

INTERRUPCIÓN DE TENDENCIAS Y CRITERIO DEL GUSTO: *La estética del criterio del gusto de David Hume y su realización en la filosofía de la música de Leonard Meyer*

JUAN PABLO BERMÚDEZ REY*

RESUMEN

Hume presenta su teoría estética en el ensayo *Sobre el criterio del gusto* [*On the Standard of Taste*], en el que propone la existencia de un *criterio* [*standard*] capaz de zanjar discusiones de gusto. Ese criterio se basa en la existencia de ciertas *formas* y *cualidades* que complacen naturalmente a todo ser humano. Hume asevera que tal criterio corresponde a la opinión del *crítico*: un hombre que ha desplegado particularmente sus facultades cognoscitivas, lo cual le permite percibir esas finas cualidades que suscitan naturalmente el placer de lo bello en el ser humano. Con respecto a en qué consisten esas formas y cualidades universalmente placenteras, Hume guarda silencio. Pretendo mostrar cómo la teoría de la emoción en la música desarrollada por Leonard Meyer en su texto *Emoción y significado en la música* (*Emotion and Meaning in Music*) puede aportar inmensidades en ese aspecto.

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

**INHIBITION OF TENDENCIES AND STANDARD OF
TASTE: *David Hume's Aesthetics of the Standard of Taste
and its Realization in Leonard Meyer's Philosophy of
Music***

JUAN PABLO BERMÚDEZ REY*

ABSTRACT

Hume presents his view of art in the essay *On the Standard of Taste*, in which he proposes the existence of a *standard* capable of putting an end to discussions about taste. Such a standard is based upon the existence of certain *forms* and *qualities* that naturally please every human being. Hume assures that such a standard corresponds to the opinion of the *critic*: a man that has notoriously developed his faculties of knowledge, in a way that it allows him to perceive those fine qualities that naturally arouse the pleasure of beauty in human being. Hume, nevertheless, remains silent as to what those universally pleasant forms and qualities are about. I intend to show how Leonard Meyer's theory of emotion in music, developed in his text *Emotion and Meaning in Music*, can provide great service in this regard.

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

«Nah, when you work out where to draw the line,
your guess is as good as mine.»
COLDPLAY: *God put a smile upon your face.*

A María Caro

DAVID HUME ASEGURA que existe un sustento objetivo para resolver disputas de arte: ciertas características en los objetos que los hacen comparables, una vez son conocidos correctamente. Ya que Hume mismo no puntualiza en qué consisten dichas características, relacionar este tema con la teoría que Leonard Meyer desarrolla sobre cómo la música suscita emoción puede resultar muy fructífero. La intención de este ensayo es plantear una conexión entre ambas teorías estéticas, formando así un complemento entre ellas. Para hacerlo, pretendo mostrar mi interpretación del argumento principal de Hume, exponer los puntos que considero centrales de la teoría de Meyer sobre la emoción en la música y, luego de ambas exposiciones, concluir algo sobre la emoción de lo bello, basándome en las dos teorías. El texto culmina con dos apéndices: uno que se ocupa de ejemplificar la teoría de Meyer y el otro que discute un punto que ha causado particular controversia¹.

1. EL CRITERIO DEL GUSTO DE DAVID HUME

HUME COMIENZA SU ENSAYO planteando el problema de la variedad de gustos entre los seres humanos y la incapacidad de llevar a buen término una disputa estética: Cada persona tiene un gusto propio, contrario a muchos otros gustos existentes, pero a la vez cada uno está convencido de que su gusto es el correcto. ¿Cómo resolver un conflicto entre gustos que no coinciden? De allí surge la búsqueda del criterio: «Es natural que busquemos un *Criterio del gusto*, una regla por medio de la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres: [por medio de la cual se pueda alcanzar] al menos una decisión que, una vez obtenida, confirme un sentimiento y condene otro»².

1. Quiero agradecer a Guillermo Gaviria (Universidad Javeriana) por introducirme e inspirarme con respecto a la teoría de Meyer, y a Laura Quintana (Universidad Nacional de Colombia) por sus lecturas y críticas a este texto.

2. HUME, David, «Of the Standard of Taste», en *Essays*, Liberty Fund, Indiannapolis, 1985, p. 229. [Existe una edición en español: «Sobre la norma del gusto», en *La norma del gusto* y

¿En qué consiste ese criterio y cómo se fundamenta? Hume propone lo siguiente³:

(1) Ciertas obras de arte no han sido opacadas por circunstancia histórica alguna, y en todas las épocas desde su creación han causado admiración en los hombres.

(2) Existen ciertas formas y características que, por nuestra naturaleza humana, independientemente de las particularidades de cada uno, nos resultan placenteras (y otras, al contrario, displicentes).

(3) Si las formas o características placenteras no son placenteras para alguien, es por un defecto de sus órganos o porque no tiene delicadeza del gusto —es decir, una finura en sus órganos sensoriales que le permite notar cada elemento de una composición y sus detalles⁴.

(4) Si alguien posee tal delicadeza, entonces su veredicto constituye el criterio del gusto.

Examinemos este argumento: (2) aparece como hipótesis explicativa de (1): si no es porque nuestra naturaleza humana nos induce a encontrar placer en ciertas formas y cualidades, ¿de qué otra manera podría explicarse el efecto que producen en nosotros esas obras de arte *clásicas*?, ¿cómo habrían podido sobrevivir a los incontables cambios históricos, culturales y morales?

Alguien podría responder: “Han sobrevivido hasta nosotros por *costumbre*: simplemente permanecieron con nosotros tanto tiempo que ya no nos queda más que acogerlas.” Pero eso resulta insuficiente: explicaría por qué las obras clásicas todavía hacen parte de nuestro legado histórico, pero no *por qué nos conmueven*. ¿Ha escuchado usted atentamente, por ejemplo,

otros ensayos, Península, Barcelona, 1989, p. 27.] [Todas las traducciones son propias. En adelante, se citan las páginas correspondientes a la edición en inglés y en seguida las de la edición castellana].

3. Sobre este argumento, Cfr. *Ibidem*, pp. 232-241/30-43.

4. Dentro de la *delicadeza del gusto* hay que incluir sin duda cada uno de los aspectos de formación que Hume presenta en *Ibidem*, pp. 237-241/36-42: *práctica, comparación, ausencia de prejuicios, buen sentido*. En la medida en que uno cumple con esas características (practica un arte particular y su contemplación, está libre de prejuicios, etc.), en esa exacta medida goza de delicadeza.

la *Misa en Si menor* de Bach? ¡Es algo inmensamente emotivo! Y no lo digo porque la tradición me lo haya inculcado, sino porque ¡cuando la oigo suscita en mí sentimientos grandiosos! No creo que esos *sentimientos* – que, evidentemente, no son particularmente míos: hay mucha gente en muchos continentes que vibra con la música de Bach– se puedan explicar completamente como una cuestión de transmisión y acostumbramiento, porque sería reducir esa emoción a una costumbre heredada. Y eso no es suficiente.

De ahí que Hume proponga (2) como explicación de (1): hay algo que nos mueve y nos convoca en ciertas obras de arte, estemos en el siglo XXI o en el V, en la ciudad o en el campo, en Japón o en Bogotá. Debe ser entonces algo muy humano lo que esas obras suscitan en nosotros, lo que nos ha reunido en todas las épocas alrededor de ellas. Y, por supuesto, si es cierta la proposición (2), entonces hay que aceptar que [como dice (3)] sólo aquellos seres humanos cuya naturaleza no funciona del todo bien no se complacen con lo humanamente placentero. De la misma manera: si es cierta la proposición (2), entonces [como dice (4)] quienes poseen una naturaleza humana propicia, desarrollada y atenta, quienes poseen *delicadeza de gusto*, necesariamente se complacen y encuentran el sentimiento de la belleza en las formas y las cualidades que convocan a los seres humanos a través de la historia.

Quiero hacer notar que todo el peso del argumento recae en la proposición (2): si (2) es verdadera, entonces es difícil ver cómo (3) y (4) no se siguen de ella. Pero, si (2) no es verdad, entonces apenas si se podría justificar (3) y (4). Ahora, (2) fue propuesta como explicación para (1), así que, si hay que refutar el argumento de Hume, hay que encontrar una explicación para (1) que sea mejor que (2). De otra manera, el argumento se sostiene. Pasemos ahora a los problemas de esta propuesta que nos interesa tratar aquí:

[A] *¿Qué y cómo son esas formas y cualidades naturalmente placenteras para los hombres?, ¿qué es eso, propiamente humano, que hace de una obra clásica universalmente bella? Es curioso que Hume no explicita al menos una de esas formas o cualidades. ¿Será acaso porque no puede explicitarla? ¿Podría alguien identificar una forma o cualidad de un objeto que sea por naturaleza agradable a cualquier ser humano correctamente dispuesto? Probablemente, si no es posible señalar esas formas placenteras, aunque no haya una hipótesis más sólida que (2) para justificar (1), habría que concluir que (2) tampoco es una propuesta fuerte, porque no*

puede desarrollarse más allá de su formulación.

[B] Si el crítico que Hume propone de hecho ha existido, ¿cómo reconocerlo?, es decir, ¿cómo saber que la opinión de *este sujeto* es el criterio del gusto, y no la de *este otro* que se opone al anterior? En otras palabras: ¿Cómo se puede distinguir a un buen crítico de un crítico farsante?

