

MÚSICA Y EMOCIÓN: EL PROBLEMA DE LA EXPRESIÓN¹

Conferencia

ANTONI GOMILA

DEP. PSICOLOGÍA – UNIV. ILLES BALEARS

Para Silvia, en reconocimiento

Introducción

La relación entre la música y la emoción es plural y compleja, se manifiesta en múltiples niveles, algunos comunes con otras manifestaciones artísticas, otros aparentemente característicos de la experiencia musical (Juslin y Sloboda 2001). Así, por ejemplo, desde la perspectiva de la producción artística, no es extraño que los artistas remitan a una determinada experiencia musical como la causa, el origen, de una determinada obra (“la indignación que sentí por lo que ocurrió me llevó a componer la obra”, o “la obra surgió de mi desengaño amoroso”). Desde la perspectiva de la audiencia, la música puede tener efectos relajantes o excitantes, o bien evocadores de experiencias vividas en el pasado –y en este aspecto la música parece tener mayor fuerza psicológica que otras formas artísticas, aspecto que trata de explotar la musicoterapia-. Puede activar respuestas psicofisiológicas muy elementales, como los escalofríos o el movimiento rítmico; en un individuo o en un grupo (por contagio emocional), así como respuestas emocionales altamente intelectualizadas, como la que podría derivarse de captar como de alto y sutil valor estético un aspecto particular de una obra, por contraste con la tradición precedente. Finalmente, desde el punto de vista del intérprete, puede ocurrir que la pasión acompañe a la ejecución, hasta el punto de entrar en una especie de trance, o que la interpretación se vea afectada por el nerviosismo escénico.

Sin embargo, en todos estos casos las emociones se dan de manera extrínseca a la propia música: como causa o efecto o acompañamiento de la experiencia musical, pero separable en principio de esa experiencia. Otra manera de decirlo es que estas diversas dimensiones emocionales de la música no son imprescindibles para la experiencia musical, y son ajenas al valor estético de la música. De hecho, son aspectos que pueden acompañar a cualquier manifestación musical –popular o tradicional, electrónica o mecánica, individual o colectiva- pero de modo distinto y diverso para cada cual, pero sin resultar imprescindibles: la experiencia musical puede darse sin cualquiera de tales facetas.

En cambio, hay otro aspecto de la experiencia musical relacionado con las emociones en que la relación parece no ser extrínseca, sino intrínseca: se trata del aspecto expresivo de la música, por el cual percibimos en la música cualidades expresivas: como música alegre, o triste, o nostálgica, o frustrante, o anhelante, o agitada o amorosa. Esta dimensión es intrínseca en el mismo sentido en que lo que experimentamos al oír lo que estoy diciendo no son vibraciones acústicas sino significados: en la experiencia de la música no podemos separar la percepción de sonidos de la expresión emocional. Percibimos las emociones en la música, no como algo inferido o concluido a partir de la experiencia perceptiva. Es, por tanto, un caso claro de percepción significativa.

Sin embargo, a diferencia del caso del lenguaje, esta experiencia parece anómala o desubicada. Ciertamente, una emoción es un estado psicológico complejo que implica como mínimo cuatro niveles: el de la activación psicofisiológica autónoma (que pueda dar lugar a cambios en la conductancia de la piel, el nivel de determinadas hormonas en sangre o el ritmo cardíaco), el de la sensación cualitativa (de bienestar o malestar, de turbación o excitación), el cognitivo-valorativo (la captación de determinado hecho, o posibilidad inminente, y su valoración en base a un punto de referencia motivacional intrínseco, del que se desprende la valencia, positiva o negativa, que caracteriza la emoción), y el expresivo (a nivel facial, gestual, corporal o vocal). En el caso de la música, sin embargo, es como si reconociéramos esta dimensión expresiva en algo ontológicamente incapaz de incorporar el resto de niveles (se trata de sonidos complejos). Por ello, constituye un reto teórico difícil explicar cómo es posible tal experiencia. Este es el problema que les propongo explorar en el curso de esta conferencia. Es importante tener claro, desde el principio, que no se puede negar la experiencia, hay que dar cuenta de ella.

¹ Este trabajo ha recibido el apoyo del Ministerio de Educación y Ciencia, a través del proyecto HUM2006-11603-C02. Quisiera expresar del modo más manifiesto mi agradecimiento por la invitación a participar en el congreso de SACCOM.

