

LO OBJETIVO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

ROBERTO RUE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

La verdad científica es alcanzada cuando se elimina de nuestra representación de lo real toda huella de subjetividad. Se cree que esta definición, propia de la teoría del conocimiento, no se la puede trasladar a la estética porque el arte es una “forma del trabajo”, es un fin en sí mismo; en cambio, la ciencia es una “forma del conocimiento” que, actuando como medio, puede llevarnos a la verdad científica. Aunque esta interpretación viene del materialismo (Garaudy 1986), subsiste en ella una buena dosis de subjetividad, propia de aquellos que contemplan el arte, no de quienes lo hacen, y por lo mismo creen que el arte es un hecho espontáneo. Esta misma conclusión es llevada al extremo cuando los idealistas ingenuos afirman que el arte es un producto de la inspiración divina; y no es muy diferente, en naturaleza, a la de aquellas teorías que suelen hablar del arte como un producto puramente histórico y cultural. Semejante conclusión es más bien el resultado de una generalidad subjetiva basada en el desconocimiento de los hechos individuales y concretos vinculados con la producción artística.

El idealismo filosófico confunde los objetos con las sensaciones al no aceptar que los objetos pueden existir independientemente del sujeto. El idealismo estético repite el mismo error al considerar que la estructura de la conciencia es el único fundamento de las propiedades estéticas. Por esta razón muchas investigaciones artísticas, vinculadas particularmente a la musicología, recurren al método inductivo y hacen de la historia el principal instrumento de análisis. Contribuye con esto el hecho de que el factor social es muy poderoso al momento de definir las tendencias estéticas de una época, por lo que resulta muy convincente concluir que determinadas situaciones sociales bastan para explicar ciertas propiedades estéticas, y que los factores externos a la voluntad humana no tienen ninguna influencia.

Cuando el idealismo estético exagera la importancia de lo subjetivo, elevándolo al plano de lo absoluto, se termina por interpretar que el objeto es un estímulo neutro y que la cualidad de las sensaciones experimentadas no dependen en nada de los objetos, sino del sujeto que percibe. Se cree que es el hombre quien proyecta, desde lo personal, todas las cualidades del objeto artístico, con lo cual se llega a la inevitable conclusión que la cualidad de la sensación no depende en nada de la cualidad del objeto percibido. Así es cómo la sensación se convierte en la única realidad, y el objeto pierde su valor de determinación. Además de los factores sociales ya mencionados, contribuyen con esta idea algunos mecanismos fisiológicos relacionados con los estímulos y la capacidad constructiva de la percepción.

Helmholtz sostiene, por ejemplo, que la cualidad de nuestras sensaciones, como la que producen los sonidos, no depende de sus propiedades acústicas inherentes, sino del nervio que transmite la sensación. A esto se agrega que la percepción tiende a modificar los estímulos externos de acuerdo a sus propios intereses estructurales, reforzando así la idea sobre el origen subjetivo de las propiedades estéticas. Es verdad que la cualidad de una sensación no es copia exacta de las propiedades del objeto externo, porque en el proceso están involucradas ciertas condiciones fisiológicas y psicológicas, pero esto no significa que la cualidad subjetiva no refleje, en general, la cualidad del objeto externo.

Una prueba muy clara en este sentido es la cualidad de los intervalos musicales. Un intervalo es consonante para el oído cuando se lo puede expresar como el cociente entre dos números naturales pequeños, y a medida que estos números aumentan, disminuye la consonancia. Por ejemplo, la octava es el intervalo más consonante y se corresponde con la fracción acústica $2/1$. Esto significa que, si dos cuerdas están en relación de octava, una de ellas se “mueve” dos veces, mientras la otra lo hace una sola vez, en la misma unidad de tiempo. El intervalo de quinta le sigue en el grado de consonancia, luego la cuarta, la tercera mayor, la tercera menor, etc., intervalos que se corresponden con las fracciones $3/2$, $4/3$, $5/4$, $6/5$, lo que confirma que la consonancia va disminuyendo a medida que aumenta el valor de los números que delimitan el intervalo. Una interpretación que resulta bastante razonable con relación a este hecho es que, al aumentar el número de períodos enteros de las frecuencias por unidad de tiempo aumenta, en el mismo sentido, el esfuerzo neuronal involucrado en el procesamiento de la información acústica. Este es el hecho objetivo, luego están las variables aportadas por la experiencia. La disonancia representa para el oído un mayor esfuerzo, pero cuando éste se acostumbra a ese esfuerzo, la cualidad del intervalo se modifica. Esto explica por qué la consonancia abarca un mayor número de posibilidades entre las personas habituadas a la práctica musical, a diferencia de aquellas que no lo están. Es lo que sucedió con el intervalo de tercera, considerado disonante en el sistema musical griego, pero que la práctica