Mi tesis es que la teoría de Meyer puede ayudar a solucionar ambos problemas. Pasemos, pues, a ver lo que Meyer tiene que decir sobre la emoción en la música, y luego retomaremos esto.

2. LA TEORÍA DE LEONARD MEYER SOBRE LA EMOCIÓN EN LA MÚSICA

EL TRABAJO DE MEYER titulado *Emoción y significado en la música* intenta responder la pregunta ‘¿cómo se da el significado en la música y de qué manera es comunicado?’⁵. ¿Cómo la música, siendo un sistema cerrado de símbolos (pues nos vamos a centrar en lo exclusivamente musical, sin hacer referencia a lo extra-musical) consigue transmitir *emoción* al oyente⁶? Su teoría está basada en tres grandes premisas: la *teoría psicológica de la emoción*, una reflexión sobre el fenómeno socio-cultural del *estilo* y la teoría de la percepción propuesta por la *psicología de la forma* o *psicología Gestalt*. Apoyándose en esos tres elementos, llega a su conclusión principal: que la respuesta estético-afectiva a la música se fundamenta en la interrupción de una tendencia o en la frustración de una expectativa⁷. Para comprender qué quiere decir eso, veremos esos tres momentos de la argumentación de Meyer –examinando antes el enfoque que Meyer adopta para desarrollar su teoría.

5. Con la palabra *significado* Meyer se refiere a dos cosas: el significado *emocional* o *afectivo* y el *intelectual*. El afectivo bien podría identificarse con la emoción estética. Sin embargo, Meyer deja claro que el proceso afectivo y el intelectual son dos manifestaciones del mismo proceso psicológico. Es muy importante que se tenga en cuenta que, cuando Meyer habla aquí de *significado*, se refiere también a la *emoción*. [Cfr. MEYER, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 39]. [Existe también una edición en castellano: *Emoción y significado en la música*, Alianza, Madrid, 2001, p. 58. En adelante, se citan las páginas correspondientes a la edición en inglés y enseguida las de la edición castellana]. [Las traducciones son mías].

6. Cfr. *Ibidem*, pp. vii-viii/19-20.

7. Cfr. *Ibidem*, p. 43/61.

2.1 El enfoque del estudio

Meyer clasifica las distintas posiciones que se han dado con respecto al significado en la música: En cuanto a dónde reside el significado, los *absolutistas* afirman que el significado de una obra musical se encuentra dentro de la obra misma, mientras que los *referencialistas* enfatizan el significado de una obra que puede encontrarse en aquello no-musical a lo que la obra hace referencia; por otro lado, en cuanto a la recepción de ese significado por parte del oyente, los *formalistas* aseguran que el significado es captado intelectualmente entendiendo las relaciones entre los elementos musicales que constituyen la obra, y los *expresionistas* aseveran que las reacciones del oyente ante la música son de tipo emocional.

Aunque puede parecer así, los *absolutistas* y los *referencialistas* no se excluyen mutuamente: la música puede tener significado tanto dentro de ella misma como por sus relaciones extra-musicales. Empero, el enfoque que Meyer decide dar a su trabajo asume el *expresionismo absoluto* (esto es, la aseveración de que el significado emocional de la música surge a partir de sus procesos internos, sin referencias a lo no-musical) y el *formalismo*, dejando de lado el aspecto referencial de la música (pues él parece pensar que antes de tratar sobre lo referencial hay que dejar claro lo que la música significa en sí misma)⁸.

2.2. La naturaleza de la emoción

Para comprender la relación entre música y emoción, hay que partir de la realidad musical, que consiste en nada más que estímulos sonoros. Se puede

8. Puede verse en el uso de *significado* que ya hemos explicado que Meyer acoge tanto la posición formalista (que el significado de la música es racional) como la expresionista (que el significado de la música es emocional). Nótese también que lo que pretende Meyer es encontrar el valor estético-afectivo de las obras musicales *en sí mismas* y no en virtud de su contexto extra-musical. En efecto, a cualquiera de nosotros puede resultarnos placentera –o displicente– una obra por la letra que la acompaña o porque a través de ella recordamos a cierta persona o una época de nuestra vida, o porque está relacionada para nosotros con cierto contexto (la discoteca, la sala de conciertos, cierta iglesia, etc.). Todo eso es, evidentemente, subjetivo, y de ello no se ocupa Meyer, sino de lo que las obras expresan por sí mismas. De ahí que sus conclusiones, de ser válidas, podrían pretender un alto grado de generalidad –por no decir ‘a la universalidad’–.

encontrar mucha evidencia a favor de que esos estímulos suscitan emociones. Examinémosla.

2.2.1 Búsqueda de evidencia a favor de la existencia de la respuesta emocional a la música⁹

Dicha evidencia puede clasificarse en *subjetiva* (opiniones, testimonios, reflexiones sobre la música por parte de oyentes, teóricos, compositores o intérpretes, en que atribuyen a la música la capacidad de suscitar emociones en ellos o en otros), *objetiva conductual* (cambios conductuales observables ante la presencia del estímulo musical) y *objetiva fisiológica* (cambios observables en los procesos corporales –pulso cardíaco, respiratorio, presión sanguínea, etc.– ante la presencia del estímulo musical).

Cada grupo de evidencias tiene muy serias deficiencias: *la evidencia subjetiva no proporciona información precisa sobre el estímulo musical que parece suscitar emoción*: los testimonios no logran señalar el proceso musical que evoca la respuesta emocional: normalmente se habla de que una pieza sitúa al oyente en cierto «mood» o estado de ánimo, pero no se precisa qué procesos musicales concretos generan respuestas emocionales dinámicas (que son diferentes de los estados de ánimo porque éstos son estables y más permanentes). Además, *la evidencia subjetiva tampoco aporta conocimiento preciso sobre la naturaleza de la emoción aparentemente producida por la música*, pues el reporte de la experiencia musical tiene que pasar a través de la verbalización, y la vaguedad de las palabras distorsiona el contenido de la experiencia afectiva. Por su parte, *la evidencia objetiva comportamental no es conclusiva*, pues una respuesta emocional puede darse sin implicar un cambio comportamental observable, y además un cambio comportamental particular es difícilmente interpretable, y la interpretación difícilmente generalizable. Finalmente, en cuanto a la *evidencia objetiva fisiológica*, es innegable que la música conlleva cambios fisiológicos (eso se ha demostrado experimentalmente), pero *la presencia de esos cambios no es concluyente con respecto a la relación entre los estímulos musicales y dichos cambios*, porque ellos son iguales

9. Cfr. *Ibidem*, pp. 6-13/28-34.

independientemente de las características de la música que haga las veces de estímulo¹⁰.

Así, la evidencia subjetiva es vaga y ambigua, mientras que la objetiva no puede ser concluyente. El camino que Meyer decide abrir frente esta aporía es establecer una hipótesis psicológica general sobre la naturaleza de la emoción por medio de la cual interpretar la evidencia subjetiva sobre la relación estímulo musical-emoción, para llegar así a resultados más claros y unívocos.

2.2.2 La teoría psicológica de las emociones¹¹

Hay que decir, entonces, cuál es la naturaleza de la emoción. Meyer comienza distinguiendo los *estados mentales emocionales* de los *no-emocionales*. Es evidente que esta diferencia no depende sólo del estímulo (porque una persona podría reaccionar emocionalmente ante un estímulo y otra podría no hacerlo) ni del sujeto únicamente (porque el mismo individuo puede reaccionar emocionalmente en cierta situación y en otra no). Resta buscar la cualidad propia de los estados mentales emocionales en la interacción estímulo-sujeto¹².

El tipo de interacción entre sujeto y estímulo que conlleva a un estado emocional corresponde al siguiente esquema: Un estímulo suscita en el sujeto una tendencia a responder de cierta manera, un impulso a actuar de un modo particular. Si la acción a la que se tiende es realizada inmediatamente, la emoción no se hace presente. Si, en cambio, el sujeto no puede responder inmediatamente al estímulo de acuerdo con la tendencia que éste suscitó,

10. Muy seguramente la neuropsicología actual tiene muchas más y más precisas cosas que decir sobre esto, en comparación con lo que se podría haber dicho en 1956, cuando el texto de Meyer fue publicado. Revisaremos esto en otra ocasión.

11. Cfr. *Ibidem*, p. 13-22/34-42.

12. Nótese aquí el parecido con Hume en la manera de comprender la emoción (que creo que podemos equiparar con lo que éste llama «*sentimiento*» en la siguiente cita): «Ningún sentimiento representa lo que está realmente en el objeto. Sólo señala una cierta conformidad o relación entre el objeto y los órganos o facultades de la mente; y si esa conformidad no existiera realmente, el sentimiento nunca podría darse. La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: Sólo existe en la mente que las contempla» [HUME, *Op. Cit.*, p. 230/27].

entonces se da en ese sujeto el *afecto*¹³. De lo cual se sigue la tesis principal de la teoría psicológica de las emociones: «La emoción o afecto es suscitada cuando una tendencia a responder es reprimida o interrumpida»¹⁴.