A mi modo de ver, este problema es central para una estética contemporánea no formalista de la música, en la medida en que, al menos desde el romanticismo, el contenido expresivo ha sido visto como la base del valor estético del arte. En efecto, tras el abandono de la estética de la mimesis, propia de la primera Modernidad –según la cual el valor del arte se encuentra en la imitación de la realidad-, estética que se encontraba con dificultades para dar cuenta de la música dado su carácter no representacional, el romanticismo halló en esta dimensión expresiva el sentido estético del arte. Inicialmente, no obstante, la idea del contenido expresivo se planteó en el marco de la estética de la mimesis, sugiriéndose que la música sí era un arte representacional, sólo que lo que representaba eran estados emocionales. Frente a este enfoque, el formalismo puso en duda que la música, sobre todo la música absoluta, la música instrumental, pudiera hacer tal cosa. Por su parte, el expresionismo transformó la idea de que el arte representa las emociones en la idea de que las expresa, acentuando el subjetivismo de la música.

Esta dialéctica se ha mantenido en el pensamiento estético de la segunda mitad del siglo XX, aunque se replanteó, como todas las cuestiones filosóficas, en el marco del giro lingüístico, a partir de su formulación lingüística, y de este modo la cuestión por la dimensión expresiva de la música se convirtió en la cuestión de cómo podemos aplicar predicados psicológicos a la música. Esta transformación distanció nuestra cuestión de la del valor expresivo de la música como fundamento de su valor estético, pero es fácil ver que es la cuestión previa de la que depende la segunda: sólo tendrá sentido una estética no formalista si podemos establecer de manera satisfactoria de qué modo la música nos resulta expresiva de emociones. Si bien sin la pretensión de aplicar la concepción expresionista del arte a todo el arte.

Para llegar a formular una propuesta positiva sobre cómo resolver nuestro problema, primero revisaremos las principales estrategias teóricas contemporáneas y sus dificultades. Su rasgo característico es que mayoritariamente renuncian a resolver la cuestión de fondo, al partir de la escisión entre expresión y expresividad; es decir, renuncian a ver la música como expresión de emociones y desarrollan la idea de cómo puede ser expresiva la música, en base a la semejanza entre las experiencias que acompañan a las emociones y las características de la música (con el movimiento, subidas y bajadas, como metáfora central).

La excepción a esta estrategia general es la teoría desarrollada por Jennefer Robinson en *Deeper than reason* (OUP, 2005). Se trata de una teoría neoromántica –la música como expresión emocional- que trata de entender la música en analogía con los medios expresivos de las otras artes (visuales y narrativas). El recurso expresivo central radica en presentar uno o varios puntos de vista (del personaje, del narrador, del autor) en la obra, de tal modo que el espectador pueda “ponerse” en el lugar de ese punto de vista, y por tanto, experimentar las emociones correspondientes que luego son proyectadas a los correspondientes puntos de vista. La música, según Robinson, también permitiría tal desarrollo de puntos de vista, al menos de un “autor implicado” por la propia música.

Utilizaré el planteamiento de Robinson como punto de referencia para introducir mi idea de la perspectiva de segunda persona de la interacción intersubjetiva, y aplicarla al ámbito de la experiencia musical. El núcleo de la propuesta se articula en torno a consideraciones fenoménicas –la percepción directa de la expresividad musical, no basada en inferencias o proyecciones simuladas- y de nivel subpersonal –de los mecanismos elementales que nos permiten tales experiencias intersubjetivas directas, mecanismos que el compositor maneja intuitivamente, al trabajar con los recursos expresivos de la música-.

De todos modos, también será necesario tener en cuenta la relación entre expresión y significado en la música, es decir, el proceso por el cual los modos de la expresión se “socializan”, se vuelven convencionales, compartidos, desarrollándose de este modo códigos expresivos. Si la idea romántica de expresión consistía en la manifestación de lo interno, una concepción contemporánea de la subjetividad, pragmática, requerirá tener en cuenta la dimensión social de la expresión, su función de regulación de la interacción social, de indicación para la acción. Concebir la expresión como un modo básico de comunicación nos permite entender la aparición de códigos expresivos compartidos, lo cual genera una dialéctica insuperable y una angustia característica en el contexto artístico: la necesidad de ser comprensible sin caer en las fórmulas establecidas, en los clichés.