musical terminó por convertirlo, finalmente, en una consonancia. Y este resultado no se debió, como podría argumentar el subjetivismo, a que la conciencia se familiarizó con el intervalo por la repetición (asociacionismo). La psicología experimental ha demostrado que no basta con la experiencia para que un objeto externo se transforme en un hecho de conciencia; es necesario que además existan ciertas propiedades inherentes al objeto; es decir, si la tercera resultó ser finalmente simple para el oído – al igual que otros intervalos o acordes - es porque esta propiedad ya estaba presente, objetivamente, en el agente físico.

Investigaciones más recientes han intentado hacer evaluaciones objetivas del fenómeno musical partiendo de la psicología. Para explicar la coherencia formal de una melodía recurren a las leyes de buena continuación y cierre, que destacan la tendencia de la percepción a privilegiar las formas más simples o a completar los procesos siguiendo la mejor continuación. Así es cómo, por ejemplo, la articulación melódica puede ser evaluada teniendo en cuenta que el oído, al escuchar el intervalo ascendente Do-Fa, tiende a continuar naturalmente hacia la octava del tono inicial (Do) o a completar la tríada con la nota La (ejemplo 1a, b).

Este fenómeno fundamenta lo que se conoce como expectativa de continuación melódica, característica sobresaliente del estilo tonal. Ahora bien, con esta simple estrategia experimental ya se está demostrando que la interpretación idealista sigue presente en el método de observación, porque se están evaluando solamente las reacciones psicológicas que se producen al percibir los estímulos físicos ordenados de determinada manera; dicho con otras palabras, nos seguimos quedando del lado subjetivo. Sin embargo, para que la explicación resulte ser científica (objetiva) aún falta conocer la naturaleza del objeto que es externo a la conciencia, porque una cosa es la sensación y otra el objeto que la produce. Para entender mejor esta situación e intentar resolverla, primero debemos remitirnos a un problema histórico relacionado con la *representación* de fenómeno musical.

La representación musical es uno de los problemas más serios que deben enfrentar las teorías musicales. Una sucesión de notas escritas sobre el pentagrama resultan insuficientes para explicar la unidad formal que resulta de una sucesión de estímulos físicos; la nomenclatura musical es solamente un convencionalismo nominal que facilita la organización de los sonidos cuando se compone música o se la interpreta, pero no es una representación directamente vinculada con las causas físicas responsables de las sensaciones y percepciones, algo que es esencial para hacer una evaluación objetiva del fenómeno observado.

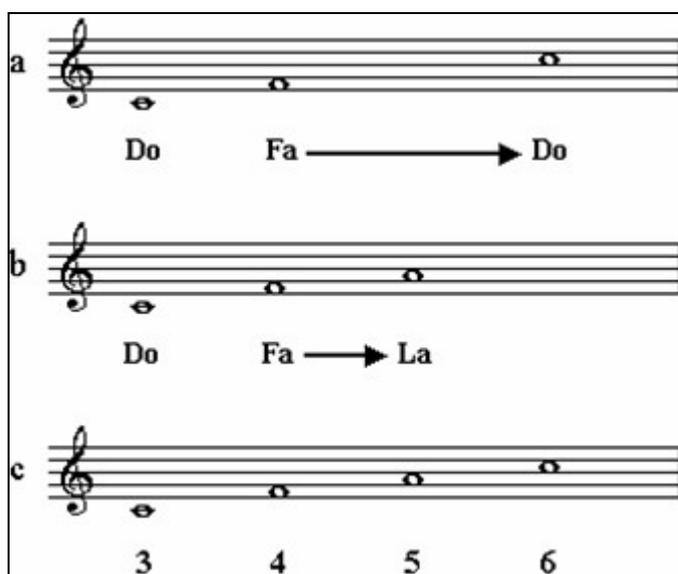


Figura 1.

