

JULIÁN MARRADES MILLET

EXPRESIVIDAD MUSICAL Y LENGUAJE

Resumen: El artículo explora la dimensión semántica de la música ligada a su capacidad expresiva. Comienza contraponiendo la concepción absoluta de la expresión musical, propia del romanticismo, a la concepción representacional, característica de la Ilustración. A continuación, propone una explicación alternativa de la expresividad musical, basada en la última filosofía de Wittgenstein, que permite afrontar algunas dificultades planteadas por la estética romántica.

Palabras clave: Significado, experiencia musical, percepción de aspectos.

MUSICAL EXPRESSIVITY AND LANGUAGE

Abstract: In this article we explore the semantic dimension of music in relation to its expressive faculty. First, we appose the absolute conception of musical expression of Romanticism to the representational conception, characteristic of enlightenment. Then, we propose an alternative explanation of musical expressivity, based on the most recent philosophy of Wittgenstein, as a response to some of the problems confronted by romantic aesthetics.

Keywords: Meaning, musical experience, perception of aspects.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX se produjo un cambio radical en el modo de entender y valorar la música en el conjunto de las artes: de ser considerada un entretenimiento agradable, pero estéticamente inferior, pasó a ser apreciada como la forma artística más elevada. Esta inversión corrió paralela al giro que se produjo en el orden de prioridades entre la música vocal y la instrumental. La consideración de

la música como algo placentero estuvo ligada a su subordinación a un texto, ya fuera como canto vocal o en forma de programa. El romanticismo contrapuso a esto la idea de una música absoluta que situaba su especificidad más allá de todo contenido conceptual y hallaba su lugar propio en la música instrumental.

Con ser tan significativo este cambio en el juicio estético, hay signos de continuidad que podrían inducirnos a pensar que no fue tan radical. Uno de ellos es el casi invariable nexo que tanto ilustrados como románticos establecieron entre música y expresión. Es difícil encontrar algún autor entre principios del siglo XVIII y mediados del XIX que cuestione de manera abierta la capacidad expresiva de la música. Habrá que llegar a la reacción antirromántica que se produjo en la segunda mitad del XIX —y, sobre todo, al siglo XX— para hallar quien niegue esa capacidad o considere vacía la concepción expresivista del arte. Por el contrario, teóricos tan alejados entre sí por sus postulados estéticos como puedan serlo Rousseau, Wackenroder y Schopenhauer, coincidieron en atribuir al arte musical una función expresiva.

Es razonable pensar que esa coincidencia es más aparente que real. Uno de los objetivos de este ensayo es mostrar que la divergencia estética fundamental entre ilustrados y románticos, en lo que respecta a la dimensión comunicativa de la música, no está en la contraposición entre imitación y expresión, sino en el modo como unos y otros concibieron la expresión musical: concretamente, en la contraposición entre una concepción representacional de la expresión, fundada en la analogía entre música y lenguaje verbal, y una concepción absoluta, basada en una idea de la música como lenguaje autónomo.

En la medida en que la tesis de la expresividad ha trascendido los límites de la crítica profesional para llegar a convertirse en una opinión generalizada entre el público que acude a las salas de concierto, las distinciones que señalaré en el modo de interpretarla pueden ser de alguna utilidad a efectos de reducir la ambigüedad de ese tópico. Con todo, mi inte-

rés no es principalmente histórico, sino filosófico. Tras bosquejar a grandes trazos las dos principales concepciones de la expresividad musical que se sucedieron en el periodo que va del barroco al romanticismo, trataré de apuntar, a partir de algunas indicaciones de Wittgenstein, un modo alternativo de entender la expresión musical que, a mi juicio, está en mejores condiciones de afrontar ciertas dificultades planteadas por la estética del romanticismo.

1. Imitación y expresión en la estética musical moderna

Por lo general, los teóricos de los siglos XVII y XVIII atribuyeron a la música una función esencialmente imitativa, bajo el supuesto de que el arte musical debe subordinarse al lenguaje. El lugar más idóneo donde podía mostrarse y desarrollarse esa relación se hallaba en las distintas formas de música vocal (canción, ópera, etc.). Al principio, se impuso la idea de que la música podía imitar la entonación verbal, pero, dado que no existe una correlación perfecta entre la métrica poética y la sintaxis musical, esta idea cedió paso a otra forma de conectar la música con el lenguaje que es característica del racionalismo musical barroco. Me refiero a la concepción retórica de la música, que intentó explotar el poder de los sonidos para suscitar emociones como un medio auxiliar del lenguaje para 'persuadir' al oyente y transportarlo al estado emocional sugerido por el texto. Sin embargo, con la pérdida de importancia de la retórica a finales del XVIII, también se vino abajo el ambicioso proyecto barroco de codificar una retórica musical que estableciera los equivalentes sonoros de las figuras retóricas. De este modo, surgió un tercer enfoque de la imitación musical, debido al influjo de los teóricos de las pasiones (*Affektenlehre*), que atribuyeron a la música la función principal de representar y suscitar emociones específicas en los oyentes.

Hablar de la conexión entre música y pasiones puede evocar en nosotros la idea de autoexpresión personal, estrechamente vinculada a la estética del romanticismo. Sin embargo, la teoría musical de las pasiones que surgió en el siglo

XVIII es deudora de la psicología de la época, que llevó a cabo una tipificación sistemática de las emociones que nada tiene que ver con la idea romántica de la pasión como impulso espontáneo y creador de la personalidad del artista. Los compositores que siguieron la teoría de las pasiones tenían el propósito de pintar en la música estados emocionales estereotipados y no personalizados.¹ En esa medida, la imitación musical estuvo sujeta a cánones estandarizados de representación que aproximaban la música al lenguaje verbal, no necesariamente en el modo de una dependencia directa, sino más bien en tanto que se tendía a generar un sistema de correlaciones entre estados emotivos y dimensiones sonoras (claves, intervalos, acordes, etc.).