Teorías contemporáneas de la expresión

El debate contemporáneo sobre la expresión musical arranca del reconocimiento de que las vías tradicionales son vías muertas: ni la teoría biográfica, ni la evocativa, resultan satisfactorias. La primera consiste en atribuir el contenido expresivo de una obra al estado mental del autor cuando la compuso, mientras que la segunda caracteriza el contenido expresivo en términos de la reacción emocional de la audiencia (Matravers 1998). Ya hemos señalado en la introducción que ambos aspectos son extrínsecos a la propia música. Cuando Mozart compuso la Sinfonía Júpiter, al final de su vida, no podía sentirse más desgraciado e infeliz, pero su obra, su último movimiento en particular, supone la mayor expresión de alegría. Además, los estados mentales cambian con el tiempo, del



mismo modo que la composición no es un acto puntual, también requiere tiempo, pero para conseguir un mismo contenido expresivo. Por ello puede decirse que el autor desaparece tras su obra. Del mismo modo, esa obra expresa contento no porque alegre a la audiencia; de hecho, la evocación que genere una obra dependerá en parte de la experiencia previa de cada oyente en particular, de las asociaciones que puede reactivar su percepción; ciertamente, del reconocimiento de la alegría de la música puede seguirse una reacción simpática, pero eso indica precisamente que debemos explicar en primer lugar cómo es que percibimos la música como alegre –para poder explicar nuestra reacción a esa alegría expresada.

Esto no significa que las intenciones del compositor no jueguen ningún papel en la comprensión de la obra: componer música es una actividad humana intencional, propositiva, y el compositor se pone en el lugar de la audiencia para calibrar si la música consigue transmitir lo que pretende. Pero tales intenciones se revelan en la obra, no mediante la investigación en la biografía del artista. Y esas intenciones pueden consistir en que la música exprese cierta emoción o experiencia. En este sentido, es importante tener en cuenta que “expresión” tiene, por lo menos dos sentidos relevantes: por un lado, expresar significa manifestar un estado mental; por otro, expresar es un tipo de acción, mediante la cual no solamente se revela el estado mental, sino que también se dirige la atención hacia él ostensivamente. Es en este sentido que hablamos de un gesto más o menos expresivo, es decir, más o menos eficaz como expresión de la emoción; y por ello es posible decir que cierta expresión resulta inexpresiva. Es fácil entender que el sentido interesante en relación a la música, y a la expresión estética en general, es el segundo, el ostensivo. En este sentido, expresar es una forma de comunicación intencional, cuyo éxito depende de que la audiencia reconozca esa intención en la acción. Por ello, propondré que el contexto apropiado para entender la expresión es la música es el de la interacción intencional.

No obstante, en el debate contemporáneo, el rechazo a estas teorías tradicionales ha llevado a un predominio del formalismo musical. Desde este planteamiento, la explicación es deconstructiva: el fenómeno de la percepción expresiva existe pero es una ilusión del espectador. La música, en realidad, no expresa ninguna emoción: no puede. Ahora bien, ciertas características de la música pueden resultar expresivas, esto es, asemejarse a características que acompañan a la expresión emocional real. Por decirlo con un lema, la idea es que la música resulta expresiva del mismo modo en que el sauce llorón, o el perro San Bernardo, nos resultan expresivos: en realidad no expresan nada, pero a nosotros nos recuerdan la expresión de ciertas emociones por el parecido de tales características con las expresivas de emociones. Decir que la música expresa inquietud significa en realidad que la música se parece a la inquietud. (Defensores de la teoría del parecido: Langer 1942; Kivy 1980; Budd 1995).

Una variante de esta estrategia consiste en ir más lejos y negar que la música en realidad nos resulte expresiva de emociones normales y corrientes. La música, por el contrario, juega con elementos expresivos exclusivos: elementos de tensión y relajamiento, de ascenso y descenso, de aceleración y enlentecimiento, de resolución y estabilidad (Narmour 1991; Raffman 2003). Percibir la música como expresiva se deriva, según este punto de vista, de la sensibilidad a tales elementos expresivos.

