

LA FILOSOFÍA
Y LA CIENCIA



IDENTIDAD

y DIFERENCIA

Jaime Labastida | Violeta Aréchiga
coordinadores

Asociación Filosófica de México



EMOCIÓN Y COGNICIÓN EN MÚSICA: SOBRE NUESTRA CAPACIDAD DE ESCUCHAR LA MÚSICA COMO EXPRESIVA DE EMOCIONES

ADRIANA RENERO

En este trabajo me referiré únicamente a la música clásica o música de concierto como se conoce en el mundo occidental. Me remito sólo a la música instrumental o la que se denominó en el siglo XIX *música absoluta*, cuyo ejemplo más claro se encuentra en la forma sinfónica. Omito otros tipos de música y géneros musicales como la ópera, el drama musical, la música programática o el poema sinfónico, que conllevan el elemento de la representación, porque requerirían una aproximación distinta.

Mi interés es apoyar la tesis de que la música en tanto arte abstracto *no* expresa emociones, pero se puede considerar *como* expresiva de emociones siempre que intervenga la capacidad cognitiva del oyente al escuchar con imaginación. Para sostener lo anterior sigo la propuesta que Jerrold Levinson presenta en *Contemplating Art. Essays on Aesthetics* (2006) para quien la *manera como escuchamos* es indispensable para apreciar su expresividad musical: la música no expresa emociones *per se*, pero puede considerarse *como* expresiva de emociones en tanto es posible escucharla *como* la expresión de emoción de una persona imaginaria.

La pregunta ahora es: ¿por qué la música no expresa emociones *per se*? Porque la *expresión*, en general, está caracterizada como la evidencia de un estado mental mediante algún tipo de manifestación externa por parte de una criatura sensible. Existe un acuerdo generalizado entre filósofos de la música que en el caso del arte musical la manifestación externa no es un objeto observable o delimitado ni es un comportamiento, como en el caso de los seres humanos, ni una situación representada mediante personajes que actúan en una obra dramática, literaria o cinematográfica. Aunque la música *no* expresa emociones porque no es un ser sensible es posible considerarla *como* expresiva de emociones si se advierte desde diversas perspectivas como la teoría de la semejanza (Malcolm Budd), de la apariencia (Stephen Davies), la teoría de la inferencia (Jenefer Robinson) o bien, de la imaginación (Jerrold Levinson). A mi consideración, esta última es la más convincente, pero antes de adentrarme en ella señalaré, a grandes rasgos, la tesis principal de las otras y las preguntas principales que se encuentran en discusión.

Uno de los debates más importantes y recientes en filosofía de la música atiende, precisamente, al sentido en que la música puede considerarse expresiva de emociones¹ (piénsese en algunas emociones básicas como la alegría, la tristeza, el placer o

¹Un análisis sobre cómo definir las emociones, cuál es la naturaleza de éstas y su relación con la música, puede encontrarse en Budd (1985, caps. I y VII). Para adentrarse en algunas teorías específicas so-

el dolor). Más allá de las teorías que advierten las emociones del compositor, del intérprete o del ejecutante como involucradas o puestas en la obra, las discusiones más interesantes generan algunas preguntas como: ¿qué tipo de emociones tenemos cuando estamos frente a una obra de arte musical?, ¿cuál es la diferencia entre la música considerada como expresiva de emociones y nuestras respuestas emotivas respecto de lo que escuchamos?, ¿dichas respuestas son las que reflejan el carácter expresivo de la música?, ¿las respuestas negativas, tales como la tristeza, son producidas por la música?, ¿por qué los oyentes derivan satisfacción de un arte expresivo o evocativo de emociones negativas (como la tristeza)?,² ¿cómo es posible que un arte abstracto, como la música instrumental, sea expresivo de emociones?, ¿en qué sentido la música es expresiva de emociones si sólo los seres sensibles pueden expresar emociones?, dentro de toda esta vorágine de interrogantes, en este trabajo me limitaré a responder sobre todo las dos últimas.

Una de las teorías más representativas sobre la expresividad musical entendida como semejanza es la que presenta Malcolm Budd en *Music and the Emotions* (1985) donde hace algunas aclaraciones en torno a la naturaleza de las emociones y advierte que a pesar de que la emoción es un asunto de preocupación extramusical, no se puede negar que la música tiene el poder de emocionarnos y que, como oyentes, es posible escuchar cualidades emocionales en la música misma (al menos en algunas obras). En *Values of Art* (1995), Budd sostiene que un pasaje musical es expresivo de E (tristeza) si uno escucha que la música suena *similarmente* a la manera en que E (la tristeza) se siente. Esto es, uno percibe una semejanza entre la música y la experiencia de E (tal emoción).