Las notas sobre el pentagrama no cumplen con las condiciones de objetividad, por lo que no es posible conocer a través de ellas cuál puede ser la causa de la expectativa de continuación. En cambio, si la representación musical mantiene fidelidad a los hechos físicos, este fenómeno se explica por sí mismo. El intervalo de cuarta y las dos prolongaciones antes mencionadas forman la sucesión Do-Fa-La-Do; ahora bien, si en vez de las notas ponemos las frecuencias naturales tendríamos 3:4:5:6, con lo que se comprueba que esta sucesión de notas se corresponde con las frecuencias iniciales de la gama natural donde, precisamente, el efecto de la resonancia natural tiene mayor fuerza (ejemplo c de la figura 1). Así, la expectativa de continuación melódica resulta muy fácil de vincular a la conocida “ley de la buena forma”, aquella que satisface la tendencia inherente a la percepción de formalizar una estructura tan simple y regular como sea posible (Wertheimer 1912). Por la misma razón se puede, por ejemplo, prever el recorrido de una curva contando con sólo un

fragmento de ella, o prever la continuación de la gama natural con sólo escuchar algunas de sus frecuencias iniciales.

Se comprueba así que las “estructuras históricas del estilo”, lejos de ser un producto de la libre imaginación son, en realidad, estructuras físicas formadas por frecuencias naturales de muy baja magnitud. El concepto de estructura asociado a la cualidad no es solamente una facultad de la conciencia o un resultado de la experiencia, es igualmente un proceso físico y fisiológico.

El arte se ha desarrollado tanto sobre bases naturales como sociales, las que no son absolutamente independientes entre sí. Una se relaciona con las propiedades inalterables de la materia - los sonidos en el caso de la música - y la otra con la manera de organizar esas mismas propiedades, de lo que surge el “estilo”, algo más susceptible de ser condicionado culturalmente.

La hipótesis de fondo en este estudio es que las propiedades materiales preceden al estilo tonal y lo condicionan; más aún, todos los procesos musicales están condicionados por fuerzas naturales potencialmente estructurantes. Y esto, en realidad, no es ninguna novedad porque en un mundo saturado de interrelaciones no existen los hechos aislados; pero si decimos que los procesos musicales no están condicionados en cualquier sentido, la situación es muy diferente porque de esta manera las propiedades estéticas relacionadas a los diferentes estilos pueden ser observadas con cierta independencia de la experiencia. La ley de la buena forma (menor esfuerzo), que se manifiesta como una tendencia subjetiva a acomodar la experiencia dentro de la mejor forma posible, es una prueba inicial de esa objetividad. El ejemplo 2 resume esta particularidad.



Figura 2. Fragmento del Concierto Brandenbúrgues N°1 de J. S. Bach.

En el pentagrama inferior se puede observar que el diseño melódico se corresponde con las frecuencias iniciales de la gama natural. Ahora bien, por la situación de campo que produce esta constelación de estímulos, cada una de estas notas se encuentra, en relación con las demás, en un máximo nivel de cohesión y estabilidad, incluyendo notas que no pertenecen a la tríada fundamental, como son las notas Sol (9) y Mi (15), esta última ejecutadas por el oboe y los violines.

Si la expectativa de continuación melódica tiene como causa las frecuencias naturales de baja magnitud, los armónicos 9 y 15 constituyen la mejor opción en ese mismo sentido, factores objetivos que además determinaron la evolución histórica de la armonía musical a través de los acordes de novena (Do-Mi-Sol-Re; 4:5:6:9) y séptima (Do-Mi-Sol-Si; 8:10:12:15)¹.