El error en estos planteamientos se detecta fácilmente cuando se compara con la poesía: no tiene sentido decir que se asemeja a lo que expresa. Lo mismo puede decirse en el caso de la música: ¿de qué modo se parece al duelo la Marcha Fúnebre de Chopin o el Réquiem Alemán de Brahms, de tal modo que es en lo que se asemejan estas dos obras, dada la transitividad de la relación de parecido? Pero el elemento clave de este planteamiento radica en disociar expresión y expresividad: los elementos expresivos son concebidos como autónomos, como por sí mismos, al margen de la expresión propiamente. Como si los elementos de la Música Callada, de Mompou, formaran parte de la obra sin nada que ver con las intenciones del autor al componer la obra, al incluirlos. Del mismo modo que la cara del San Bernardo nos recuerda la tristeza sin tener nada que ver con el estado anímico del perro, este planteamiento conduce a sostener que la percepción expresiva no tiene nada que ver con lo que realmente puso el autor en la obra.

Los defensores de este enfoque, notablemente Kivy, recurren además a otro argumento para establecer su posición escéptica: una teoría cognitivista de las emociones. Una concepción de las emociones que concede el protagonismo de la experiencia emocional al nivel cognitivo evaluativo. Según este punto de vista, es preciso distinguir el objeto intencional de la emoción del contenido intencional –las creencias sobre el objeto de la emoción-. Sin estoy celoso de mi mujer es que creo que podría engañarme con otro. Si envidio a mi vecino, es porque creo que es más afortunado. Obviamente, la música no es un objeto intencional apropiado para tales creencias. Por tanto, no tiene sentido decir que expresa emociones. No obstante, esta concepción cognitivista, que ha tenido gran predicamento en las décadas de los ochenta y noventa, ha sido rechazada por la investigación psicológica en lo que se refiere a las emociones básicas y estados de ánimo. Actualmente, domina una idea de las emociones como sistemas de respuesta rápida –mientras que la cognición es lenta-,

que ciertamente involucra un componente perceptivo-valorativo, directo, inmediato, no reflexivo ni proposicional (Panksepp y Bernatzky 2002).

En resumen, frente al formalismo dominante, creo que la música si tiene contenido expresivo, que la comprensión estética de la música implica captar su contenido expresivo, y que tal contenido expresivo depende de las intenciones del compositor tal como se manifiestan en la música. La producción intencional de la obra de arte, por la que el autor se sitúa también en el rol del espectador para asegurarse de la efectividad de su obra, es lo que asegura la articulación expresiva de la obra. La cuestión, por tanto, es cómo percibimos esta expresión en la música, y la respuesta va a consistir en sugerir que lo conseguimos para frente a la música adoptamos una actitud de interacción intencional. Antes de pasar a mi propuesta a este respecto, introduciré primero la teoría de Jenneffer Robinson, en *Deeper than Reason*, la mejor versión contemporánea de una concepción no formalista del arte.

La propuesta de Robinson

En su libro, Robinson parte de considerar los modos disponibles a las artes visuales y narrativas para la expresión. Los recursos son múltiples y diversos, pero en todos los casos tienen algo en común: consisten en la presentación de un punto de vista. En la literatura, el punto de vista puede ser el de un personaje en particular, el de la voz narrativa, o el del propio autor implícito en la obra (excepcionalmente, pueden coincidir). En las artes visuales, del mismo modo, se nos ofrece el punto de vista respectivos de los personajes en el cuadro, pero también, implícitamente, el punto de vista del autor del cuadro frente al contenido representado. En tales casos, la comprensión de la obra exige reseguir los respectivos estados psicológicos tal como se nos indican o describen o presentan o sugieren. Por ejemplo, una "Pietà" puede ser trágica o serena, compasiva o burlona, no por la emoción expresada por la virgen, siempre el mismo dolor, sino por la actitud expresada por el autor a través de su elección del modo de representar tal emoción.

En todos esos casos, no se plantea la cuestión del reconocimiento del contenido expresivo porque el medio representacional permite utilizar recursos expresivos del mismo tipo que los de la expresión emocional. En la literatura se nos ofrecen detalladas descripciones fenomenológicas de las experiencias subjetivas de los personajes, o bien se nos sugieren tales experiencias a partir de la transcripción de lo que los personajes dicen o hacen. Más sutil es la cuestión del autor implicado, cuyas actitudes nos son presentadas indirectamente, a través de lo que dice la voz narrativa o el modo en que se presenta la historia. En las artes visuales, se dispone de la representación de las caras y los gestos, y las actitudes del autor implicado en la obra se pueden colegir en base a consideraciones sobre el punto de vista, la perspectiva utilizada o el grado de exageración, deformación, o abstracción en la representación. La cuestión, ahora, es: ¿existe algo parecido en la música?