Meyer, basado en teorías psicológicas de su época, propone dos esquemas de situaciones en que surge el afecto: Dado un estímulo que suscita una tendencia, dicha tendencia es por alguna razón interrumpida y no puede ser llevada a cabo, de lo cual se sigue el afecto. O la tendencia suscitada choca con otra tendencia (realizar la una implica negar la otra) y ambas tienen más o menos la misma fuerza, todo lo cual genera afecto y además un estado de crisis e inseguridad. Este último caso puede generar más tendencias, pues la mente humana busca salir de esos estados de confusión, es decir, tiende a obtener un estado de claridad y seguridad mental.

Pero ¿cómo relacionar esto con la música?, porque las emociones concretas –ira, miedo, júbilo, angustia, etc.– no parecen tener algo que ver con una emoción suscitada sólo por estímulos musicales. Si se admite la teoría psicológica de las emociones que acabamos de esbozar, lo que hay

13. *Afecto y emoción* son tomados por Meyer como sinónimos.

14. *Ibidem*, p. 14-35. Es importante ejemplificar esto porque, aunque en un primer acercamiento no parece adecuarse muy bien a las situaciones emocionantes cotidianas, un examen cuidadoso puede concluir que contiene una profunda intuición al respecto. El ejemplo que Meyer propone es el siguiente: «Si, por ejemplo, un fumador habitual quiere un cigarrillo y, buscando dentro de su bolsillo, encuentra uno, no habrá allí respuesta afectiva alguna. Si la tendencia se satisface sin demora, no tendrá lugar ninguna respuesta emocional. Si, en cambio, el hombre no encuentra ningún cigarrillo en su bolsillo, descubre que no hay siquiera uno en casa, y luego recuerda que las tiendas están cerradas y que no puede comprar ninguno, muy probablemente comenzará a responder de manera emocional. Se sentirá inquieto, agitado, luego irritado, y finalmente furioso». [*Ibidem*, pp. 23/34-35]. Propongo otro ejemplo: He aquí que yo caminaba un día muy temprano por una calle. Como era tan temprano, el sol estaba apenas elevándose sobre los montes y no alcanzaba a iluminar la calle en que me encontraba, porque la altura de las casas impedía que la luz llegara hasta el suelo. Estuve, pues, andando unos cuantos minutos entre las sombras de las casas, cuando de pronto levanté la mirada y vi un árbol que se alzaba por encima de las casas de esa calle. El árbol superaba las sombras producidas por las casas y recibía la luz brillante del sol. Me quedé fascinado contemplando el juego entre luz y sombra, entre azul del cielo y verde de los árboles de ese lugar. La emoción comenzó entonces cuando la luminosidad del árbol rompió con mi tendencia; pues yo tenía la expectativa de seguir andando entre sombras, pero la luz de los árboles interrumpió mi tendencia a esperar encontrar ensombrecidas todas las cosas.

que mostrar es que el esquema de una emoción puede ser producido por estímulos exclusivamente musicales; eso sería suficiente para aceptar que la música genera afecto inmanente. Meyer está convencido de esto: «En la música [...], el mismo estímulo, la música, activa tendencias, las interrumpe y provee resoluciones significativas y relevantes»¹⁵. Lo que hay que hacer ahora es, pues, explicar cómo se da este juego entre tendencias e interrupción de las mismas al interior de la música.

2.2.3 La teoría de las emociones aplicada a la música¹⁶

Para ampliar la comprensión del fenómeno del significado en la música, es necesario explicar de qué manera los estímulos musicales encarnan la ley de la emoción, es decir, cómo la música suscita, interrumpe y resuelve tendencias. Pero ¿qué es una *tendencia*? Una serie de reacciones (mentales, motoras o de ambos tipos) ante un estímulo, que empiezan a efectuarse —a menos que la respuesta al estímulo sea bloqueada de alguna manera—.

Cada tendencia es *tendencia* hacia la obtención de una consecuencia y, en esa medida, implica la *expectativa* [*expectation*] de que tal consecuencia se dé. Así, por ejemplo, entre nosotros se da la tendencia a extender la mano hacia un conocido nuestro que vimos que acaba de llegar; esa *tendencia* a extender la mano está encaminada hacia un apretón de manos, que *esperamos* [*expect*] que se dé. Según todo lo anterior, si en esa circunstancia nuestro conocido no alarga a la vez su mano para que se produzca el apretón *esperado*, la *tendencia-expectativa* se interrumpe y surge en nosotros la emoción (que en este caso consiste en una incomodidad infinita por dejar la mano en alto y ridículamente sola). Lo importante en este punto es reconocer la estrecha relación entre *tendencia* y *expectativa*, pues lo que vamos a explicar es cómo los estímulos musicales generan *expectativas* con respecto a lo que sigue y de esa manera suscitan tendencias y pueden interrumpirlas. Hay ocasiones en las que esperamos un consecuente preciso. Por ejemplo, si ponemos la radio y escuchamos que entra una guitarra y luego Paul McCartney cantando “*yesterday...all my troubles seemed so far away*” (ver ejemplo 1), cuando volvemos a escuchar “*yesterday...*” tenemos la certeza de que la melodía que viene será la misma¹⁷. ¡Cuánta sería nuestra

15. *Ibidem*, p. 23/43.

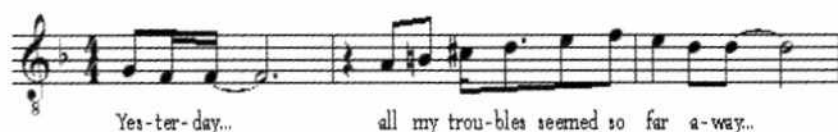
16. Cfr. *Ibidem*, 22-32/42-52.

17. Intentaré poner ejemplos de manera tal que no sea requisito un conocimiento amplio de

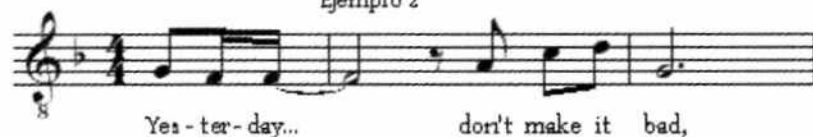
sorpresa si en vez de eso oyéramos una melodía diferente (ver ejemplo 2: “*yesterday...don't make it bad*”)!)

Hay ocasiones en que no tenemos tan claro qué viene exactamente, pero sí podemos predecir algunas cosas: siguiendo con el ejemplo de los Beatles, justo después de que Paul McCartney canta por primera vez “*oh, I believe in yesterday*” se repite la estrofa. La segunda vez que se oye “*oh, I believe in yesterday*”, uno sabe ya dos cosas: [1] que ahí termina la estrofa, y [2] que es posible que comience de nuevo la estrofa, como antes, pero es también posible –aunque no tan probable– que lo que siga es el coro. En este caso, el coro es lo que viene. Así, aunque no sabíamos exactamente el consecuente, el antecedente sí nos permite predecir ciertas cosas con alguna seguridad.

Ejemplo 1



Ejemplo 2



Hablando más generalmente, dado un estímulo musical que funciona como antecedente, existen diferentes niveles posibles de expectativa: hay casos en que nuestra mente está fija en un cierto consecuente que seguramente vendrá después; existen otros en que no estamos del todo seguros de cómo va a ser, pero esperamos algo medianamente puntual; en otros casos prevemos varios consecuentes igualmente posibles por el contexto de la pieza; finalmente, hay ocasiones en que, aunque la pieza no nos dé suficiente información, por nuestro conocimiento del estilo al que la pieza pertenece podemos concebir ciertos consecuentes y otros que serían completamente descabellados dentro del estilo de la

la teoría musical para comprenderlos. Meyer, por su parte, muestra cómo los ejemplos pueden desarrollarse con gran minuciosidad.

pieza. Evidentemente, existen casos en que la situación es tan caótica que no se puede predecir nada. El estímulo sonoro, dependiendo de su construcción, puede ser muy claro con respecto a qué viene después, no serlo tanto o no serlo en absoluto. [Veremos un poco sobre cómo se determina eso en la parte 2.4]. Así, la expectativa puede moverse entre la certeza, el suspenso, lo inesperado (mas no completamente descartado) y la sorpresa absoluta.

Con lo dicho hasta ahora podemos lanzar algunas conclusiones: La emoción se hace presente en la música de la misma manera que en las otras esferas de la vida: por medio del surgimiento de tendencias a responder a cierto estímulo de cierta manera y la interrupción de esas tendencias. En el caso de la música esto consiste en que los estímulos sonoros permiten al oyente crearse ciertas expectativas con respecto a lo que sigue y luego la pieza misma juega con la posibilidad de defraudarlas. Las expectativas pueden generarse por relaciones intrínsecas a la pieza misma, pero es necesario que la pieza esté enmarcada en un cierto contexto estilístico y que el oyente comprenda ese estilo, para que pueda reaccionar efectivamente ante el juego de generación e interrupción de expectativas planteado por la obra musical.

Recordemos que lo que nos llevó a plantear la teoría de la emoción era que la evidencia que teníamos sobre la relación entre los estímulos musicales y la emoción no era concluyente. Después de su planteamiento de la teoría de las emociones, Meyer concluye:

Una vez las normas de un estilo han sido determinadas, puede realizarse el estudio y análisis del contenido afectivo de una obra particular en ese estilo sin una referencia continua y explícita a las respuestas del oyente o del crítico. Esto es, el contenido subjetivo puede ser discutido objetivamente¹⁸.