A mi juicio, no tiene sentido utilizar la teoría de la semejanza en los términos señalados por Budd, ya que no se puede comparar lo que *se siente* con lo que *se escucha* pues ambas cosas son distintas. Justamente, una de las objeciones que se le hacen a esta teoría, es que percibir una semejanza entre dos cosas A y B no es suficiente para escuchar A *como* B, pues B es un acontecimiento distinto, que ni supone ni presupone A. Aunque la semejanza entre el sonido de un pasaje musical y la experiencia interna de la expresión de una emoción es uno de los terrenos de la expresividad musical, ni la *semejanza* de tal tipo ni la capacidad de hacer que los oyentes estén conscientes de tal semejanza constituye la expresividad de emociones en la música (Levinson, 2006: 96).

Otra postura es la de Stephen Davies, quien en su ensayo "Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness" (2001) defiende la perspectiva de la expresividad musical también en términos de *semejanza*, pero mantiene que cuando atribuimos emociones a la música en realidad estamos describiendo el carácter emocional que ésta presenta, tal como lo hacemos cuando llamamos por ejemplo "triste" al sauce.

bre las emociones véase Juslin y Sloboda (2001: 23-44), y sobre controversias en torno a las definiciones y los componentes de las emociones véase Deigh (1994: 824-854).

²Como veremos, es la respuesta del oyente la que refleja el carácter expresivo de la música: cuando nos entristecemos por la aparente tristeza de la música, carecemos de lo que normalmente sostendrían tal reacción. No creemos que la música sufra o que la expresividad de la música sea desafortunada o lamentable.

Más allá de las expresiones faciales, en general, la música asemeja ciertas maneras de andar o comportamientos típicamente expresivos de emociones humanas. En el caso de la música, esta “apariencia” depende de su topografía dinámica (como si se desdoblara a través del tiempo) (cf. Juslin y Sloboda, 2001: 35).

En *Musical Meaning and Expression* (1994), Davies sostiene que los predicados o las palabras de emoción usadas para describir apariencias, sea en personas, en objetos naturales o en obras de arte representan un uso secundario. En este uso secundario las palabras de emoción describen emociones características pero en *apariencia*, en lo cual descansaría la expresividad musical. Dicho de otro modo, son apariencias expresivas pero no acontecen emociones. En este sentido, la expresividad musical depende de una *semejanza* que percibimos *entre* el carácter dinámico de la música y el movimiento humano: nuestra manera de andar, nuestra postura, etc. (cf. Davies, 1994: 228). Así, P es expresiva de E si P exhibe una emoción característica del sonido semejante a E; esto es, si exhibe una apariencia sonora *análoga* a la emoción humana.

A mi parecer la tesis de Davies tampoco se puede sostener ya que no hay comparación entre un elemento visual y un elemento auditivo. Lo que visualmente pareciera expresar tristeza, como es el ejemplo que utiliza Davies del “sauce” (por la forma de sus ramas y hojas) no tiene manera asemejarse a un elemento auditivo que no exhibe o manifiesta externamente una “forma de andar o postura”. Ni en términos del dinamismo musical (o de su sucesión) podemos decir que ésta tenga una apariencia triste o alegre como pudiera estarlo alguna persona triste que lo expresa por su postura o por el movimiento lento de su cuerpo. Una de las objeciones que se le hacen a Davies es que si un pasaje musical X despliega una emoción característica de una apariencia semejante a la de una persona en algún estado Y, habría que determinar *qué tan semejante* debe ser tal apariencia con una emoción para que constituya una emoción característica del sonido. O qué tan semejante debe ser la *experiencia* del movimiento musical y de la expresividad para que la apariencia generada de tal movimiento constituya una emoción característica del sonido (Levinson, 2006: 97-99).