Frente a los teóricos del parecido, Robinson sostiene que la música no dispone de recursos expresivos del mismo tipo que los de la expresión emocional. La música no representa personajes ni describe acciones, porque la música, por principio, es un arte no representacional. Pero, según Robinson, podemos entender los rasgos expresivos de la música como expresión de las emociones de un protagonista imaginado. Es decir, podemos percibir una obra como la articulación de una subjetividad implícita en la propia música. Al no poder entender los estados expresivos como estados del autor, la propuesta consiste en verlos como la expresión de un punto de vista, de un sujeto mínimo, y por tanto, se trata de atribuir a tal sujeto los estados expresivos reconocidos. La angustia que percibimos en la música la atribuimos al sujeto que imaginamos como responsable de tales manifestaciones expresivas.

Lo que me parece interesante en esta propuesta es que plantea la cuestión de la percepción musical en el plano de la interacción intersubjetiva, aunque lo hace de manera imaginaria y proyectiva. Una obra de arte que expresa una emoción de manera expresiva contribuye a revelar la naturaleza de tal experiencia subjetiva, y haciéndolo, facilita una respuesta emocional. Pero, en mi opinión, no es preciso que el reconocimiento de esa dimensión expresiva consista en la proyección imaginativa, a una persona implícita como sujeto de la música, de los estados emocionales reconocidos. Es posible que en ocasiones ello sea posible, y además, lo adecuado, pero no puede ser la fórmula general. Es preciso recurrir a un mecanismo de más bajo nivel, de funcionamiento espontáneo, automático, vinculado a la interacción intersubjetiva. Es lo que he denominado la perspectiva de segunda persona.

La perspectiva de segunda persona

Por perspectiva de segunda persona entiendo el modo de atribución mental implicado canónicamente en la interacción directa, cara a cara, con otro (Gomila, 2003). Tales interacciones están mediadas por la atribución mental recíproca entre los participantes, que tienen lugar de manera directa, espontánea, implícita y reactiva, sin pretensiones explicativas o predictivas, sino como el



modo de dar sentido a la conducta del otro y adaptar la propia adecuadamente al contexto relevante. Tales atribuciones son posibles por la dimensión expresiva, emocional e intencional, de la conducta, que es perceptible como un patrón (lo que no garantiza el acierto, ni elimina la posibilidad de engaño; al contrario, es lo que lo posibilita). Un caso típico consiste en la atención visual conjunta, donde lo distintivo es reconocer el foco de interés del otro mediante el reconocimiento de la dirección de su mirada, y la mediación del contacto visual, que es el mecanismo que genera la reciprocidad (el darse cuenta que el otro se da cuenta que me doy cuenta... de la interacción y su sentido). Algo parecido ocurre en los casos de implicación emocional mediada por el reconocimiento implícito de la emoción del otro, quien al apreciar ese reconocimiento capta igualmente la simpatía recíproca.

Es fácil ver que este tipo de atribuciones son distintas de las autoatribuciones y de las atribuciones de tercera persona, donde se adopta esa posición objetiva y distanciada de tratar de explicar o reconstruir las circunstancias de otra persona, al margen de nuestra relación con ella. Puede no ser tan fácil aceptar que constituye una perspectiva distinta y genuina, es decir, no reducible a una de las dos anteriores. En efecto, podría sostenerse que la atribución de segunda persona –igual que se ha defendido respecto a las atribuciones de tercera persona– se estructuran sobre la base de las atribuciones de primera persona, y que luego se proyectan, por analogía –, en la terminología contemporánea, por simulación– a los demás. Este es, de hecho, el supuesto que ilustra la teoría de Robinson. Inversamente, podría tratar de argumentarse que las atribuciones de segunda persona resultan en realidad de la inferencia mediada por la teoría de la mente de que se dispone, como si fuera una inferencia teórica.