2.3. *Estilo, expectativa y aprendizaje*

La conclusión general de la reflexión de Meyer sobre la emoción en la música fue que el hecho de que la música suscita la frustración de una expectativa es la base de su emoción y su significado. Por eso Meyer

18. *Ibidem*, p. 32/51.

se dedica luego al estudio de la *expectativa* en la música. Comienza este estudio, sin embargo, tratando sobre el *estilo*. ¿Por qué? ¿Qué tiene que ver la expectativa con el estilo? Que aquélla depende de éste. Así lo dice Meyer:

La expectativa es producto, por tanto, de las respuestas habituales desarrolladas en conexión con los estilos musicales concretos, y de los modos de percepción, cognición y respuesta del ser humano, es decir, las leyes psicológicas de la vida mental¹⁹.

El mismo estímulo musical tiene como respuesta diferentes tendencias, dependiendo del estilo en que aparece. El estilo es como una especie de lenguaje: si uno no entiende qué es posible o prohibido en él, no entenderá el significado de una pieza que se basa en él²⁰.

Así aparece, entonces, el tema del estilo relacionado con la expectativa. Meyer define el estilo así: *sistemas de relaciones de sonidos*²¹. Esos sistemas se establecen comunitariamente y se rigen por las siguientes condiciones: [a] sólo ciertas combinaciones de sonidos son posibles; [b] esas combinaciones pueden encontrarse en diferentes situaciones; [c] esas combinaciones permitidas de sonidos sólo pueden combinarse de ciertas maneras; [d] *a*, *b* y *c* dependen de los espectros de *probabilidad* establecidos por el sistema; y [e] esas probabilidades se establecen tanto dentro de una obra particular como en el estilo en general²².

¿En qué consiste familiarizarse con un estilo? La tesis principal de Meyer en este punto es que la práctica musical (tanto auditiva como interpretativa) es necesaria para la comprensión de cualquier estilo, pues no basta con entender las reglas de probabilidad para comprenderlo: no es lo mismo

19. *Ibidem*, p. 30/50: en este pasaje son presentados los temas principales del resto de la teoría: la consideración sobre el *estilo*, por un lado, y el estudio de las leyes de la percepción de la *teoría Gestalt*.

20. Cfr. *Ibidem*, pp. 35-36/54.

21. Cfr. *Ibidem*, p. 45/63.

22. Más adelante aparece una definición mucho más concisa y práctica de *estilo*: «Los estilos en música son básicamente sistemas complejos de relaciones de probabilidad, en los que el significado de cualquier término o serie de términos depende de sus relaciones con todos los otros términos posibles dentro del sistema estilístico» [*Ibidem*, p. 54/71]. Dicho esto, Meyer precisa de muchas maneras la influencia que tiene el estilo en las expectativas y, por lo tanto, en las experiencias afectivas y significativas de la música. Quisiera sólo resaltar una de las muchas precisiones que me parece importante: De una serie de sonidos podemos tener más

saber que después del acorde *x* tiene que seguir el acorde *y*, que sentir la necesidad de que llegue *y* habiendo escuchado *x*. La diferencia entre lo primero y lo segundo radica en la práctica: a la primera respuesta le falta la expectativa instintiva, a pesar de que quien responde así entiende el funcionamiento del sistema; la segunda, en cambio, implica esa expectativa instintiva, que ni siquiera depende de entender teóricamente o no lo que sucede. Ése es el elemento que da la práctica. Quien tiene esa comprensión instintiva de un estilo es llamado por Meyer *oyente experimentado*. Es él quien puede en últimas comprender los juegos de tendencias e interrupciones de una pieza musical²³.

certeza sobre su consecuente cuanto más completa es: así, si tenemos una serie de sonidos y se produce una desviación, lo más probable es que sea después de la exposición de su núcleo, cuando ya tenemos fijadas nuestras expectativas con respecto a cómo va a terminar: allí una desviación sería efectivamente afectiva, porque rompería nuestras expectativas ya fuertemente asentadas [Cfr. Apéndice 1, §2, §6, §9 y §10].

23. Aquí se puede trazar también un paralelo bastante importante entre Meyer y Hume. Lo que para aquél representa el *oyente experimentado* equivale a lo que es para Hume el *crítico*. Un crítico debe cumplir según Hume ciertas características: «Solamente un sentido fuerte, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y limpiado de todo prejuicio, puede conceder a los críticos este valioso título [de verdadero juez en las bellas artes]» [HUME, *Op. Cit.*, p. 241/43]. Tanto el oyente experimentado como el crítico deben pasar por un proceso de formación estética para poder llegar a ser tales. Quizá Meyer tuvo en mente que sólo los músicos pueden llegar a ser oyentes experimentados (aunque no tendrían que ser músicos profesionales: basta con que sean gente que tiene experiencia musical práctica, que ha adquirido la habilidad de interpretar correctamente un instrumento). Sin embargo, habría que asegurar –con Hume– que *no todos los músicos, por ser músicos, son oyentes experimentados o críticos de arte*, puesto que se necesita mucho más que la habilidad práctica (instrumental y auditiva): es también necesario dejar atrás todo prejuicio o factor no-musical que pueda influir en el juicio de la obra (que se tenga aprecio o desprecio por el autor, que la circunstancia de la audición haya sido memorable o desfavorable, etc.). Hume resalta también la importancia de una buena capacidad de *razonamiento* (pues un crítico debe ser capaz de comprender las partes de la obra y relacionarlas para comprender su totalidad), lo cual es tenido en cuenta por Meyer cuando aclara que el significado afectivo de la pieza tiene su correlato racional inseparable.

De cualquier forma, Meyer y Hume se encuentran también perfectamente de acuerdo en cuanto a la importancia superlativa de la *práctica*: «Aunque haya naturalmente una amplia diferencia en cuanto a la delicadeza entre una persona y otra –dice Hume–, nada tiende más a aumentar este talento que la *práctica* de un arte particular y el examen o la contemplación frecuentes de una especie particular de belleza» [Hume, *Ibidem*, pp. 237/36-37]. Añade aquí Meyer –y ése es, según mi opinión, su gran aporte a la estética de Hume– que la enseñanza obtenida de la práctica está enmarcada en un estilo particular y es relevante para ese estilo: «Nuestros hábitos entrenados de discriminación y respuesta deben ser relevantes para el estilo particular que ha de escucharse. Pues los hábitos adquiridos no son universales sino que

Para Meyer –y esto es innegociable– el aprendizaje del estilo es necesario para captar el significado musical. Sin él no puede haber comunicación. Por eso dice: «la música no es un “lenguaje universal”»²⁴. Esta frase cortante de Meyer no implica relativismo alguno: sólo quiere decir que cada estilo es como un dialecto diferente: hay que estudiarlo e interiorizarlo para poder comprenderlo, así como la lengua de un pueblo. Sin embargo –no tarda en aclarar–, no por eso hay que dejar de lado aquello que *todos* los dialectos-estilos tienen en común: todos son un sistema de probabilidades en que ciertas combinaciones de sonidos están permitidas y otras prohibidas. Esto asegura que quien no esté familiarizado (instintivamente) con un estilo *x* no puede captar el significado de una obra musical construida según el estilo *x*. Pero también asegura que todo el que haya desarrollado el conocimiento instintivo del estilo *x* puede comprender el significado estrictamente musical de cualquier obra construida según el estilo *x*. Pues el sistema de reglas de probabilidad que constituye el estilo puede descubrirse con la sola práctica de la música del estilo, así que lo necesario para comprender el estilo es la práctica musical.

Fuede que muchos factores extra-musicales (históricos, políticos, religiosos e incluso biográficos) determinen el surgimiento de las reglas de un estilo, pero no es necesario conocerlos para comprender las relaciones de probabilidad entre los términos sonoros de cada estilo. Es así como el significado inmanente musical es comunicable sin necesidad de determinar las realidades contextuales extra-musicales. No hay que estar envuelto en una cultura entera (si así fuera, Palestrina o Machaut serían incognoscibles ahora). Sólo es necesario comprender las reglas del estilo, que son a lo que realmente llamamos ‘estilo’ aquí. La persona que tenga esa comprensión sabrá cuándo una pieza se comporta según las reglas estilísticas y en qué momento genera una desviación, lo cual generará en él –si está atento– la reacción emocional en la que consiste la pieza misma.

son adquiridos en conexión con un estilo particular y son relevantes para ese estilo particular» [MEYER, *Op. Cit.*, p. 62/79]. No constituye una práctica equivalente aprender a tocar en el piano sonatas de Mozart y *tumbaos* de salsa. La práctica –tanto auditiva como ejecutiva– es tan importante porque nos enseña las respuestas habituales que un oyente ha de tener ante la música. Pero esas respuestas habituales son diferentes en cada estilo.

24. Cfr. *Ibidem*, p. 62/79.

2.4 La teoría de la forma y la comprensión del fenómeno musical

La percepción trabaja según ciertas leyes generales de agrupación de estímulos particulares, que parecen a su vez explicar la agrupación de estímulos musicales y el surgimiento de expectativas: cuando oímos una melodía no la comprendemos como 16 sonidos separados sino como *una* melodía. Esto quiere decir que agrupamos los sonidos atribuyéndoles unidad. Esta agrupación de la percepción trabaja según ciertas leyes, que la psicología de la forma o psicología *Gestalt* quiso explicitar.