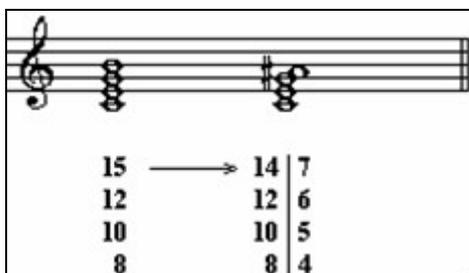


Figura 3. Acorde de séptima.

Posiblemente a través de la armonía resulte más fácil comprobar que la cualidad sensible trasciende los límites de nuestra experiencia o, para decirlo de otra manera, que algo de las propiedades del objeto perdura en las sensaciones. En la figura 3 se puede ver un acorde de séptima, acorde que ya está totalmente incorporado a la experiencia auditiva. Ahora bien, si en este acorde se

¹ De acuerdo a la magnitud de las frecuencias, el acorde de novena es el más simple, sin embargo, no fue el primero en aparecer. Ver *Tratado de Armonía* de A. Schoenberg, pág. 381 y siguientes.

desciende la nota más aguda (Si) un semitono más un 8% del mismo intervalo (15 → 14) se obtiene otro acorde que no pertenece al actual sistema musical, y por lo mismo, es extraño a la experiencia sensible. Este incluye el armónico 7, el que además, por su magnitud, es más disonante que los otros factores primos ya incluidos (2, 3, 5); sin embargo, el segundo acorde es más consonante que el de séptima, a pesar de que éste tiene a su favor todos los beneficios de la experiencia. Este ejemplo nos está demostrando que, independientemente del valor cualitativo que la práctica musical agrega, existen ciertas condiciones objetivas que pueden favorecer las propiedades estéticas de un objeto de percepción. En base a esto surge la extraordinaria posibilidad de que una armonía musical pueda ser creada aún antes de ser experimentada lo que es de gran importancia, no solamente para resolver problemas armónicos en el temperamento convencional, sino también para orientar las estrategias de composición en cualquier sistema microtonal.

El idealismo descarta la posibilidad que la simplicidad sea una propiedad del objeto mismo; su argumento se basa en que las sensaciones son simples porque el hábito de percibir nos ha familiarizado con los objetos; sin embargo, el ejemplo anterior demuestra que la cualidad de la sensación no depende solamente de la experiencia.

Cuando el valor de lo subjetivo se lo lleva al plano de lo absoluto, es muy difícil aceptar posibles vinculaciones entre la cualidad del estímulo físico y la cualidad de la sensación; no obstante, algo de las propiedades estéticas debe residir en el objeto, de otro modo el sujeto no reaccionaría en su presencia, independientemente de su voluntad y su experiencia (Breazu 1986).

Indicios de esta vinculación estructural objetiva se puede hallar en toda la música occidental, sin excepciones; el fundamento matemático del sistema musical griego y origen de nuestro temperamento, es una prueba en este sentido. El lado material de la experiencia es ontológicamente inevitable, es una condición necesaria, aunque no es suficiente para explicar toda la significación estética de los objetos percibidos. Las sensaciones y percepciones derivadas de los objetos externos constituyen el primer nivel de representación en el proceso del conocimiento; pero al pensamiento no le basta la experiencia sensible y debe adaptarla a sus propios modos de representación. Y es aquí donde se presenta la situación más complicada. Los fenómenos mentales son inaccesibles a la observación directa; solamente se pueden evaluar productos externos como el lenguaje, la memoria o el razonamiento, pero no los procesos mentales subyacentes. Por esta razón las investigaciones deben limitarse a los escasos datos, no muy confiables, de la observación introspectiva o en los datos de la conducta, de los que luego se extraen inferencias sobre los procesos mentales. El significado de la forma musical en estos nuevos niveles de representación y los alcances de la objetividad implicada en la experiencia estética aún no han podido ser descifrados, no obstante, los hechos que aquí se han expuesto constituyen una base bastante confiable como para formular algún avance en ese sentido.