La idea básica de los críticos y compositores que hicieron suya esta estética musical es la idea de imitación, que inevitablemente remite a la función representacional del lenguaje. Esta idea, claramente dominante en la música barroca, podría sugerirnos que la ruptura que produjo el romanticismo al emancipar lo musical de lo lingüístico supuso, en lo que respecta a las pasiones, el tránsito de una estética de la imitación a una estética de la expresión, entendida como brote espontáneo y sincero de sentimientos internos del artista que buscan exteriorizarse.² Pero este punto de vista no es del todo exacto. Expresión ya la hubo antes del romanticismo como una variante de la imitación: de hecho, en los autores del XVIII aparece constantemente la idea de que la música expresa los sentimientos al pintarlos.³ Ello sugiere que hay un concepto representacional de expresión que es anterior a la estética romántica y que difiere de ella por sus conexiones con determinados aspectos del lenguaje verbal. La figura de Rousseau puede tomarse como ejemplo de esta posición.

¹ Neubauer, J., *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992, p. 76.

² Abrams, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 44-47.

³ Neubauer, *La emancipación de ...*, pp. 22-25.

En su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau atribuye a la música y al lenguaje un origen común. Gritos inarticulados, palabras y canto no son sino diferentes efectos producidos por la pasión, según el género de ésta y el órgano de fonación sobre el que actúe. La ira arranca gritos, mientras que la ternura produce sonidos vocales más dulces y modulados. Las diferentes inflexiones de esos sonidos vocales (tono, acento, medida, etc.) producidas por las diversas pasiones, hicieron nacer la poesía y la música en su forma original y pura, que es la melodía monódica. Sin duda, la melodía es una obra artística, o sea, una creación humana, mientras que las inflexiones vocales y verbales que la originaron son signos naturales. Pero la música sólo llega a ser arte en tanto que imita esos sonidos vocales. Conviene, sin embargo, precisar que la imitación artística no es una simple copia del objeto, sino una representación heterogénea que reemplaza lo imitado produciendo un efecto superior. Si el gemido es un signo natural del dolor, un sonido hábilmente producido que lo copiase fielmente y produjese en el oyente un efecto de admiración o agrado, pongamos por caso, no sería arte, sino mero ruido. El criterio de la imitación musical no estriba en la fiel reproducción de las propiedades físicas de las voces, ni tampoco en esa cualidad capaz de causar placer denominada belleza, sino en la capacidad de conmover, es decir, de producir en el ánimo los mismos sentimientos que se expresan a través de los signos vocales. "Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; así es como excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en ellos".⁴

Los sonidos se convierten en música —en obra de arte— en cuanto *imitan* los signos vocales y verbales de las pasiones, acción que sólo la melodía está en condiciones de realizar. Y la melodía imita esos signos naturales en tanto que provoca en el oyente las mismas pasiones significadas por ellos, es

⁴ Rousseau, J. J., *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980, p. 95.

decir, en tanto que las *expresa*. Lejos de excluirse entre sí, imitación y expresión son sentidos diferentes del único camino verdadero que une la naturaleza con el arte: la imitación musical es la acción del artista mediante la cual reproduce con sonidos artificiales los signos naturales de las emociones y los sentimientos —el camino de ida desde la naturaleza al arte—, mientras que la expresión designa la producción en el oyente de esos mismos efectos —el camino de vuelta a la naturaleza—, gracias a la virtualidad imitativa de la obra musical. Pues sólo es verdadero arte musical aquel que retorna a la naturaleza —o conmueve— mediante la imitación de la propia naturaleza.

Al vincular la expresividad de la música con la imitación de los signos vocales y verbales de las pasiones, Rousseau subordinó la música al lenguaje. En este punto, el romanticismo invirtió la estética musical de Rousseau. Mientras que éste sólo consideró verdadera música el canto melódico por su conexión con el lenguaje y despreció por inauténtica la música instrumental, la estética del romanticismo valoró la indeterminación semántica propia de los sonidos musicales como una característica positiva que permitía liberar la música del sometimiento al lenguaje y convertirla en una forma artística autónoma y superior. Mencionaré un ejemplo de esta posición. Wilhelm H. Wackenroder, a quien cabe considerar un exponente típico del movimiento prerromántico *Sturm und Drang*, situó el potencial expresivo de la música precisamente en su carácter inefable. El privilegio de la música radica en su capacidad para expresar lo que no puede expresarse mediante el lenguaje común. La oposición radical, en cuanto al contenido, la estableció Wackenroder entre lo conceptual, que puede verse en el lenguaje verbal, y los sentimientos, que son aconceptuales y sólo se manifiestan adecuadamente a través de los sonidos musicales. Podría parecer que Wackenroder coincide con Rousseau al atribuir a la música la capacidad de expresar los sentimientos. Pero esta apariencia es doblemente engañosa. En primer lugar, porque 'sentimiento' no significa en Wackenroder una vivencia emocional, sino

una vía de acceso a la dimensión más profunda de la realidad, llámese la esencia de las cosas o lo divino. No es, por tanto, un estado psicológico individual, sino un órgano de comunión espiritual con lo sagrado.⁵ Por otra parte, la música expresa esa dimensión metafísico-religiosa directamente, y no a través de mediación alguna, como era la imitación en el caso de Rousseau. Al romper amarras con el lenguaje verbal, Wackenroder vacía la idea de expresión musical de todo contenido representacional, para caracterizarla como simple presencia sonora del sentimiento, a la cual se accede únicamente a través de una actitud contemplativa y de libre abandono que es, ella misma, sentimental y no intelectual.