Aunque las leyes de la psicología *Gestalt*, desarrolladas principalmente en la dimensión visual de la percepción, parecen poder aplicarse a la dimensión auditiva, no es posible construir con ellas una teoría total de la experiencia musical, porque la cantidad de variables que participan en la percepción musical es inmanejable²⁵. Eso (la imposibilidad de un sistema completo) no significa que las leyes de la psicología *Gestalt* no proporcionan una comprensión general de los modos naturales de expectativa, por supuesto, enmarcados dentro del contexto estilístico. Examinaremos someramente estas leyes según nos reporten claridad en cuanto a la comprensión de la aparición de la emoción en la música.

-*Ley de Prägnanz*: La base esencial de la teoría *Gestalt* de la percepción, tal como Meyer da uso de ella, es la ley de *Prägnanz* [conciación]. La definición que Meyer toma de la ley de *Prägnanz* es bastante amplia: "la organización psicológica (de los estímulos en grupos) siempre será tan 'buena' como lo permitan las condiciones predominantes. En esta definición el término 'buena' es indefinido. Abarca tales propiedades como regularidad, simetría, simplicidad y otros [...]»²⁶. La expectativa que susciten los estímulos será inversamente proporcional a la 'bondad' de la organización permitida por las condiciones predominantes. Esto por la tendencia constante de la mente hacia la estabilidad y la simplicidad de la organización, que la lleva a persistir en su intento por hacer su organización de los estímulos tan 'buena' como pueda ser²⁷.

25. Cfr. *Ibidem*, p. 86/102.

26. *Ibidem*, p. 86/103. Paréntesis mío.

27. Hay que notar que el hecho de que una organización de estímulos no sea 'buena' o satisfactoria no implica algo equivocado, sino que una 'mala' organización, una inestable o que cuesta trabajo simplificar tiene mucho que ver con el surgimiento del afecto, precisamente

De lo que se trata ahora es de examinar las condiciones que hacen que una organización psicológica sea satisfactoria o insatisfactoria, pues en esa insatisfacción está la expectativa, la emoción y la belleza²⁸. Veremos, pues, algunas de esas condiciones, que son como corolarios a la ley de *Prägnanz*, tratados con detalle por Meyer.

-*Ley de buena continuación*: Si las condiciones que circundan un estímulo permanecen iguales, éste tenderá a continuar como lo ha hecho originalmente. Aplicado a nuestro campo, se diría que un estímulo sonoro genera un proceso mental que «tiende a ser perpetuado y continuado». De ahí que toda continuación regular es la *norma* y toda alteración de la continuación resulta ser un punto de *desviación*²⁹. La desviación puede presentarse de dos maneras: (1) como la detención temporal del proceso y su posterior reanudación [cfr. Apéndice 1, §1] ; o (2) como un cambio del proceso que suele implicar el cambio de una sucesión por otra [cfr. Apéndice 1, §6].

-*Ley de completez [completion] o conclusión [closure]*: Los estímulos que forman unidades completas tienden a ser agrupados juntos, formando una organización estable. Al contrario, un grupo de estímulos que, unidos, suscitan la idea de incompleto, generan la expectativa de acabamiento [Cfr. Apéndice 1, §1 y §4].

Puede construirse una aplicación de muchas leyes Gestalt de la percepción a la emoción musical. De hecho Meyer especifica muchos casos, muchas variables. Algo importante para tener en cuenta es que esas leyes no trabajan por separado, sino que muchas veces se sobreponen, actuando en conjunto para lograr un efecto mayor.

Resumamos lo que hemos concluido con Meyer: La música es estéticamente emocionante cuando, habiendo establecido bien ciertas *normas* (pertenecientes al estilo de la pieza o al comportamiento de la pieza misma y basadas en las leyes de la percepción) que permiten al

por esa tendencia de la mente a constituir organizaciones estables y simples. «Es la insatisfacción con la organización psicológica lo que da origen a la expectativa y la percepción de la desviación» [Ibidem, p. 91/107].

28. Cfr. *Ibidem*, pp. 91-92/107-108.

29. Cfr. *Ibidem*, pp. 92-93/108-109.

oyente generar predicciones respecto de lo que viene, se desvía de la norma ya establecida quebrantando así las expectativas del oyente. Así, una pieza será tan emocionante cuanto sea efectiva para establecer normas y desviarse de ellas en momentos clave. Con esto terminamos la exposición sobre la teoría de musical de Meyer. Pasemos ahora a recapitular y relacionar esto con lo expuesto por Hume.

3. HUME Y MEYER

PODEMOS TRAZAR algunos paralelos entre Hume y Meyer: (1) La *belleza*, que para ambos es un sentimiento, no consiste en una cualidad del objeto ni en un proceso puramente interno del sujeto, sino que es algo relacional, una interacción entre los estímulos provenientes del objeto y la mente del sujeto [sobre esto, Cfr. 2.2.2 y nota 11]. (2) Meyer dice cerca del final de su libro: «Las experiencias afectivas discutidas hasta este punto resultan de una interacción directa entre una serie de estímulos musicales y un individuo que comprende el estilo de la obra escuchada»³⁰. En esa cita se puede notar la presencia en la teoría de Meyer del *oyente experimentado*: el que puede comprender las relaciones internas que plantea una pieza musical –su juego de desarrollo de tendencias e interrupción de las mismas– por conocer intelectual, pero aun más instintivamente, las normas del estilo de dicha pieza. Esa figura del oyente experimentado es perfectamente coherente con la imagen Humeana del *crítico* que posee delicadeza del gusto por haber desarrollado sus habilidades perceptivas y la capacidad de relacionarse correctamente con la obra [sobre esto Cfr. arriba, 2.3; sobre esto y la formación necesaria para la comprensión Cfr. nota 22]. (3) El verdadero crítico musical u oyente experimentado posee el conocimiento necesario para comprender correctamente una obra; por lo cual él está en capacidad de estudiar con certeza objetiva los procesos afectivos de una pieza [Cfr. conclusión de 2.2.3] y de pronunciar su veredicto sobre el valor estético afectivo de la misma. (Eso último no lo dice Meyer pero es lo que interesa a Hume: un criterio que permita disolver los conflictos de gusto. Aunque aquél no lo diga, se sigue sin problemas de su reflexión).

30. Cfr. *Ibidem*, p. 258/261.

En este punto podemos examinar los problemas que propusimos con respecto a la teoría de Hume: ¿Qué es lo que el crítico comprende y le permite juzgar con propiedad las obras? Hume afirma que ciertas cualidades y formas de los objetos bellos:

Parece entonces que, en medio de toda la variedad y capricho del gusto, hay ciertos principios generales de aprobación o reprobación, cuya influencia puede rastrear un ojo cuidadoso en todas las operaciones de la mente. Algunas formas o cualidades particulares, desde la estructura original de la fábrica interna, están calculadas para complacer, y otras para displacer; y si ellas no logran su efecto en algún caso articular, es por causa de algún aparente defecto o imperfección en el órgano³¹.

Meyer no propone exactamente lo mismo. Habría que pensar más bien su teoría como una corrección de la respuesta de Hume en este punto: El que una forma o cualidad de una obra (entendida como una serie particular de estímulos sonoros) tenga resultados afectivos depende necesariamente del estilo particular en que está enmarcada, del lugar de la pieza en que aparece y de las relaciones internas de la pieza. *Sin embargo* –y aquí está lo positivo–, todo estilo constituye formas y cualidades bellas que cualquier persona que esté familiarizado con el estilo puede reconocer. Si yo, por ejemplo, no comprendo el estilo del canto gregoriano (entendiendo por estilo *únicamente* sus normas probabilísticas, por las que está permitido o prohibido –y es probable o improbable– pasar de este sonido a aquel otro), entonces todas las notas que cantan los monjes me dan igual y no me importa si después de ésta viene esta otra; pero si aprendo el estilo, si me habitúo a las relaciones de probabilidad entre un elemento sonoro del sistema y los otros, entonces desarrollo las respuestas habituales necesarias para comprender por qué después de ésta debería seguir aquella y no la otra, y en ese momento estaré de acuerdo con todos los demás oyentes experimentados de canto gregoriano en que este canto tiene su punto de mayor expresividad y belleza *justamente aquí o allí*. Ello porque comprendo ahora cuándo la pieza se mueve según sus normas y en qué momento genera una desviación.

Aunque Hume no ignora que la historicidad y la cultura determinan los juicios estéticos, plantea sin embargo la existencia de formas y cualidades universalmente agradables como explicación de la existencia

31. Cfr. HUME, *Op. Cit.*, p. 233/32.

de clásicos, de obras cuya belleza no se ha restringido a su cultura. La propuesta de Meyer, podría decirse, es más *contextual*: esas formas y cualidades hacen parte de un *estilo*, y el estilo es una realidad histórico-cultural. Sin embargo, la realidad misma del estilo (entendido *exclusivamente* como *sistema de probabilidades y prohibiciones*) es algo universal: todo estilo se constituye según el mismo patrón, y de ahí que pueda entenderse la realidad estilística en general como lo propia y universalmente humano. La emoción de la belleza, entendida como desviación de una norma, como interrupción de una tendencia, es universal porque está basada en la naturaleza emocional humana. La emoción de la belleza en la música está construida además a partir de la creación de secuencias de términos sonoros que generan expectativas sobre lo que sigue, gracias a las reglas de la percepción³². (No se puede olvidar, sin embargo, que la aplicación de estas leyes y la comprensión de los términos sonoros como desviación de las normas depende del conocimiento del contexto estilístico particular.)

