo, regido por un postulado de *persona compartida* –es decir, un marco en el que las emociones que expresan sus pasajes están referidas al mismo sujeto formal [MAM, p. 371]–, la obra reúne las condiciones necesarias para poder expresar emociones cognitivamente elaboradas, como la esperanza. En ese momento, un oyente instruido y con la actitud adecuada ante la obra puede entenderla si él mismo siente esas emociones.

Si bien estos ensayos –[13] y [14]– contienen numerosos análisis tan imaginativos como esclarecedores, estos comentaristas consideramos poco verosímil la conjunción de IIIa y IIIb. ¿Realmente nos identificamos con alguien imaginario al reaccionar apropiadamente ante una obra musical que exprese uno o más tipos de emoción, y sentimos lo que ese sujeto siente? Quizás viva Levinson la música de esa manera, pero esa experiencia suya parece más cercana al anecdotario de la teoría que a los avales que requiere. A favor de una valoración positiva de la propuesta de Levinson cuenta su resolución de la Paradoja de la Emoción Perturbadora (en [13, §§ 13-15]) y su detallada defensa de que la obertura *Las Hébridas*, de Mendelssohn, expresa la emoción de la esperanza –una emoción que incluye fuertes componentes cognitivos– entre el compás 57 y el 66). A pesar de estos méritos, lo que nos preocupa de esos originales análisis son juicios como los siguientes:

[...] el salto de cuarta en (b), con su reverberación en SI, se experimenta como una ligera tensión; el salto en la aceleración de (b), ahora de quinta, lo provoca incluso más. Oímos estas frases como tratando de alcanzar algo –algo superior–. Estos sucesivos saltos, el segundo una amplificación del primero, contribuyen a dar cuenta de la cualidad de *aspiración* de la melodía [MAM, pp. 367 y s.].

El grupo (c), que viene después de cada aparición de (b), transmite una sensación de reposo y seguridad; podría considerarse que esto surge del paso de la suave articulación de la anacrusa al intervalo descendente de cuarta, un reflejo del intervalo en (b) con menos esfuerzo, y de la reducción de la dinámica (*p* en lugar de *mf*) [MAM, p. 368].

Aquí, y en pasajes parecidos, Levinson traduce un complejo de propiedades de distintos pasajes de una obra, tanto melódicas como relacionadas con la agógica y la dinámica, a propiedades psicológicas de un sujeto formal: deseo de alcanzar algo superior o sentimientos de calma y seguridad. El problema es dar cuenta de esta traducción: entender por qué tiene un fundamento real. Levinson ofrece poca ayuda a este respecto. Como IIIb pone de manifiesto, la expresión de una emoción por un obra (o pasaje) musical se analiza en términos de lo que la persona de la música siente y lo que cierto comportamiento suyo *sui generis* expresa. Pero, ¿qué es *sentir* una emoción? ¿Y cuándo es un comportamiento *expresión* de una emoción? En MAM no se responde a la segunda de estas preguntas; y lo que se dice a propósito de la primera es insuficiente. Se pondrá fin a esta nota crítica considerando brevemente estos dos asuntos.

En cuanto al primer punto, Levinson elige para sus análisis una concepción de las emociones, defendida en filosofía por Roberts y en psicología por Ekman (expuesta en [13, § V]), que está al uso, pero que tiene escaso mordiente filosófico. Según esta concepción, las emociones son estados mentales que constan de diversos componentes: afectivos –fisiológicos y fenomenológicos–, cognitivos, conativos y comportamentales. Aunque con esta variedad

de ingredientes se explican muchas cosas, este tipo de aproximación no permite entender cómo es que estos componentes se unen en una *sola* experiencia, en la que cada cual cumple su función en coordinación con los demás. A falta de esta explicación, las emociones aparecen como vivencias *pasivas*. La experiencia musical no sería un caso aparte: escuchar la música consistiría en verse asaltado por sensaciones, sentimientos, pensamientos, impulsos y deseos varios. Cuanto más rica es la experiencia musical más avasallador resulta ese asalto para el oyente.