A partir de esta estética del sentimiento, el romanticismo desarrolló una teoría de la música como arte puro y absoluto, basada en la idea de que la música instrumental es la verdadera música, en tanto que, liberada de los condicionamientos lingüísticos y psicológicos, es capaz de elevarse por encima, no sólo de lo conceptual, sino también de lo sentimental en cuanto mero *pathos*. Esto no significa que la música absoluta excluya la expresión del sentimiento; más bien implica una reinterpretación de esta idea en un sentido metafísico, y no psicológico. La infabilidad de la música instrumental encierra la potencialidad de expresar lo 'sublime' y lo 'maravilloso', o también, como señaló Schopenhauer usando términos kantianos, la esencia o el en sí del sentimiento, no su fenómeno. De este modo, la estética romántica desplazó la idea de expresión musical desde la función sensible de conmover hacia la función cognoscitiva de acceder a un plano superior de realidad inaccesible al lenguaje conceptual.

A pesar del acento puesto en la indeterminación de los sonidos musicales respecto a significados lingüísticos y emocionales, lo cierto es que la estética romántica no redujo la música instrumental a mera forma. Al ser considerados como un camino hacia 'lo maravilloso' o 'lo infinito', los sonidos musicales siempre remitían a un excedente esencial, como

⁵ Fubini, E., *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971, p. 83.

contenido expresivo de los mismos. Por eso E. T. A. Hoffmann pudo decir que la música sin lenguaje —o sea, instrumental— sólo se eleva a la categoría de arte musical puro cuando se convierte en "un lenguaje más allá del lenguaje".⁶

Cuando, a mediados del siglo XIX, Eduard Hanslick publicó su ensayo *De lo bello musical*, uno de sus objetivos principales era deshacer el nudo entre inefabilidad y expresividad, a fin de desarbolar la idea romántica de la música como expresión de sentimientos. El argumento de Hanslick era el siguiente: si, dada su incapacidad para representar el mundo, la música no puede describir el objeto de los sentimientos, de ahí no se sigue que los sentimientos que expresa sean indescriptibles (inefables, misteriosos, etc.), sino que la música carece de capacidad expresiva, pues la identificación de un sentimiento es inseparable de la representación de su objeto. Puesto que hay una conexión necesaria entre expresión y representación, negar a la música la capacidad de representar objetos exige negarle también la de expresar contenidos. ¿Dónde radica, entonces, el valor artístico de la música? En sus rasgos formales. La tesis central de Hanslick es que la música es pura forma, que lo bello musical radica en los rasgos peculiares del material sonoro y de la técnica compositiva.

Sin embargo, no deja de advertirse cierta ambigüedad en su concepción de la forma musical. Hanslick afirma que la música es forma, en el sentido de que no es un medio para expresar sentimientos o para conocer lo absoluto, sino que es un fin en sí. De este modo, radicaliza la tesis de la autonomía de la música, llegando al extremo de considerar 'extramusical' todo elemento lingüístico de una composición (el texto de una canción, el libreto de una ópera, el 'programa' de un poema sinfónico, etc.). Tal vez la consecuencia más coherente de esta emancipación de lo 'musical' hubiera consistido en situar su valor estético en las relaciones inherentes al material sonoro en el interior de la obra. Pero este tipo de formalismo, que encontraremos en autores posteriores (Strawinsky, Schoel-

⁶ Dahlhaus, C., *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 62.

zer), no es el que Hanslick defendió. El modo como concibió la forma musical está condicionado por su pretensión de superar la antítesis entre razón y sentimiento, supuestamente establecida por la estética romántica. Este propósito fue lo que le llevó a considerar la forma musical como algo dotado de un contenido: no, desde luego, conceptual ni emotivo, pero sí espiritual. La forma musical es "espíritu conformado por sí desde el interior" o también "forma completa en sí misma"⁷, expresiones que excluyen la posibilidad de concebir la forma musical como forma vacía. A pesar de ello, no parece que Hanslick logre superar el dualismo romántico de forma y contenido. En primer lugar, porque sigue apelando a la idea de un contenido espiritual de la música que, paradójicamente, lo aproxima al romanticismo, pues la concepción más genuinamente romántica de la expresión musical no apela a contenidos sensibles o sentimentales, sino a contenidos religioso-metafísicos. Si a esto se añade que la categoría de 'forma completa en sí misma' está relacionada con una interpretación de la música como "reproducción sonora de los grandes movimientos del universo",⁸ la conclusión que se abre paso es que Hanslick mantuvo una concepción simbólica de la música instrumental que no se hallaba tan alejada como él suponía de la idea romántica de música absoluta.