Para ver que no puede tratarse de la primera opción, es preciso considerar que, con frecuencia, las atribuciones de segunda persona conllevan la atribución de un estado distinto del que experimenta quien hace la atribución. Esto es especialmente claro en el caso de la interacción emocional: mi reconocerte/atribuirte duelo por el fallecimiento de un ser querido hace que experimente compasión o tristeza, y que “te acompañe en el sentimiento”, pero de ningún modo puedo experimentar ese mismo duelo, que responde a la especial relación afectiva que mantenías con el finado. O bien: al ver cómo tu intento de perjudicarme te ha salido mal, presupongo implícitamente determinada intención malévolamente hacia mí, que en ningún caso debo experimentar primero yo mismo hacia mí; y si reacciono burlonamente a tu sentido de fracaso no hay ninguna proyección en ti de mis emociones.

En cuanto a que no se trata de una inferencia basada en una teoría, creo que hay dos tipos de consideraciones que hacen poco creíble tal eventualidad. En primer lugar, que la atribución se da implícitamente en la propia experiencia perceptiva social, no mediante una inferencia a partir de los gestos o expresiones faciales percibidos, al contrario, se trata de un caso de percepción significativa, de reconocimiento perceptivo de una instanciación de un estado psicológico –no es posible separar un aspecto del otro, igual como, en el caso del habla, no podemos separar la percepción acústica de la percepción del significado. Ciertamente, en ambos casos, la percepción significativa está mediada por el conocimiento adquirido, pero sin que de ahí pueda deducirse que ese conocimiento es de carácter teórico. (Compárese con un caso claramente mediado por el conocimiento teórico, como el interpretar que alguien hace algo debido a su complejo de Edipo).

Su dimensión práctica puede apreciarse en la dependencia de la atribución del contexto práctico involucrado: la atribución depende del contexto de interacción en que nos encontramos (junto con el conocimiento previo acumulado de interacciones anteriores). La atribución no está guiada por un interés explicativo, predictivo o interpretativo, sino por la necesidad de interacción en tiempo real, lo que nos lleva a hablar de dimensión reactiva, del modo en que nuestra propia reacción a la situación depende de atribución. En ese sentido, el conocimiento involucrado es de la misma naturaleza que el conocimiento práctico que guía nuestra acción en casos de “expertise” técnico o práctica en general – como un “know how”, y no como un “know that” (Vega 2001). No tiene sentido, por tanto, como pretende el simulacionismo, pensar que se trata de un funcionamiento “off-line” de nuestro propio sistema psicológico: a diferencia de los procesos “off-line” (como puedan ser el razonamiento espacial, la imaginación hermenéutica, o la toma reflexiva de decisiones), la comprensión intencional tiene lugar claramente “on-line”, como un tipo de percepción significativa, un “ver-en” en la conducta la intención que la guía o la emoción que expresa (Wollheim 1980).

Lo interesante a nuestros efectos, es que la perspectiva de segunda persona puede activarse también en situaciones no canónicas; es decir, en situaciones que no son de interacción cara a cara. Esto es claro en las representaciones visuales, como el cine, donde el espectador se ve involucrado emocionalmente como si estuviera interactuando en realidad con otros sujetos, cuando se sabe positivamente que en la pantalla solo hay imágenes. Pero también en situaciones no representaciones, pero indicativas de intencionalidad; es decir, en situaciones en que las marcas de la intención no son representacionales, pero sí son indicativas. Así, puedo ver la intención de herirme en el disparo de la flecha, aunque no vea al autor del disparo; o puedo reconocer el dolor por una muerte accidental en el ramo de flores depositado al margen de la carretera. Más todavía cuando se

entiende la expresión como una acción intención de tratar de captar la atención hacia lo expresado. Creo que esta es la situación en el caso de la música.

Segunda persona y expresión musical

En la expresión, mostramos cómo nos sentimos, hacemos que nuestra emoción resulte directamente perceptible para los demás, al hacer perceptible una de sus dimensiones por lo menos (la expresiva). Pero la expresión puede consistir además en manifestar la naturaleza de nuestra experiencia subjetiva, cómo nos sentimos, y en hacerlo ostensivamente. Es este segundo aspecto el crucial, en mi opinión, para entender cómo es posible que percibamos la música como expresiva, y que reaccionemos emocionalmente, empáticamente, a la emoción percibida en la música.