Desde el punto de vista filosófico, el problema de la objetividad y subjetividad no ha sido totalmente superado, aunque se encuentra en una etapa de discusión bastante avanzada, si se la compara con los conceptos previos a la experimentación científica. En nuestro caso nos hemos referido a los alcances de la objetividad en un aspecto muy limitado, y no precisamente en la versión más actualizada del problema porque nuestra intención ha sido, fundamentalmente, mostrar la falacia en la que se encuentra el pensamiento más conservador relacionado con la investigación musical que, bajo la aparente modernidad de los problemas planteados, sigue debatiendo, como la filosofía de la Edad Media, sobre las *formas del pensamiento* (musical) sin tener en cuenta la conexión con la naturaleza. A pesar del tiempo transcurrido y el inexorable progreso de la ciencia, los estudios sobre el arte todavía mantienen vigente la vieja antítesis impuesta por el idealismo histórico, que desvincula los procesos sociales y culturales de las leyes que son inherentes a la materia. Esta concepción filosófica, presente en muchas investigaciones, especialmente en la musicología – a veces por conveniencias ideológicas más que científicas – promueve un reduccionismo absoluto a la historia o la sociología, y cuando se las enfrenta críticamente resulta inevitable recordar las palabras de Diderot (1875) quien, al referirse al idealismo subjetivo de Berkeley, dijo: “*es el más difícil de combatir, aunque es el más absurdo de todos*”.

Referencias

- Cherkashin, P. (1967). *Esencia y Raíces del Idealismo Filosófico*. México: Fondo de Cultura Popular.
- Cornforth, M. (1960). *Ciencia versus Idealismo*. Buenos Aires: Lautaro.
- Garaudy, R; Sartre, J-P.y Fischer, E. (1986). *Estética y Marxismo*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Gardner, H. (1996). *La Nueva Ciencia de la Mente*. Barcelona: Paidós.
- Guillaume, P. (1975). *Psicología de la Forma*. Argentina: Editorial Psique.
- Joja, A. (1969). *La Lógica Dialéctica y las Ciencias*. Buenos Aires: Juárez Editor.



- Koffka, K. (1973). *Principios de Psicología de la Forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Kohler, W; Koffka, K; Sander, F. (1973). *Psicología de la Forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1974). *Las Aventuras de La Dialéctica*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.
- Padilla, A. (2000). El Análisis Musical Dialéctico. *Música e Investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires, pp. 11-115.
- Priest, S. (1991). *Teorías y Filosofías de la Mente*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rue, R. (1994). La Objetividad de las Propiedades Estéticas y la Investigación Musical. En Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires.
- Rue, R. (1999). La Objetividad de las Propiedades Estéticas. Córdoba: Ciffyh. *Revista "Avances" del Area Artes*, 2, pp. 82-89.
- Rue, R. (2002). *Armonía Experimental*. Córdoba: Secretaría de Ciencia y Tecnología de la U.N.C y Taller General de Imprenta de la Secretaría de Extensión Universitaria.
- Rue, R. (2003). Los Elementos Objetivos de la Valoración Artística. Neuquén: En XII Congreso Nacional de Filosofía. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.
- Rue, R. (2005). *La Música, entre la Filosofía y la Ciencia*. Córdoba: Universitas, Editorial Científica Universitaria de Córdoba.
- Sanchez Vazquez, A. (1984). *Estética y Marxismo*. México: Ediciones Era.
- Sanchez Vazquez, A. (1984). *Las Ideas Estéticas de Marx*. México: Biblioteca Era.
- Schaff, A. (1964). *La Teoría de la Verdad, en el Materialismo y en el Idealismo*. Lautaro.
- Schoenber, A. (1979). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical Editores.
- Sheptulin, A. P (1983). *El Método Dialéctico de Conocimiento*. Buenos Aires: Editorial Cartago.
- Thenon, J. (1974). *Psicología Dialéctica*. Buenos Aires: Paidós.
- Vega, M. (1984). *Introducción a la Ciencia Cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Wilden, A. (1979). *Sistema y Estructura*. Madrid: Alianza Editorial.