La postura de Jenefer Robinson, en “The Expression and Arousal of Emotion in Music” (1998), se suscribe a la perspectiva basada en la *inferencia* de la expresividad musical. Para ella, la expresividad que un pasaje musical posee es la conclusión de una inferencia que como oyentes hacemos gracias al desarrollo continuo de la música. Y la atribución de un estado mental a un protagonista imaginario de la pieza musical que figura en la interpretación de la obra completa (o considerada como un todo) es como mejor se explicaría dicha inferencia. Aunque, como veremos adelante, Jerrold Levinson (quien presenta la postura que me interesa seguir) comparte con el análisis de la expresividad musical que se trate de pensar en una persona, estaría en desacuerdo con Robinson en que la expresividad musical en el caso de pasajes individuales (o de pequeños fragmentos) pueda estar constitutivamente vinculada a un conjunto de inferencias sobre la música. Él cree que los oyentes que tienen una formación musical o aquellos que se aproximan a la música con constancia y *comparación* con los *escher* algo que no es inferido (cf. Levinson, 2006: 100-101).

Ahora bien, Jerrold Levinson en *The Pleasures of Aesthetics* (1996) y posteriormente en *Contemplating Art* (2006) enfatiza que la música no expresa emociones sino que es *como* expresiva de emociones y estimula emociones gracias a una actividad cognitiva del oyente: la imaginación. Para sentir ciertas emociones, el oyente debe estar involucrado en escuchar la música en la experiencia presente y tener la *disposición* de asirla *como* una *expresión personal* (cf. Levinson, 2006: 98 y 102).

Levinson apela a nuestra disposición de escuchar emociones en la música y a construirla auditivamente como una instancia de expresión personal. Para él, somos los oyentes los que, en virtud de nuestra imaginación, asignamos expresión (ficticia) de emociones a la música a partir de nuestra propia sensación y expresión de emociones (semblante, postura, conducta, acciones, gestos y modificaciones de la voz). La música no es expresiva *per se* porque no experimenta una emoción (como lo hacen los seres sensibles) ni es necesariamente el resultado de una emoción que experimentó el compositor o el intérprete, tampoco exhibe o manifiesta un comportamiento humano. Sin embargo, puede poseer de manera aproximada una cualidad emocional correlativa sólo si, como oyentes, la consideremos análoga a un ser dotado de sentimientos que es capaz de anunciarlos de manera externa. No obstante, si hablamos de éstos como “sentimientos o gestos musicales” ello no implica que tengan un significado literal sino que escuchamos la obra *como* la expresión de emoción de una persona o de una entidad parecida a una persona.

Más allá del grado de semejanza entre las apariencias de la música y las apariencias humanas en relación con las cuales la música se denomina expresiva, o alternatively, del grado de semejanza entre las experiencias y aquellas apariencias (como manifiesta Davies),³ el análisis de la expresividad y la evocación de emociones estaría sostenido primero en una experiencia imaginativo-perceptual y en todo caso, después, en algunas semejanzas.

Antes de continuar es preciso dejar claro que Levinson argumenta: 1] la música no expresa emociones, 2] gracias a nuestra capacidad imaginativa, somos los oyentes los que le asignamos expresividad de emociones a la música como si se tratara de una persona, 3] las emociones que le asignamos son las emociones propias que, como oyentes, sentimos cuando escuchamos música, pero ¿cómo es esto posible? A reserva de señalarlo con precisión más adelante, es posible asignar nuestras propias emociones a la música y sentir que provienen de parte de una *persona* mediante la operación de dos rutas distintas: una no mediada cognitivamente y otra mediada cognitivamente.

Me detengo en el procedimiento que lleva a cabo Levinson para llegar a ello: en primer lugar, él explora qué tipo de emociones sentimos en respuesta a las obras de arte en general y cómo es posible que sintamos emociones hacia personajes o situaciones de ficción a pesar de que no creamos en su existencia. En segundo lugar, se

³ Levinson considera que no hay tal cosa como la apariencia o el tipo de apariencia que la música, por ejemplo, triste despliega. No hay un perfil extraíble de la “apariencia musical triste”, como la hay de una “cara humana triste” o de una “postura humana triste”; la “apariencia musical triste” a diferencia de las anteriores no es (si se puede decir así) “parafraseable”. El único modo de retener la “apariencia musical triste” es en términos de nuestra disposición para escuchar tal música como triste (Levinson, 2006: 99).