La idea es que, cuando expresamos una emoción, no nos limitamos a indicar su presencia, sino que, característicamente, mostramos también cómo se experimenta esa emoción. Este aspecto involucra la dimensión cualitativa de las emociones, que las asemeja a las sensaciones. Piénsese en el dolor, que también implica una dimensión expresiva: la percepción de cómo se experimenta el dolor puede permitirnos entender en qué consiste sentirlo, si hasta entonces no lo habíamos experimentado. Lo mismo en el caso de la desesperación, o el horror, o la quietud extática: la dimensión expresiva de tales emociones muestra la naturaleza de la experiencia en cuestión, objetiviza la subjetividad, por decirlo en los términos de referencia de esta reunión.

Del mismo modo, uno mismo puede darse cuenta de lo cómo se siente al reconocer el carácter de las sensaciones que experimenta: de que ansiedad que le atenaza por la tensión muscular que agarrota sus músculos, la humedad en sus palmas o la hiperventilación. Frente a la prioridad del sujeto cartesiano, y su acceso privilegiado y directo a sus propios estados mentales, la perspectiva de segunda persona pone el acento en la dimensión pragmática de la expresión emocional, en su dimensión comunicativo y de coordinación entre sujetos, y puede reconocer de este modo la importancia de esta dimensión. Las emociones son resultado de un proceso de evolución social, como mecanismos de regulación (de anticipación, de motivación y regulación de la interacción). Por ello, es erróneo pensar –con los románticos- en un sujeto encerrado en sí mismo, para sí mismo y para los demás, cuya vida interior es opaca para los demás. Al contrario: percibimos directamente las emociones que los demás experimentan, porque este mecanismo expresivo ha surgido en un contexto de regulación social.

Desde este planteamiento, la expresión musical no debe verse tanto como la revelación de un estado subjetivo privado, sino como la manifestación de un patrón reconocible. Obsérvese los medios de que disponemos para expresar lo que sentimos. Un modo de hacerlo es reproducir el objeto intencional de mi emoción, aquello que me ha llevado a tal estado emocional. Otro modo puede ser describiendo mis sensaciones: cómo se me aparecen las cosas, cómo se desenvuelve la sucesión de sensaciones y afectos,... Esta es la vía que, en mi opinión (Gomila 2008) explotaron los expresionistas abstractos, y la razón de las afinidades entre la pintura abstracta y la música atonal (Kandinsky, 1912). Los gestos pictóricos de un Pollock, por ejemplo, resultan expresivos por el modo en que las marcas sobre el lienzo transmiten una determinada intención expresiva: en general, la música dispone de recursos análogos a los del arte abstracto.

Para nuestro problema, en cualquier caso, tenemos aquí una congruencia entre las sensaciones y los afectos que nos proporcionará la clave. Nuestra fisiología hace que determinados estímulos nos resulten agradables o molestos, dulces o incómodos, nostálgicos o excitantes. Esta dimensión afectiva de las sensaciones también está presente en las emociones, de manera congruente, en tres dimensiones (Marks 1978): intensidad-suavidad, agradable-desagradable, y dinámico-estático (esta idea la ha recuperado Green 2007 en el contexto de un marco intencional de la expresión, parejo al propuesto aquí). Tales congruencias afectivas intermodales pueden estar a la base de nuestra percepción expresiva de la música (y consiguiente aplicación de predicados expresivos). El enfado es intenso, desagradable, dinámico. La tristeza es intensa, desagradable, estática. El disgusto es intenso, altamente desagradable, y dinámico, aunque menos dinámico que la angustia. No se trata de semejanza: se trata de analogía, de experimentar un ámbito de experiencia en relación a otro, con el que establecemos una analogía estructural gracias a la congruencia psicofisiológica experimentada. Este mecanismo de respuesta es el que explota el compositor cuando busca un determinado efecto en su obra, y es el que permite al oyente reconocer la intención expresiva del autor.