Así, las formas y cualidades universalmente complacientes de Hume serían modificadas por Meyer y adaptadas a una teoría que acoge también lo cultural, pero que no por ello pierde su universalidad. De esta manera queda solucionado el primer problema planteado arriba: ¿Acaso no puede precisarse la naturaleza de las formas y cualidades placenteras para todos los hombres? Hay que admitir que la naturaleza precisa de las *formas* y *cualidades placenteras* varía según el estilo. Sin embargo, todas las formas y cualidades estéticamente placenteras tienen la misma estructura: la de desviaciones de una norma. La identificación de las normas del estilo (que se logra por medio de la práctica de la audición y la ejecución musicales) nos lleva inequívocamente al hallazgo de desviaciones y, por lo tanto, de formas y cualidades placenteras, que pueden ser de esa manera precisadas dentro de cada estilo por cualquier ser humano que haya logrado desarrollar su sensibilidad con respecto a ese estilo [y cumpla con las otras condiciones Humeanas: Cfr., nota 22]. Lo cual nos lleva al segundo problema:

32. Resulta una feliz coincidencia el hecho de que Hume diga que a la base de la apreciación de las obras de arte están ciertas *formas* (placenteras para la naturaleza humana) y que Meyer base su teoría en la teoría Gestalt de la percepción, donde Gestalt es la palabra alemana para *forma*. Nos es completamente desconocido lo que Hume quiso entender por *forma placentera*. Tal vez es aquí donde más aporta Meyer para la comprensión de la realidad estética.

¿Cómo distinguir a un buen crítico de un crítico farsante? Hume mismo expone una solución: «Aunque los hombres de gusto delicado sean raros, ellos se distinguen fácilmente en la sociedad, por la solidez de su entendimiento y la superioridad de sus facultades sobre el resto de la humanidad»³³. Supongamos un caso en que un buen crítico afirma el valor perenne de una obra, mientras que un mal crítico la ridiculiza y desacredita –aunque no es necesario que se den situaciones extremas: también puede ser que uno diga que es hermosa y el otro que solamente es bonita–. Hume dice que el buen crítico convence al malo de su error de esta manera³⁴; lo lleva a aceptar la bondad de un caso en que una regla general de la belleza (es decir, las que se basan en las formas y cualidades universalmente placenteras, y son percibidas por la experiencia) se aplica; luego le hace ver cómo esa misma regla se aplica a la obra que él (el mal crítico) desacreditaba. Es un ejercicio didáctico, un diálogo refutativo.

¿Y cómo puede una persona común y corriente saber qué crítico lo es de verdad? Habría que responder que, si el proclamado crítico puede explicar de qué manera una pieza genera tendencias, las interrumpe y resuelve luego, y eso corresponde con la experiencia de otros que también son presumiblemente oyentes experimentados, entonces se sabe que ese crítico es auténtico. Si el crítico no puede más que calificar con adjetivos metafóricos las obras de arte, sin decir nada puntual sobre sus procesos internos, si se sabe que no conoce el estilo al que pertenecen las obras, definitivamente ese tal señor no es un crítico. Como puede verse, el crítico se reconocería aquí también por un elemento didáctico: si es capaz de explicar su emoción, justificándola en los mecanismos universales de la emoción y las leyes de la percepción, compartidos por todos los demás, entonces se reconoce que es un verdadero crítico, que tiene una gran delicadeza del gusto. Sin embargo, quizá haya que añadir que una persona demasiado ruda, terca, carente de sensibilidad delicada, de práctica y de capacidad de diálogo se aferrará a sus gustos superficiales y nunca conocerá el placer estético elevado que proporcionan las obras monumentales del arte universal. Tristemente, este tipo de personas parece ser demasiado común. Por eso la radio está plagada de música mediocre que no

33. Cfr. *Ibidem*, p. 243/45.

34. Cfr. *Ibidem*, pp. 235-236/35.

trascenderá más de dos años, y la mayoría de la gente consume fascinada productos masivos carentes de valor artístico. No quiero decir que toda la música comercial sea mala, pero sí que la radio está llena de basura musical indigna de ser oída, bailada o interpretada. De vez en cuando sucede que una emisora comercial pierde el equilibrio y deja que se escabulla hasta los oídos de la gente una buena canción. Con certeza que, si esta radio comercial buscara educar al oyente musicalmente, para que encontrara, no el placer en el consumo de cualquier música, sino el gozo estético en la música realmente bella, el nivel de felicidad de la población crecería notablemente³⁵.

Pero uno podría pensar, si las bases de esta teoría de la música son tan universales, ¿por qué restringirla al ámbito musical? Habría que aplicarla a las demás artes y obtener resultados tan positivos como se ha hecho en la música. Las leyes de la psicología Gestalt han sido en efecto aplicadas a otras artes. Me parece que un gran aporte de Meyer es haber logrado relacionar de manera convincente dichas leyes y la teoría psicológica de la emoción, habiendo podido aplicar ambas cosas a la realidad musical. Si queremos que la aplicación sea igualmente precisa, tendríamos que encontrar a un conocedor de otro arte particular que haga el mismo esfuerzo para ese ámbito estético. No parece haber nada que lo impida, excepto por una cosa: la música tiene la virtud de poder ser tratada como un sistema cerrado, que no se refiere a nada fuera de ella misma. Así es como la toma Meyer para llegar a sus conclusiones. Sin embargo, no necesariamente las otras artes pueden ser tomadas de esa manera no-referencial. Ése sería el gran límite de esta cuestión, que habría que respetar para conservar la universalidad obtenida, porque la referencia a ámbitos extra-artísticos (culturales, históricos, personales, religiosos, etc.) introduce inmediatamente elementos subjetivos que atacan peligrosamente la objetividad deseada.

35. Pido perdón si me dejo llevar aquí por la emoción, pero tengo que admitir que estoy bastante de acuerdo con Hume cuando él dice [en la parte VII de su *Investigación sobre los principios de la moral*] que «la misma sensibilidad a estas bellezas, o la delicadeza del gusto, es ella misma una belleza en cualquier carácter, pues comunica los más duraderos y más inocentes de todos los placeres». Y, si la formación estética es necesaria para que las personas disfruten de esos placeres, entonces habría que luchar por que la comunidad donde uno vive tuviera acceso a tal formación.

Hemos llegado al final del texto. Vienen a continuación dos apéndices, siendo el primero un pequeño estudio de *A Rush of Blood to the Head* de Coldplay, que tiene como fin ejemplificar en un caso particular lo dicho por Meyer sobre la emoción en la música. Es importante también notar que dichas observaciones se refieren a una obra de *rock*. Con ello se quiere mostrar que la teoría de Meyer no es aplicable solamente al sistema estilístico en que él se concentra: el de la música 'erudita' occidental desarrollada entre el período barroco y los comienzos del siglo XX. Su teoría puede ser aplicada a otros estilos y esa aplicación sugiere la universalidad de la misma.

El segundo apéndice tiene como fin responder a algunas objeciones posibles que atacarían lo que parece ser el flanco más difícilmente defendible de toda esta propuesta: el de la necesidad del *estilo*. Pues, siendo éste una realidad histórico-culturalmente determinada, ¿cómo sería lícito decir que una persona puede comprenderlo, aunque no participe del contexto histórico-cultural del estilo mismo?

4. APÉNDICE 1: BREVE ANÁLISIS DE ALGUNOS PASAJES DE *A RUSH OF BLOOD TO THE HEAD* DE COLDPLAY

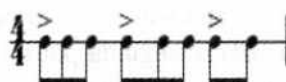
EL TRABAJO *A RUSH OF Blood to the Head* de la banda británica Coldplay, se presta para un análisis que ejemplifique claramente la teoría de la emoción en la música, por ser Coldplay de las bandas que deciden construir música con la menor cantidad posible de complejidades, pero con profundas relaciones entre sus elementos. Eso asegura que el análisis siguiente, aunque no será del todo fácil para quien no conozca en absoluto la teoría musical, logrará ser comprensible inmediatamente después de un pequeño esfuerzo. El propósito es mostrar exactamente en qué momento y por qué causas las canciones de Coldplay resultan estéticamente placenteras, teniendo como base la teoría de Meyer.

4.1 *Politik*

§1: La canción comienza con una fuerte descarga de varios compases, que hace las veces de introducción. Luego desaparece casi todo y permanece sólo el piano, acompañado por la voz. Sin embargo, el oyente tiende a pensar que lo que escuchó en primer lugar no puede ser algo completamente aislado del resto de la canción, así que en algún

momento se debe retomar el proceso que ya se inició. Esta expectativa es corroborada –luego de la primera estrofa, que en este sentido sirve para demorar la solución y generar afecto–, añadiéndosele al elemento introductorio la melodía del coro, lo cual aumenta así su completez.

§2: El ritmo general es constante durante prácticamente toda la canción (ver ejemplo 1). Esto es más comprensible en las partes de piano solo que con la banda completa. En tan sólo este ritmo existe ya una contradicción de las expectativas.