centra en tratar de responder cuáles son las condiciones de posibilidad para que la música, a pesar de ser un arte abstracto, genere emociones en el público y cómo es posible dar sentido al interés que muchos oyentes tienen al experimentar empáticamente el arte que es expresivo de emociones negativas como la tristeza (como en una tragedia o en un *réquiem*). Las respuestas a estas preguntas dependen de la concepción de emoción que adoptemos; sin embargo, Levinson sigue una noción intermedia entre el modelo sensacionalista de la psicología de principios del siglo XX (que mantiene que en el núcleo de una emoción está un sentimiento interno o un conjunto de sensaciones) y el modelo cognitivista ampliamente favorecido en la filosofía actual (que, en líneas generales, mantiene que en el núcleo de la emoción se encuentra un tipo particular de pensamiento, juicio o evaluación, etc.).⁴ En tercer lugar, Levinson advierte que las respuestas emocionales hacia un arte abstracto es un asunto complicado, principalmente, porque las estrategias que proveen explicaciones de *por qué* respondemos emocionalmente y a *qué* respondemos, como sucede en el caso del arte figurativo o representacional, no parecen estar disponibles en el caso de la música (Levinson, 2006: 49).

Una obra dramática, cinematográfica, gráfica o literaria tiene un contenido expresivo proposicional y generalmente un significado literal básico o nos da una imagen del mundo humano, nos proporciona elementos mediante los cuales uno puede empatizar o identificarse con ella, reaccionar simpática o antipáticamente ante ella, e incluso reflejarse o contagiarse por ella. Pero con una pieza de música instrumental tal como una sinfonía o una sonata tales explicaciones no tienen lugar. Entonces ¿cómo es posible que nos genere emoción y sobre qué está dirigida esa emoción?

En cuanto a que la música genera emociones en el oyente, Levinson considera que sucede mediante dos rutas diferentes pero que operan juntas: 1] una *sensorial* o cognitivamente no mediada y 2] una *imaginativo-perceptual* o ruta cognitivamente mediada. La ruta sensorial se entiende como sigue: la música puede algunas veces inducir sensaciones, sentimientos y aún estados de ánimo en virtud de alguno de sus elementos estructurales (timbres, ritmos, intervalos, dinámicas, *tempos*) y sin ninguna interpretación por parte del oyente. Uno puede sentir latidos rápidos en su corazón que son causados por los *tempos*, puede sentir una excitación producida por las rápidas alteraciones de las *dinámicas*, una incomodidad o molestia ocasionada por *intervalos disonantes*, un impulso a moverse que es inducido por el *ritmo*, o también puede sentir la relajación engendrada por un cierto tono según su *timbre*. Todas estas emociones (sensoriales o no mediadas) nos son familiares, pero si la expresividad de emociones se agotara tan sólo en los efectos musicales básicos dirigidos al sentido del oído (exclusivamente la ruta *sensorial* o cognitivamente no mediada), la experiencia de la música sería pobre y la evocación de emociones quedaría lejos de esta ruta.

⁴No me meto en la discusión de estos modelos por razones de espacio. Para mayor información con respecto a ello véase Levinson (2006: 38-9.)

Cabe aclarar que los rasgos internos básicos o estructurales de la música no expresan emociones *per se*. Los elementos estructurales de la obra no pueden de ninguna forma determinar que la música exprese emociones, aunque es cierto que sí respondemos a ellos porque nos inducen o estimulan a que sintamos emociones. Pero para que la experiencia sea más rica, se precisa que ésta opere en conjunción con la ruta *imaginativo-perceptual* o cognitivamente mediada (la ruta de la evocación). En este sentido, la expresividad de la música (sin tomarla en sentido literal) residiría en la invitación que la música tiende al oyente para escucharla *como* expresión de estados internos de una persona. En este sentido, escuchar la música *como* expresiva es escucharla como un ejemplo o caso de expresión personal que perciben los oyentes dispuestos a escuchar, imaginar y sentir música *como* expresando algún estado mental (cf. Levinson, 2006: 92).⁵

Se trata de ejercer nuestra capacidad cognitiva de escuchar música como si fuera, o imaginativamente fuera, la expresión de emoción de un individuo no específico, de quien Levinson llama la *persona de la música* o el personaje de la música. Pero lo más importante es que el oyente implicado en la *habilidad de escuchar como* la expresión de una emoción X en una exposición musical es el agente de la expresión que escucha en la música, es el propietario del “gesto musical” vehículo de tal expresión. Y el grado de relación que éste percibe entre los rasgos de la música y las manifestaciones a través de las cuales las emociones son comúnmente expresadas en la vida humana, tiene que ver con su disposición de escuchar con imaginación, por ejemplo, el oyente aprehende que un pasaje musical expresa, en virtud de estar dispuesto a imaginar un estado mental como si fuera la expresión literal de la emoción de una persona (cf. *ibid.*: 107).