Estas dimensiones afectivas, comunes a las diferentes modalidades sensoriales y emotivas, proporciona una estrategia clara para explicar de qué modo podemos percibir la música en términos expresivos: en la medida en que reconocemos en ella propiedades expresivas, con rasgos afectivos coincidentes. Se explica de este modo la posibilidad de distinguir entre la percepción expresiva y la reacción emocional. Esta dimensión, igualmente, nos proporciona una explicación de los límites de tal percepción expresiva, pues no es cualquier emoción que podemos reconocer en la música, sino aquellas que remiten a estas dimensiones de congruencia básica: difícilmente puede expresar la

música una emoción compleja o un contenido intencional proposicional. De hecho, el tipo de predicados que aplicamos a la música tienen que ver con estados emocionales, más que con contenidos precisos (nostalgia, tristeza, entusiasmo, enfado,...); con estados de ánimo no intencionales (alegre, triste, deprimente); o con términos relacionales, que remiten a otras experiencias (la música puede ser atmosférica, agitada, evocativa, o sugerente...).

Por supuesto, ninguno de estos procedimientos es infalible. Podría ocurrir en efecto, que nuestras respectivas reacciones emocionales ante el mismo objeto intencional fueran distintas (en virtud de una experiencia o unas capacidades básicas distintas); o podría ocurrir que nuestras imaginaciones fueran distintas, o que tú no reconocieras la analogía que yo proyectó. Pero ello no por el carácter privado, irreductiblemente subjetivo de las emociones, sino por las condiciones mismas de la interacción emocional. Igualmente, el reconocimiento emocional podría no activar la respuesta empática de la segunda persona.

Por ello, los compositores se enfrentan a la dialéctica de ser originales pero comprensibles, de formular nuevos contenidos expresivos, pero de un modo que siga permitiendo la percepción significativa de la música. La música del XVIII y el XIX desarrolló un código expresivo fácilmente reconocible, de armonías tonales progresivas (Kivy 2001). Un código supone convencionalizar los modos expresivos, y depende de un proceso de singularización y discriminación de los elementos expresivos. La música atonal trató de prescindir de ese código al experimentar la necesidad de expresar las nuevas emociones de la experiencia moderna (de desgarró, de alienación, de absurdo,...), y en gran medida tuvo éxito, en mi opinión. Otra cosa fue la deriva formalista del dodecafonismo y el serialismo, que rompió con la pretensión expresiva. Según Kivy, el atonalismo no ha conseguido crear un nuevo código expresivo, y de ahí la deriva tonal de la música actual, pero creo que en la primera afirmación se equivoca: el nuevo código expresivo, en mi opinión, ha cuajado en la música para el cine, y llega a una audiencia masiva. Solo que en condiciones distintas a las que las vanguardias musicales concibieron para la música.

Referencias

- Budd, M. (1995). *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*. Penguin.
- Gomila, A. (2003). La perspectiva de segunda persona. En E. Rabossi y A. Duarte (eds.), *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente*, pp. 195-218. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Gomila, A. (2008). La expresión emocional en la música desde el expresionismo musical. *Estudios de Psicología*, **29** (1), pp. 117-131.
- Green, M. (2007). *Self-expression*. Oxford University Press.
- Juslin, P.N. y Sloboda, J.A. (2001). *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Kandinsky, W. (1912). *Über das geistige in der Kunst*. Munich: Piper and co. [Trad. de Genoveva Dieterich, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1991].
- Kivy, P. (1980). *The corded shell. Reflections of Musical Expression*. Princeton University Press.
- Kivy, P. (2001). *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Oxford University Press. [Trad. de Verónica Canales, *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 2005].
- Langer, S. (1942). *Philosophy in a new key*. Harvard University Press.
- Marks, L. (1978). *The unity of the senses: interrelations among the modalities*. Academic Press.
- Matravers, D. (1998). *Art and Emotion*. Oxford University Press.
- Narmour, E. (1991). The top-down and bottom-up systems of musical implication: building on Meyer's theory of emotional syntax. *Music Perception*, **9**, pp. 1-26.
- Panksepp, J. y Bernatzky, G. (2002). Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation. *Behavioral Processes*, **60**, pp. 133-155.
- Raffman, D. (2003). Is twelve-tone music artistically defective? *Midwest Studies in Philosophy*, **27**, pp. 69-87.
- Robinson, J. (2005). *Deeper than reason. Emotion and its role in literature, music and art*. Oxford University Press.
- Vega, J. (2001). Reglas, medios, habilidades. Debates en torno al análisis de 'S sabe cómo hacer X'. *Crítica*, **33**, pp. 3-40.

Wollheim, R. (1980). Seeing-as, seeing-in, and Pictorial Representation. Ensayo suplementario V de *Art and its Objects*. 2ª ed., Cambridge University Press.