Ejemplo 1

La mente tiende a agrupar los elementos de la percepción de la manera más sencilla. Aquí están agrupados por acento (>). Puesto que los dos primeros grupos rítmicos son iguales, la mente espera que el grupo rítmico siguiente sea igual a los dos anteriores y así sucesivamente, pues éstos se establecen como norma. Sin embargo, cuando aparece el tercero, diferente de los otros dos, y vuelve a comenzar el ciclo, la expectativa de que se continúe cumpliendo el patrón se ve defraudada y surge la emoción. (Exactamente lo mismo, de manera mucho más evidente, sucede en *Clocks*).

§3: En cuanto a la melodía, en las estrofas se repite varias veces la misma, idénticamente (ver ejemplo 2). La simetría de las repeticiones estabiliza la melodía y hace del más mínimo cambio algo muy notorio y contrastante, pues la mente del oyente prevé claramente que la repetición habría de ser, como las anteriores, idéntica a la primera melodía. Por eso la variación en “*give me heart and give me so-o-oul*” es muy emotiva (y lo es aún más la variación de la segunda vez en que aparecen las mismas palabras).



§4: Pero quiero concentrarme sobre todo en la coda, esto es, en la parte final, que no consiste en una repetición sino en la introducción de material nuevo. La canción comienza con una descarga de toda la banda, que se apaga y da paso a la primera estrofa. La canción se desarrolla intercalando ese tipo de descargas y secciones de piano y voz. Más tarde, después del segundo coro, la banda se apaga de nuevo y vuelve a quedar solo el piano. Por ello, el oyente prevé dos opciones para lo que sigue: o viene una tercera estrofa o tal vez se acaba la canción. Por eso la aparición de la coda choca con las expectativas del oyente.

Pero además la coda realmente emotiva por ella misma: la melodía está constituida por una *cabeza* seguida por un *motivo* y dos repeticiones del mismo, que terminan con una *ruptura* en la tercera aparición; la melodía acaba con una *cola* (ver ejemplo3).

Ejemplo 3

Cabeza Motivo Motivo (repetición 1) Motivo (repetición 2) Ruptura

Fm Fm Db6 Db6

But give me love o - ver, love o - ver, love o - ver this -

Coda Cabeza

Ab Ab Ab/Eb Eb Fm

- - - - - L - - - - - And give me

Así, la tercera vez que aparece el motivo se rompe la secuencia: más precisamente, en “*this*”. Esta nota supone la suscitación del afecto por la ruptura misma de la secuencia, porque la ruptura conforma una desviación de la norma que es la repetición del motivo.

§5: La cola, además, también tiene su encanto. Es un poco más complicado porque tiene que ver con los acordes que le acompañan. Ab/Eb y Eb son una progresión de acordes a la que nosotros los occidentales estamos habituados desde el período barroco: es una progresión conclusiva (esto es, una *cadencia*) que implica que el acorde que viene y completa la progresión tiene que ser Ab. Pero no resulta ser así, sino que después de Eb sigue Fm. Eso también es permitido en la música ‘erudita’, pero incluso en la teoría se sabe que es una excepción: por eso recibe el nombre de *cadencia rota*. La cola de la melodía se relaciona con esta progresión así: Ab/Eb anuncia el Eb que le sigue, pero lo demora cuatro tiempos. Cuando la voz canta el *do*, la mente del oyente ya ve venir el *si bemol*, que todavía no llega. A su vez, mientras suena el *si bemol*, la el oyente espera que llegue el *la bemol*, que en efecto llega, pero es demorado de nuevo. Esta demora para llegar al sonido esperado que complete la serie de sonidos suscita ciertamente la emoción estética.

§6: Incluso la última entrada fuerte de la banda y, especialmente, de la batería, es muy emotiva. Hemos visto ya lo particular del ritmo constante en toda la canción hasta este momento [Cfr. §2]. Aquí cambia la batería y hace un ritmo completamente normal dentro del estilo (esto es, el rock). Sin embargo, el ritmo del resto de la canción fue tan constante que se convirtió en un proceso normativo dentro de la canción misma; por eso este nuevo ritmo cumple la función de desviación con respecto a la norma de la canción, aunque es también la norma dentro del estilo, así que cumple a la vez función de norma (con respecto al estilo) y de desviación (dentro de la canción): esta función contradictoria resulta sumamente eficaz para suscitar la respuesta estético-afectiva.

§7: La aparición de estas codas asombrosas es una característica esencial del estilo de Coldplay (Cfr. *In My Place*, *Clocks*, *A Rush of Blood to the Head*, *Ámsterdam*, *Daylight* y *Warning Sign*, en este disco). Revisaremos unos cuantos pasajes más, pero de manera más sucinta.

4.2. *In My Place*

§8: La fuerte entrada de la batería hace que el oyente espere una avasalladora entrada del resto de la banda muy pronto. Pero, en vez de esto, recibe una melodía tranquila y suave de la guitarra. Por esta contradicción de la expectativa generada con la batería, la guitarra adquiere un poder expresivo inmenso.

4.3. *God Put a Smile upon Your Face*

§9: La melodía, como es normal en Coldplay, está formada por un motivo breve –“*where do we go*”– y su repetición –“*nobody knows*”– (ver ejemplo 4). Aunque en este caso no se puede decir que la repetición es exactamente igual a la otra en todo, al menos funciona con el mismo ritmo. Sin embargo, lo más notorio es el *cromatismo*. La melodía está basada en una estructura de la que ciertas notas hacen parte y ciertas otras no, llamada *escala* –en este caso es la escala pentatónica menor de *do sostenido*–. Lo importante aquí es que todas las notas de la melodía pertenecen a dicha escala, excepto la última: *fa doble sostenido*. Ésta se sale del esquema que llamamos *escala* y constituye una desviación con respecto a él. Por eso es la nota que más afecto nos suscita (sobre todo cuando la guitarra toca la melodía, porque la voz no hace exactamente esta nota, sino que hace un adorno que evita la disonancia fuerte del cromatismo). Llamamos *cromatismo* a un sonido que aparece en un contexto en que no pertenece a la escala utilizada.

Ejemplo 4

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody consists of the following notes: a whole rest, a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C#5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a whole note D#4. The lyrics 'Where do we go, no-body knows.' are written below the staff, with the notes aligned to the words: 'Where' under G#, 'do' under A, 'we' under B, 'go,' under C#, 'no-' under B, 'bo-' under A, 'dy' under G#, and 'knows.' under F#.

§10: Como hemos visto que es también común, durante la estrofa la melodía se repite siendo esta repetición idéntica a la primera aparición de la melodía –en todo menos en el final. Así, la melodía de “*where do we go nobody knows*” es idéntica a “*I’ve gotta say I’m on my way*”, pero esta vez añade “*down*” justo al final, cuando contrasta más con la primera melodía.

4.4 *The Scientist*

§11: Continuando con la misma idea de que las melodías de Coldplay se construyen por repetición de temas, ésta presenta su tema en “*come out to meet you*”, repitiéndolo en “*tell you I’m sorry*”, para comenzar igual en “*(you) don’t know how –y variarlo en lo que sigue– lovely you are*”. Así se construye la melodía de las estrofas, y otro tanto sucede en los coros, confirmando la idea de que el poder de baladas como ésta consiste en repetir para proponer una norma y, luego, cuando ésta ya se estabiliza, desviarse de ella.

4.5 *Clocks*

§12: Quisiera notar pocas cosas: (1) En ésta sucede con la melodía lo mismo que en la anterior. Dejo al lector la labor de descubrir cómo exactamente. (2) La coda de esta canción es tremenda: el baterista se lanza con todo su peso contra el platillo, mientras que la voz casi susurra la melodía. Esto produce el mismo efecto contradictorio (porque uno esperaría que toda la banda se pusiera de acuerdo para hacer un *forte* o un *piano*, ¡pero no que hicieran los dos al tiempo!) que señalábamos en §7.

Podríamos desgranar más profundamente y con más calma cada pasaje y muchos otros más, pero creo que con esto basta para mostrar someramente lo que queríamos.

5. APÉNDICE 2: SOBRE LA COMUNICABILIDAD UNIVERSAL DEL ESTILO

5.1. ARTÍCULO 1. *¿Es o no necesario comprender el estilo de una obra para comprender la obra?*

OBJECCIÓN POR LA QUE PARECE que no es necesario comprender el estilo de una obra: Hume parece decir que toda obra tiene formas y cualidades precisas que son universalmente placenteras y pueden ser disfrutadas por todo hombre que posea delicadeza del gusto. Y, como estas formas y cualidades son universales, entonces no será necesario comprender el contexto estilístico para comprender la obra.

En cambio, está lo que dice Leonard Meyer: que los estilos son lenguajes musicales diferentes, y que hay que estudiarlos para comprender lo que se dice a través de ellos.