Si bien la ruta sensorial nos induce a sentir una variedad de estados simples de estimulación generalmente identificados como elementos constitutivos de una emoción (latidos del corazón, movimiento del cuerpo, molestia, relajación, etc.), la ruta imaginativo-perceptual, manifestada en nuestra disposición de escuchar *como* expresividad de emociones en la música, es la principal “responsable” de que tengamos un conjunto de respuestas y reacciones fuertemente emotivas hacia la música. Estas rutas, como señalé, operan en conjunto; por ejemplo, si escucho un pasaje “como expresivo de una emoción”, esa emoción podría acentuar el efecto psicológico particular que algunos rasgos musicales básicos producen en mí y, así, sentir la emoción que estoy dispuesto a escuchar (porque me la imagino) en la música.

Ahora bien, si frecuentemente las emociones se producen en los oyentes en virtud de escuchar la música *como emocionalmente expresiva*, ¿hacia qué están dirigidas tales emociones? La música ni proporciona objetos ni es un objeto apropiado para que las emociones se manifiesten. Además, la música no parece proveer alguna cosa que justifique creencias o actitudes hacia objetos. No obstante, la música sí puede *estimular* en los oyentes estados de ánimo o emociones, los cuales intrínsecamente carecen de intencionalidad, por ejemplo, ansiedad o euforia sin que haya un objeto realmente, o tristeza y alegría dirigida a nada en particular. De ahí que la

⁵ Al respecto véase también Levinson (1996)

música produzca en los oyentes sólo el sentir componente de una emoción, junto con el sentido o la direccionalidad inherente reflejada en la respuesta corporal, pero no lo que constituiría una emoción *per se* (cf. Levinson, 2006: 50).

Finalmente, que la música sea *como* expresiva de emociones, no significa que la música sea expresiva en el mismo sentido en el que, como humanos, nos comportamos en respuesta a una emoción, porque la música no exhibe ni manifiesta un comportamiento como tal. Además tal “expresividad musical” es metafórica y no literal (no es el resultado inmediato de una emoción experimentada por la música porque, como es evidente, ésta no es un ser sensible), ni siempre es el resultado de la emoción sentida por el compositor o por el intérprete. La tesis de Levinson que apoyo es que la música sólo expresa emoción en la medida en que nosotros, como oyentes, estamos dispuestos a escucharla y tenemos la capacidad de imaginarla *como* la expresión de emoción de una persona o de un agente indefinido.

Así, para dar sentido al enunciado “la música expresa X emoción”, es preciso imaginarnos a nosotros mismos sintiendo tal emoción, poniéndonos en el lugar de la música y asumiendo como propios “los gestos” percibidos en ella (véase Scruton, 1997, caps. v y vi). Entonces, lo que quedaría como la clave de la expresividad musical sería reconocer la necesidad de un esfuerzo imaginativo de escuchar como si la música literalmente expresara una emoción y provocara en nosotros la emoción correspondiente, o dicho en otros términos, que la música expresiva de emociones es música que, como receptores, estamos dispuestos a escuchar *como* expresiva de emociones y de imaginarlas como provenientes de ti, de mí, o de la persona de la música.

REFERENCIAS

- Budd, M. (1985), *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- (1995), *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*, Londres, Allen Lane.
- Davies, S. (1994), *Musical Meaning and Expression*, Nueva York, Cornell University Press
- (2001), “Philosophical Perspectives on Music’s Expressiveness”, en P. Juslin y J. Sloboda (eds.), *Music and Emotion, Theory and Research*, Nueva York, Oxford University Press.
- Deigh, J. (1994), “Cognitivism in the Theory of Emotions”, *Ethics*, 104, pp. 824-54.
- Levinson, J. (1996), *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press.
- (2006), *Contemplating Art, Essays on Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press.
- Robinson, J. (1998), “The Expression and Arousal of Emotion in Music”, en Philip Alperson (ed.), *Musical Worlds*, Filadelfia, Pennsylvania State University Press.
- Scruton, R. (1997), *The Aesthetics of Music*, Nueva York, Oxford University Press.