2. *Una alternativa al modelo lingüístico: la expresión de un rostro*

Las diferentes teorías que he revisado explican la idea de expresión musical por su conexión con el lenguaje. Rousseau sitúa en la imitación la referencia positiva a los signos vocales y verbales que hace posible convertir los sonidos musicales en expresión de sentimientos. Al rechazar la idea de imitación, la estética romántica convierte la infabilidad de la música —es decir, su referencia negativa al lenguaje— en condición de posibilidad de su transformación en un medio expresivo su-

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

perior al concepto. Esa misma asematicidad es, por el contrario, lo que, a los ojos de Hanslick, priva a la música de capacidad expresiva y la constituye en forma absoluta. Un denominador común a enciclopedistas y románticos es que consideran expresivos los sonidos musicales en cuanto signos de un contenido que está más allá de ellos, sea lingüístico, emocional o metafísico. Hanslick, por su parte, niega expresividad a esos mismos sonidos musicales porque, al considerarlos como portadores de un significado intrínseco o específicamente 'musical', excluye toda referencia a contenidos 'extramusicales'. Todos ellos, sin embargo, plantean el problema de la expresividad de la música en un marco conceptual definido por la polaridad signo/significado.

No puede negarse que la música guarda semejanzas con un sistema de signos. A partir de un conjunto finito de elementos básicos (tonos) se generan, mediante reglas de transformación y combinación, unidades intermedias (acordes, cadencias, etc.) que, al desarrollarse, conforman el todo de la obra musical. La codificación de esas unidades intermedias según patrones estandarizados confiere al material sonoro una lógica similar a la gramática de las lenguas naturales. Por otra parte, quien escucha una pieza compuesta según esos cánones difícilmente puede sustraerse a la impresión de que la música comunica algo. La conjunción de estructura e impresión comunicativa alimenta la intuición de que la música no es mero sonido, sino sonido con significado.

Sin embargo, la música no es un sistema de signos. Entre los rasgos que asemejan la música al lenguaje no figura la posibilidad de transmitir significados. El significado de las palabras y frases de una lengua depende de reglas semánticas que fijan las condiciones conceptuales y empíricas bajo las cuales resultan intertraducibles. En la música no existen reglas de esta naturaleza. Esto no invalida la pretensión de percibir la música en términos de comprensión, ni la aplicación del concepto de sentido a las obras musicales. Pero sí exige diferenciar el sentido musical del significado lingüístico. Theodor W. Adorno ha caracterizado esa diferencia en los

siguientes términos: "La música propone siempre un enigma, al cual ella, en tanto que no es lenguaje significativo, nunca responde... La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende. Ningún arte permite que se fije con clavos lo que dice, y sin embargo dice algo".⁹

La tesis adorniana de que la música dice algo que no se acaba de entender, no apunta a una dificultad de verbalizar o conceptualizar su contenido debido a su supuesta naturaleza misteriosa e indescriptible, sino que alude, más bien, a que no hay un contenido semántico que exceda a la expresión musical y al que podamos acceder con independencia de ella. La raíz del enigma que es la música no estriba en remitir a algo impreciso, sino en el hecho de que su materia se nos presenta como algo preciso y cifrado a la vez. Es equivocada la tentativa de separar esos dos lados reteniendo la precisión en el plano de la forma y remitiendo al plano del contenido lo que en la música hay de cifra, porque ambos aspectos —claridad e inescrutabilidad— se muestran en la superficie de la materia sonora. La música es enigmática porque revela su sentido al mismo tiempo que lo esconde. Esto no autoriza a caracterizar la relación entre la música y su sentido en términos del esquema signo/significado. Pues el sentido de la música no es un contenido de pensamiento —aquello que hay en el signo de universal, de transferible a diferentes significantes traducibles entre sí—, sino un punto de encuentro en la materia sonora entre las actitudes intencionales del autor, la ejecución inteligente del intérprete y la comprensión del oyente.

Una concepción del sentido de la música como algo inmanente al material sonoro puede evitar problemas derivados de una excesiva asimilación de la música al lenguaje, entre ellos la dificultad de explicar el significado musical por referencia a contenidos extramusicales. Pero poner el acento en lo que sucede *dentro* del contexto musical tampoco está libre de problemas. Pondré un ejemplo de este planteamiento, an-

⁹ Adorno, Th. W., *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 35-36.

tes de explorar una propuesta alternativa. Una de las teorías más sofisticadas que han surgido en las últimas décadas es la desarrollada por Leonard B. Meyer en su obra *Emoción y significado en la música*. Su explicación del significado musical se mueve en un espacio intermedio entre el referencialismo de quienes lo sitúan en algún contenido extrínseco designado por la música en cuanto símbolo o signo, y el formalismo de quienes sostienen que el significado de la música consiste, preferente o exclusivamente, en los procesos musicales mismos. Ambos enfoques soslayan el papel determinante de la relación entre la música y el oyente. Meyer destaca que es precisamente en la experiencia musical, entendida como una relación triádica entre el estímulo sonoro, aquello que el estímulo señala, y la respuesta del oyente, donde brota el significado musical. Concretamente, el significado de un acontecimiento musical —un acorde o sucesión de acordes, una frase melódica, un fragmento de un movimiento de sonata, etc.— consiste en las expectativas que genera en el oyente respecto a otros acontecimientos musicales que inmediatamente van a tener lugar.¹⁰ Esas expectativas pueden ser tanto intelectuales como emocionales —por ahí entra en la explicación de Meyer la idea de expresión—, y descansan, desde el punto de vista del sujeto, en su experiencia pasada, que incluye desde lo que acaba de oír hasta el conocimiento del estilo, así como las actitudes y opiniones que aporta a la experiencia musical. Desde un punto de vista objetivo, la capacidad del estímulo musical de producir expectativas en el oyente depende de su situación dentro de una gama que va desde la previsibilidad total hasta la absoluta imprevisibilidad. Así, un estímulo musical que, por su carácter redundante o repetitivo, nos lleve a esperar otro acontecimiento totalmente previsible, carece de significado, pues no provoca expectativas específicas. Tampoco lo tiene un estímulo musical que, por falta de conocimiento de su estilo, no genere ninguna expectativa, de tal modo que resulte imprevisible el acontecimiento

¹⁰ Meyer, L. B., *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 52-60.

subsiguiente. Sólo cuando el estímulo nos lleva a esperar un acontecimiento más o menos definido o previsible, adquiere para nosotros un significado.