Las Teorías de la Percepción Externa de la Emoción prometen mejores resultados, en su aplicación al análisis de la experiencia musical, que la opción elegida por Levinson, que pone el foco en el interior del sujeto emocional. Según una de esas teorías, una experiencia emocional es una experiencia *perceptiva* en la que un agente explora un entorno y detecta en él sus facilidades (*'affordances'*) y obstáculos. En una experiencia emocional musical, el agente emocional tantea ese entorno, y los resultados de su contacto con las situaciones que encuentra se perciben como patrones sonoros, con timbres, ritmos o armonías determinadas. Vistas así las cosas, ese agente exploraría lo que parecería ser un *mundo* musical que responde a tal exploración o búsqueda produciendo *específicamente* sonidos temporalmente organizados. El mundo, se trate de una situación concreta o de algo abstracto, suena de un modo particular al ser tocado. El compositor es quien protagoniza ese tanteo, y las propiedades estructurales de los sonidos producidos son propiedades de las respuestas del mundo al ser explorado. Su implicación con los sonidos es esencial. La exploración está guiada por experiencias y expectativas previas que el agente aportaría al caso. A su vez, de ello resultarán o bien nuevas líneas exploratorias o la transformación de las iniciadas o bien el cierre de las vigentes. Desde este punto de vista, que una frase musical exprese una emoción significa que el agente, al explorar un rincón de ese mundo, percibe conscientemente las oportunidades y obstáculos como propiedades hedónicas y cauces de la situación que facilitan, obstaculizan o impiden las acciones subsiguientes. Puesto que no es posible percibir oportunidades para la acción, ni toparse con obstáculos, sin sentir el placer o el displacer que da a la acción un sentido, facilitándola o dificultándola, esa exploración estará inevitablemente cargada de significados emocionales. (De igual forma que no se puede detectar lo afilado de la aguja sin sentir el pinchazo que acompaña.) Hablamos de los valores afectivos, conativos, cognitivos y comportamentales de la emoción musical porque la exploración musical del mundo tiene esas dimensiones.

En algunos momentos, especialmente de [11] y [13], Levinson se aproxima a una teoría perceptiva de la emoción musical. Eso sucede cuando reconoce la importancia de la afirmación de Goodman de que en la experiencia estética la emoción desempeña una función cognitiva, puesto que es una forma de sensibilidad para con la obra de arte [*MAM*, pp. 318 y s.]. Y es más tangible aún al comentar la definición de música que ofrece Levinson en [11]. La defi-

nición dice que la música es sonidos organizados temporalmente por una persona con el propósito de enriquecer o intensificar la experiencia a través de una implicación activa con los sonidos considerados primariamente como sonidos [MAM, pp. 272 y s.]. En la nota 6 del ensayo Levinson discute una interesante objeción de Jenefer Robinson según la cual los niños que golpean cacerolas y sartenes para divertirse harían música. Levinson responde con exactitud a la objeción. Golpear para divertirse puede ser hacer música o puede no serlo: “¿Tratan de divertirse –intensificar su experiencia– golpeando cacerolas y sartenes, centrando su atención en la colección de sonidos producidos, implicándose, digamos, corporalmente o de otro modo con los ritmos que surgen sin orden ni concierto? ¿O sólo están gastando energía nerviosa, ejercitando sus brazos, y por encima de todo disfrutando del efecto perturbador que probablemente causan a otros, especialmente a los adultos?” [MAM, p. 274]. La primera alternativa es la de la creación musical. El lector no tendrá dificultades a la hora de reconocer cuán próximo queda este diagnóstico a la teoría de la percepción externa de la emoción musical esbozada en el párrafo precedente.

Departamento de Filosofía 1
Universidad de Granada
Campus de Cartuja, E-18011 Granada
E-mail: acero@ugr.es

NOTAS

* Este trabajo fue realizado al amparo de los proyectos FFI2008-06421-C02-01/FISO, del Ministerio de Ciencia y educación, y HUM4099, de la Consejería de Ciencia e Innovación de la Junta de Andalucía.

ABSTRACT

This critical notice briefly presents the main topics addressed in Jerrold Levinson's recent collection of essays on philosophical aesthetics. It also discusses three of the proposals that Levinson makes in his book: (i) his conception of a work of art, be it a poem, a painting or a symphony, as a historical product; (ii) his conception of a work of music as an abstract structure of sounds that is anchored to the world by a composer at a given moment in time, through more or less specifically chosen means of performance; and (iii) a particular way of assigning emotion a central place in music understanding, that relies on an empathetic relation between a listener and a formal *persona musicae*.

KEYWORDS: *Art, Music, Musical Ontology, Expression, Emotion.*

RESUMEN

La presente nota describe los principales temas de los que trata la reciente recopilación de ensayos sobre estética de Jerrold Levinson, indicando los grandes temas que la

vertebran. Además de ello, se discuten tres de las propuestas que hace la obra: (i) su concepción histórica de la obra de arte; (ii) su concepción de la obra musical como una estructura sonora abstracta que es seleccionada y anclada al mundo por un compositor, en un momento de tiempo y a través de instrumentos más o menos precisamente identificados; y (iii) una particular forma de relacionar música y emoción a través de una relación empática entre el oyente y un sujeto formal, la *persona musicae*.

PALABRAS CLAVE: *arte, música, ontología musical, expresión, emoción.*