La teoría de Meyer da cuenta de la importancia que puede llegar a tener en la apreciación de la música la percepción de contrastes y tensiones dentro del propio tejido musical. Pero no está claro que represente una alternativa a las teorías referencialistas, pues su explicación de las expectativas generadas por la percepción de un acontecimiento musical es compatible con una explicación de su significado en términos de contenidos extramusicales. Por otro lado, reducir la expresividad de la música a las emociones que acompañan a las expectativas que provoca, entraña un empobrecimiento de la idea de expresión. La relevancia que, con razón, Meyer atribuye a la experiencia musical como el lugar donde surge el significado de la música, queda rebajada por el hecho de definir esa experiencia exclusivamente en términos de expectativas de sucesos intramusicales. Lo que se echa de menos aquí es una idea de la expresión musical capaz de situar la percepción de los rasgos musicales en entornos más amplios de experiencia.

Con vistas a lograr este objetivo, propongo que nos desviemos de los diferentes senderos que conducen hacia una explicación del significado de la música a partir de las teorías semánticas de los lenguajes naturales, y exploremos la posibilidad de elucidar la idea de expresión musical a través de su comparación con la expresión de un rostro. La propuesta viene sugerida por la siguiente indicación de Wittgenstein: "Decir de una pieza de Schubert que es melancólica, es como darle un rostro".¹¹ De las muchas sugerencias que suscita esta frase, comenzaré por señalar la más obvia: el caso paradigmático de expresión de sentimientos y emociones es su expresión facial. Sentimientos y emociones son experiencias cuyo lado sensorial o no intencional describimos en términos de intensidad, fuerza, placer o disgusto, pero que carece de plas-

¹¹ Wittgenstein, L., *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 66-67.

ticidad. Sentimos la pena, la alegría, el orgullo o el remordimiento como fuerzas más o menos intensas, difusas, persistentes o compulsivas, pero también amorfas y carentes de contornos precisos. Sin embargo, a la vez que las 'padecemos', esas sensaciones cristalizan en movimientos corporales, gestos y posturas que les confieren una forma visible. Sentimos dentro de nosotros —en el corazón, en el estómago, en las rodillas— el peso de la angustia o el vacío del miedo, pero esas sensaciones sólo adquieren una figura en la conducta corporal. El rostro, en particular, es el lugar primitivo de expresión de nuestras vivencias.

¿Qué es aquello que hace expresivo un rostro? Cuando de un rostro humano decimos, por ejemplo, que expresa timidez, ¿qué estamos diciendo? Hay, al menos, dos maneras posibles de responder esta pregunta. Una de ellas atribuye a los rasgos del rostro un valor expresivo por su condición de signos o señales de estados anímicos. Determinado gesto sería expresión de timidez en virtud de cierta conexión entre el gesto y el sentimiento, que haría de aquél un signo de éste. Esta explicación confiere al término 'expresión' un sentido transitivo. Tal es el sentido que está implicado cuando decimos de dos rostros que expresan lo mismo porque tienen la misma expresión.¹² El criterio de identidad de la expresión vendría dado por determinados rasgos físicos del rostro relacionados de manera contingente con el contenido anímico. Y el parecido expresivo entre diferentes gestos dependería de similitudes físicas especificables mediante criterios o reglas. Dada la correlación así establecida entre expresión física y contenido anímico, un mismo gesto no podría expresar contenidos diferentes, ni una misma vivencia podría ser expresada por gestos distintos.

La idea de expresión que acabo de apuntar es la que presupone Rousseau cuando consideraba ciertos gestos primitivos —en particular, las voces inarticuladas y los gritos— como expresión natural de las pasiones. Su teoría de la expre-

¹² Scruton, R., *La experiencia estética*, México, F.C.E., 1987, pp. 117-119.

sión musical como imitación de esas reacciones primitivas, descansa en el supuesto de que hay una conexión contingente entre esas reacciones y los contenidos emocionales que expresan, que convierte las primeras en signos naturales de los segundos. Consideremos ahora la siguiente observación de Wittgenstein: "Puede decirse «Leo la timidez en ese rostro», pero en todo caso no parece que esté la timidez meramente asociada, conectada externamente con el rostro; sino que el temor vive en los rasgos del rostro. Cuando los rasgos cambian un poco, podemos hablar de un cambio correspondiente en el temor".¹³ Hay diferencias significativas entre ver el gesto como un *signo* de temor y verlo como una *encarnación* suya. En el primer caso, entendemos la expresión del rostro como un medio que nos conduce a otra realidad, en un sentido que cuadra con la sentencia popular "la cara es el espejo del alma", mientras que, en el segundo, la expresión viene a ser considerada como la vida del rostro, de acuerdo con la observación wittgensteiniana de que "el rostro es el alma del cuerpo".¹⁴

En esta imagen resuena el eco de la forma aristotélica. Si, como dice Wittgenstein, el temor vive en los rasgos del rostro, entonces la expresión es la vida del rostro, mientras que un rostro inexpressivo es un rostro carente de vida, un rostro muerto. De modo similar a como Aristóteles distinguía un cuerpo vivo de un cadáver, no por sus diferencias materiales, sino porque en el cuerpo vivo sus partes tienen *forma*, es decir, una unidad de organización que no es el simple agregado de sus componentes materiales,¹⁵ así también lo que diferencia un gesto expresivo de una mueca no consiste en sus rasgos físicos, ni depende de la conexión del gesto con un principio ajeno a él, sino de la forma inmanente de sus rasgos, entendida como aquello que los anima y les confiere unidad expresiva. Pero Wittgenstein se aleja de Aristóteles al no entender ya esa forma como un principio metafísico —la causa

¹³ Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988, § 537.

¹⁴ Wittgenstein, *Observaciones*, México, Siglo XXI, 1981, p. 49.

¹⁵ Aristóteles, *Metafísica*, VII, 17, 1041 b 12-32.

de la identidad esencial de la sustancia—, sino como una red de conexiones entre el gesto y otras actitudes intencionales que va tejiéndose en la interacción social, donde cada configuración de conexiones es una forma de *vida*. Sacados de esos entornos de experiencia —o formas de vida—, y tomados aisladamente, los gestos dejan de ser expresivos y se convierten en simples muecas. Como señala Wittgenstein, "una boca sonriente sólo sonríe en un rostro humano".¹⁶ Que es como decir que la expresividad de un rostro no está determinada por los rasgos físicos de sus gestos, sino por la totalidad de esos gestos en su operar conjunto.

Al vincular las condiciones del sentido a un entorno de experiencia por referencia al cual los gestos adquieren una expresión u otra, Wittgenstein liga inseparablemente la idea de expresión a la de comprensión. La expresión de un rostro es el sentido que adquiere en tanto que es reconocido por otro rostro. No es, pues, una propiedad intrínseca del rostro, sino algo que se constituye en un proceso de comunicación. Ciertamente, no todo fenómeno de sentido acontece en el modo de un reconocimiento interpersonal. Comprender el significado de una palabra o de un enunciado no supone necesariamente que se cumpla esta condición. Por otro lado, tampoco se excluye la posibilidad de que los términos lingüísticos lleguen a tener expresión, en la medida en que adoptemos con respecto a ellos actitudes similares a las que adoptamos con respecto a los seres humanos. Al pronunciar una palabra —por ejemplo, 'horror'— con cierta entonación o intensidad, puede ocurrir que estos rasgos dejen de ser meros fenómenos concomitantes del significado de la palabra, pasen a primer plano y confieran a la palabra un cierto carácter, como si tuviese vida independiente. Alguien podría, entonces, oír la palabra, no sólo como signo de un contenido de pensamiento, sino como portadora del sentimiento mismo de horror, como si éste viviera en ella. Desde un punto de vista semántico, una palabra siempre es sustituible por otra que tenga el mismo

¹⁶ Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas...* cit., § 583.

significado. Pero cuando le damos una carga expresiva en función de la actitud que adoptamos con respecto a ella, comprender su expresión es captar la palabra "en el sentido en que no puede ser sustituida por ninguna otra".¹⁷

3. *Expresión musical y percepción de aspectos*

Parafraseando a Wittgenstein, podemos decir que oír el horror en la palabra 'horror' es como dar un rostro a la palabra. El ejemplo pone de manifiesto que la comprensión implicada en la expresión de un rostro, de una palabra —y, como en seguida veremos, también de un tema musical— no depende de reglas, como la comprensión del significado lingüístico, sino de una forma peculiar de experiencia que Wittgenstein llama percepción de aspectos.¹⁸ El caso paradigmático de este tipo de experiencia se da en la observación de figuras ambiguas, cuando advertimos, por ejemplo, que podemos ver una imagen como la figura de un conejo o como la figura de un pato. Pero esta forma de percepción no ocurre sólo ante objetos ambiguos, sino también en las experiencias de reconocimiento y, en general, cada vez que *vemos* una cosa *como* otra. Veo, por ejemplo, el retrato de un niño y de pronto me percato de que es el rostro de un amigo de infancia. Al reconocer en la imagen del niño el rostro del amigo, la figura aparece bajo un aspecto nuevo. Cabría intentar explicar la nueva percepción postulando una impresión visual —una especie de figura interna o representación mental de la figura— sobre la cual actuaría la mente, organizándola de otra manera y causando así la nueva percepción. Sin embargo, el recurso a una imagen interior no sólo resulta problemático, debido a las dificultades que su privacidad acarrea, sino que es también inútil de cara a explicar el cambio de percepción, pues la figura interna no es más que un 'doble' de la figura externa, y ésta no cambia.

Abandonando esta vía introspectiva, Wittgenstein propone explicar el cambio de aspecto en términos de los cambios

¹⁷ *Ibid.*, § 531.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, XI, pp. 445 y ss.

que introducimos en el uso de la figura, al establecer nuevas conexiones entre ella y otros objetos actividades y experiencias. Así, cuando veo la figura como imagen de un niño, la sitúo en una determinada red de relaciones con otros objetos, y, cuando irrumpe un nuevo aspecto de la figura y reconozco en ella el rostro del amigo de infancia, la sitúo en una red de relaciones diferente. El criterio del cambio de aspecto es un cambio en la aplicación de la figura. Esto no excluye que se haya producido una vivencia nueva; pero sí implica una redefinición de este concepto: "Sólo se diría de alguien que ahora ve algo *así*, luego *así*, si es capaz de hacer fácilmente ciertas aplicaciones de la figura [...] Sólo de alguien que *puede* hacer esto o lo otro, que lo ha aprendido, dominado, tiene sentido decir que *lo* ha vivido".¹⁹ Wittgenstein desplaza el concepto de vivencia desde el ámbito de la interioridad —la vivencia interpretada como estado psicológico— al ámbito público de la acción social: un cambio en la vivencia se determina por lo que el individuo es *capaz de hacer* a partir de su nueva relación con la figura, no por un nuevo estado mental o una nueva sensación.

La diferencia entre el concepto ordinario de 'ver' y el concepto de 'ver como', es similar a la que existe entre entender el significado lingüístico de una palabra y entender el significado expresivo particular que puede adquirir para alguien en una situación determinada. Y también es análoga a la diferencia entre ver los rasgos físicos de un rostro humano y ver su expresión. Podemos imaginar que alguien capaz de ver los rasgos sea, sin embargo, ciego para la expresión. Comprender la expresión de un rostro, así como un cambio de expresión, es función de una capacidad de percibir aspectos que depende de la imaginación y descansa en la experiencia adquirida. Cito de nuevo a Wittgenstein: "«Este rostro (que da la impresión de timidez) también me lo puedo imaginar como valeroso». Con esto no queremos decir que me puedo imaginar que alguien con ese rostro puede, por ejemplo, salvarle la vida a

¹⁹ *Ibid.*, XI, p. 479.

una persona (naturalmente, nos podemos imaginar esto con cualquier rostro). Me refiero más bien a un aspecto del rostro mismo".²⁰ Wittgenstein presenta aquí el cambio de expresión de un rostro como un caso de percepción de aspectos. Con ello, se aleja de dos explicaciones alternativas: una de ellas da cuenta del cambio de expresión por un cambio en el objeto de la percepción (en los rasgos físicos, pongamos por caso), mientras que la otra lo explica porque a la percepción se le añade un pensamiento (la idea de salvar la vida) que reinterpreta la expresión original (la timidez) en un sentido nuevo (el valor). Frente a estas explicaciones, su punto de vista es que el nuevo aspecto no resulta de aplicar una interpretación diferente a la figura, sino que emerge súbitamente de ella como una figura más densa en la que vemos cambiada la anterior. La aparición del nuevo aspecto no es el efecto de un tránsito del ver al pensar, sino el producto de un tipo de percepción en que se funden visión y pensamiento.

Cuanto llevamos dicho sobre la expresión de un rostro y su comprensión responde al propósito de dar a la expresividad de la música una explicación alternativa a la de las teorías que la explican por analogía con el significado lingüístico. Habíamos tomado, como punto de partida, esta anotación wittgensteiniana: "Decir de una pieza de Schubert que es melancólica, es como darle un rostro".²¹ Ahora podemos ratificar que Wittgenstein describe aquí un modo de escuchar y comprender la música basado en la percepción de aspectos. Oír la expresión melancólica de una melodía de Schubert es *como* ver la melancolía en un rostro. Conviene, con todo, advertir que Wittgenstein no está comparando dos percepciones sobre la base de supuestas semejanzas entre ellas. No dice que la expresión musical de la melancolía se parece a la expresión facial de la melancolía. Lo que viene a decir, más bien, es que la comprensión de la expresión facial de la melancolía es el modelo que empleamos para entender su expre-

²⁰ *Ibid.*, § 536.

²¹ Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones...* cit., pp. 66-67.

sión musical.²² Al atribuir a la melodía una expresión que tiene su lugar de origen en el rostro humano, percibimos el tema musical *como* un rostro, es decir, lo oímos dotado de expresión.

Así como decíamos que un rostro expresa melancolía en tanto que el sentimiento vive en sus gestos, así también captar la expresión melancólica de la pieza de Schubert es oír la melancolía *en ella*, en el sentido de oír los sonidos como el cuerpo donde la melancolía vive y adquiere una figura sonora. Esta explicación se aleja, por de pronto, de aquellas teorías que basan la expresión musical en una relación externa y contingente del material sonoro con un contenido de experiencia que podemos identificar independientemente de su expresión. Por el contrario, oír la melancolía en la pieza de Schubert es percibirla como un rasgo fenoméricamente objetivo de la propia música. No se trata, pues, de que nosotros proyectemos un contenido conceptual o vivencial sobre los sonidos. Pero considerar la expresión como algo inmanente a los sonidos tampoco implica reducirla a propiedades intrínsecas del material sonoro e independientes de la experiencia musical. Podría ocurrir que alguien percibiera las propiedades sonoras de la pieza de Schubert —la altura, intensidad y timbre de sus sonidos, su tonalidad, sus intervalos y acordes, etc.— y, a pesar de ello, la pieza no le dijera nada. De una persona así decimos que carece de oído musical. Este no es un defecto fisiológico, sino una incapacidad para percibir aspectos intencionales en los sonidos, para oír los sonidos como música.

Oír los sonidos como tonos musicales equivale a escucharlos como posibles puntos de intersección de un continuo entre música y vida, en el cual los sonidos se conectan con otros aspectos de la experiencia acumulada del oyente. En virtud de esta inserción, la percepción de los sonidos como portadores de cualidades musicales deja de entenderse como una relación entre sonido e impresión sonora, y pasa a enten-

²² Cf. Wittgenstein, *Observaciones...*, cit., p. 35.

derse como una relación interna, pero no en el sentido formalista de 'intrínseca al material sonoro', sino respecto a un marco global de experiencia en que percepción, imaginación y juicio se hallan entrelazados de múltiples maneras. Bajo esta perspectiva, la percepción de las cualidades musicales *en* los sonidos se hace depender de la capacidad real de un oyente para establecer conexiones entre su percepción de los sonidos y otros aspectos de su experiencia. La expresión musical depende de la forma de la conexión, es decir, del modo como encaja un motivo musical en un determinado entorno de experiencia.

El papel que desempeña el concepto de 'oír como' en la explicación de la capacidad expresiva de la música no se reduce a las cualidades emocionales, sino que se extiende a las cualidades musicales en general. Tan característico de la experiencia musical de la melodía de Schubert como pueda ser oír en ella melancolía, serenidad o resignación, lo es percibir transiciones, saltos, conflictos o tensiones. También la percepción de las cualidades dinámicas de la música encaja bajo el concepto de la percepción de aspectos. Puede ocurrir, por ejemplo, que al escuchar la transición de un acorde desde una tonalidad mayor a una menor, la oigamos como una caída dotada de una carga de aceptación trágica. Y lo mismo puede suceder con las variaciones agógicas que se introducen en la ejecución de una obra: "Hago que me toquen un tema musical repetidamente y cada vez a un *tempo* más lento. Finalmente digo: «Ahora es correcto», o bien «Ahora al fin es una marcha», «Ahora al fin es una danza». En este tono también se expresa el fulgurar de un aspecto".²³

El pasaje que acabo de citar da pie a una última reflexión. El cambio de expresión que sucede al fulgurar de un nuevo aspecto en un tema musical depende no sólo del entrenamiento, sino también de la fantasía del intérprete o del oyente. ¿Hay alguna restricción para el ejercicio de esta facultad imaginativa? Dado el carácter intencional de la música, sin

²³ Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas...* cit., XI, p. 475.

duda la hay. Por seguir con el ejemplo de Wittgenstein, al variar el *tempo* en la ejecución de la pieza, la nueva expresión que ésta adquiere como danza puede acreditarse como más correcta que la que antes presentaba como marcha. El propio Wittgenstein refiere en otro lugar haber tenido la experiencia, leyendo un poema de Klopstock compuesto en verso libre, de que, al acentuar su metro de una manera inusual, el poema dejó de parecerle aburrido y adquirió el aspecto de algo grande.²⁴ «Ahora sé por qué hizo esto», se dijo. Una reacción así pone de manifiesto que, en la experiencia estética, la percepción de aspectos va acompañada de un juicio crítico sobre dicha percepción. Lo que había sucedido era que, al leer el poema de ese otro modo, Wittgenstein tuvo la certeza de que se le había presentado bajo el aspecto adecuado, o tal como el poeta había querido que se leyese. Esto refleja la opinión común de que la intención del autor nos proporciona el criterio de corrección de una determinada interpretación de su obra. Pero lo relevante es que esa intención no la conocemos al descubrir lo que pasó por la mente del autor cuando compuso su obra, sino en tanto que logra franquearse en la propia experiencia de la obra, al descubrir ésta bajo un aspecto inevitable o necesario. «Así es como el poema debe leerse», «Así ha de interpretarse o escucharse este tema musical», son juicios en que se expresa el hecho de que la intención del autor se ha verificado al interpretar o experimentar su obra de un modo determinado. Esa verificación se corrobora en el uso subsiguiente que se hace de la interpretación: en cómo se vuelve una y otra vez sobre la obra, en cómo la nueva interpretación suscita nuevos intereses y expectativas, en cómo se conecta con otras necesidades; en suma, en cómo se inserta en el entorno de experiencia del lector o del oyente.

Siguiendo la pista del pensamiento de Wittgenstein, he apuntado un posible entendimiento de la idea de expresión musical que se aleja de las explicaciones que tratan de fun-

²⁴ Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones...* cit., p. 67.

damentarla de un modo u otro en el modelo lingüístico. Según el enfoque propuesto, la expresividad de la música no se explica por algún nexo causal con el lenguaje; tampoco se basa en una relación representacional, ni en supuestas conexiones semánticas con contenidos inefables. De ello no se sigue, sin embargo, que música y lenguaje sean esferas separadas que no guardan relaciones entre sí. Si, en lugar de verlos como sistemas de signos, se los considera como plasmaciones originales de actividad intencional, pueden aparecer nuevas conexiones entre ellos que no responden al esquema de la fundamentación, sino al esquema no reductivo de la interpretación o percepción de aspectos. No es difícil advertir que oír la música a través de la comprensión del lenguaje es una forma de comprensión tan corriente como entender el lenguaje a través de la experiencia musical. Así, por ejemplo, solemos describir la reacción que nos produce una obra musical en términos de si nos *dice* algo o no; inversamente, también podemos explicar lo que es entender una oración del lenguaje por su parecido a lo que es entender un tema musical. Escuchar una melodía como una *frase* es un fenómeno tan primario como pronunciar las palabras con una *entonación* o hablar dando a las frases determinado *ritmo* y *cadencia*. Esto pone de manifiesto que música y lenguaje se miran cada uno en el espejo del otro y se iluminan recíprocamente, precisamente porque no existe entre ellos una relación de fundamentación, sino porque ambos son, por igual, manifestaciones primarias de vida humana.²⁵

Universidad de Valencia
Julian.Marrades@uv.es

²⁵ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación 'Creencia Motivación y Verdad' y ha sido parcialmente subvencionado por la Generalitat Valenciana (GV04B-251) (GRUPOS04/48) y por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de España (BFF2003-08335-C03-01).