Solución. *Hay que decir:* Aunque hay algo universal y humano que permite la comunicación de las obras de arte, no hay que identificar esto universal con elementos precisos (por ejemplo: cierta progresión de acordes, ciertos giros melódicos, ciertos efectos), pues el significado emocional y racional de cada uno de esos elementos cambia dependiendo del estilo y de la época del estilo –incluso cambia de acuerdo con su ubicación dentro de una misma pieza. Pues lo que en un estilo constituye una desviación, es utilizado como desviación, pero suele suceder que es tan utilizado como desviación que más tarde se convierte en norma y ya no tiene el papel afectivo que tenía antes; así se modifican y se suceden los estilos. Lo mismo pasa interculturalmente: una norma allí es una desviación más allá, o simplemente no existe por acá. Una secuencia de acordes en Europa en el siglo XVIII se utilizaba como desviación, mientras que la misma secuencia era norma en el Renacimiento. Por eso hay que encontrar, no los elementos precisos, sino las *normas del estilo y aquello que constituye la desviación de las normas*, pues el juego entre desviación y cumplimiento de las normas es lo universalmente afectivo en toda obra. Por lo tanto, es necesario comprender el estilo de una obra (es decir, las normas que la rigen) para poder comprender la obra (es decir, captar el juego de desviaciones que realiza con respecto a las normas que la determinan).

Respuesta a la objeción: *A la objeción hay que decir:* Como hemos visto, si entendemos que lo universalmente placentero es ciertos

elementos particulares, entonces nos encontraremos con que en algunos contextos culturales esos elementos son lo que se consideraba emotivo y en otros lo normal. Así que no podemos sostener que lo o universalmente placentero es algunos elementos particulares. Pero si ponemos el juego entre elementos normativos y elementos desviativos, entonces tenemos que, siempre que haya un juego tal, lo universalmente placentero será las desviaciones de la norma. Así, no hay que identificar formas y cualidades separadas de todo contexto estilístico, sino las normas y desviaciones de cada estilo, siendo las formas y cualidades placenteras *en cada estilo* las que se entiendan como desviaciones.

5.2. ARTÍCULO 2. *¿Es o no universalmente comunicable un estilo dado?*

OBJECIONES POR LAS QUE PARECE que no es universalmente comunicable un estilo dado:

1. Puesto que los diferentes temperamentos de cada hombre y las costumbres de cada época y cada país [como dice Hume en pp.243-249/46-52] se mantienen como fuentes de diferencia entre los gustos de las personas, no se puede admitir que todo estilo sea universalmente comunicable, pues las personas de una época dada puede rechazar como fea una obra que está enmarcada en un estilo dado por pertenecer ese estilo a una cultura cuyos valores morales, religiosos o históricos chocan frontalmente con la de esas personas.

2. Un estilo está determinado [como dice Meyer mismo en pp. 62-63/81-82] por circunstancias extra-musicales que lo conforman o lo cambian. Por eso sería necesario tener un conocimiento objetivo preciso de dichos procesos extra-musicales para tener una comprensión objetiva de los estilos. Pero, como lo primero no es posible, lo segundo tampoco. Luego los estilos no son universalmente comunicables.

3. Puesto que el aprendizaje de un estilo musical es como el aprendizaje de una lengua [como dice Meyer en p. 62/81], hay que concluir que los estilos no son universalmente comunicables. Pues el aprendizaje de una lengua no garantiza comunicabilidad universal de cualquier discurso que se presente en esa lengua: El que yo hable español no garantiza

que pueda entender un discurso entre un grupo de amigos con una historia lingüística propia; no todo hispanohablante, por ejemplo, podría comprender una expresión como «‘tos qué, careperro, ¿qué más de la murcis?». Lo mismo sucede con casos como «belleza es forma de la conformidad a fin de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin».

4. El significado mismo de las palabras es confuso y poco universal. La misma palabra puede significar una cosa en un contexto y otra en otro. Incluso, cualquier significado de cualquier palabra varía entre persona y persona porque provienen de contextos históricos personales diferentes. El significado de la palabra *metro* (entendida como el medio de transporte) es para un ciudadano de Medellín algo muy diferente del significado de la misma palabra para un bogotano, por ejemplo, porque en Medellín hay metro, pero en Bogotá no. Así mismo, el significado de la introducción de la *Novena Sinfonía* de Beethoven será diferente para un músico que la ha interpretado y para un amante de Beethoven que la ha oído. El significado de cada elemento de cada estilo puede variar grandemente de acuerdo con la historia personal de quien interpreta. Luego los estilos no son universalmente comunicables.

En cambio, está lo que dice Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* [I, 3: 1094b27-1095a1]: que «cada uno juzga/critica correctamente aquello que conoce, y es buen juez/crítico de esas cosas. Es buen juez/crítico de cada cosa el instruido en ella, y sin más el instruido en todo». Así, si cualquier persona tiene conocimiento adecuado del arte en cuestión y del estilo particular, puede juzgar bien sobre el estilo y las obras que están construidas de acuerdo con él.

Solución. *Hay que decir*: Se debe determinar primero a qué hay que llamar *universalmente comunicable*: ha de ser lo que todo ser humano en buenas condiciones biológicas tiene la posibilidad de comprender, aunque se necesite un entrenamiento previo. Así, serían universalmente comunicables los teoremas de la matemática y la geometría, ya que, después de una debida instrucción, y si sus facultades cognoscitivas están en buen estado, cualquier ser humano los comprendería sin duda. La cuestión aquí es determinar si sucede lo mismo con los diferentes estilos artísticos, y en particular con los musicales.

En efecto, los estilos musicales son universalmente comunicables, pues, dado un ser humano con una correcta disposición biológica y una formación que incluya la práctica de la audición y la ejecución de obras musicales pertenecientes a un estilo *x*, ese ser humano – independientemente de su cultura, su época, su nacionalidad, sus convicciones personales, su entorno familiar, etc.– comprendería cabalmente el estilo *x*, es decir, comprendería los elementos de una pieza que se rigen por una norma estilística y los elementos que, al contrario, hay que entender como desviaciones de las normas establecidas por repetición en el estilo. Y esto no sólo intelectualmente, sino más bien instintiva, habitualmente, pues la práctica hace que desarrolle las respuestas habituales necesarias para concentrarse en los elementos en que el estilo enfatiza, y para captar correctamente la función de cada una de las partes de la pieza, etc.

Respuesta a las objeciones: 1. *A la primera hay que decir*: Es verdad que un troyano no acogería con ánimo una historia sobre la conquista de su ciudad y la grandeza de Aquiles. Es verdad que el enemigo profesional de Mozart no estaría dispuesto instantáneamente a alabar las obras de éste. Es también cierto que alguien que asocia a cierta obra un recuerdo traumático no podría en principio juzgar objetivamente el valor intrínseco de la obra –y lo mismo sucedería con quien asocia a ésta un recuerdo feliz. Pero eso no significa que las obras no tienen un valor inmanente conmensurable y que puede ser apreciado por todo el que cumpla con los requisitos que Hume expone en su texto –uno de los cuales viene al caso: el de *estar libre de prejuicios*. Así, diríamos que alguien que esté en una situación similar a las arriba descritas no está en condiciones de ser considerado crítico y juez de la obra o el estilo particular. Sin embargo, sigue existiendo la comunicabilidad universal del estilo entre aquellos que no se vean aquejados por el mal del prejuicio histórico o personal. Hay que tener en cuenta que Hume dice que, a pesar de la fuerza dispersante de los temperamentos de cada uno y las morales de cada época y cada país, éstas «no son suficientes de hecho para confundir las fronteras de la belleza y la deformidad» [Hume 1989: 46]. Así pues, no habiendo prejuicios, no habrá discordia y se mantendrá la comunicabilidad universal.

2. *A la segunda hay que decir*: Aunque las diferentes características de los estilos estén determinadas históricamente por factores extra-musicales, lo que se necesita para salvaguardar su comunicabilidad

universal es que lo único necesario para conocer las normas probabilísticas que conforman el estilo es *la música misma*. Se llega a saber que hay una fuerte tendencia a que después de un acorde de dominante con séptima siga el acorde de tónica (lo cual es una norma bastante fuerte del sistema estilístico occidental) por la audición de muchas piezas tonales en que esa regla se sigue casi invariablemente. Un análisis más detallado de una época particular y un compositor particular dejará ver otras normas mucho más locales con respecto al tratamiento de los acordes de dominante, pero lo importante es que toda la información necesaria para la comprensión de un estilo (entendiendo éste –lo repito de nuevo– como el sistema de normas de probabilidad de sucesión de términos sonoros) está contenida en las piezas musicales pertenecientes al estilo. *El estilo no es nada separado de las piezas mismas*. Por eso es universalmente comunicable: lo único necesario para la comprensión de un estilo es el contacto con la música construida según ese patrón estilístico.

3. *A la tercera hay que decir*: Así como hay estilos ‘globales’ (barroco, renacentista, impresionista), también existen estilos más ‘locales’ (renacentista español tardío, el de Vivaldi, el de Metallica entre *Ride the Lightning* y *...And Justice for All*), que también hay que conocer para comprender a cabalidad una obra. Y esos estilos ‘locales’ se conocen de la misma manera que los ‘globales’: escuchando las obras. Así, aunque la comprensión de los estilos globales no implica la de los locales, el significado de los locales es también universalmente comunicable porque depende exclusivamente del conocimiento de las obras.

4. *A la cuarta hay que decir*: El significado de las palabras es ambiguo y en un grado considerable dependiente del contexto personal de cada intérprete porque es *referencial*: lo que varía entre el bogotano y el de Medellín es sus experiencias con los metros, y *eso* hace que cambie el sentido de la palabra *metro* en el uno y el otro. El significado en la música no es necesariamente referencial.

Eso hace que el significado de los términos musicales sea mucho más independiente del contexto de cada uno que las palabras, que denotan objetos, acciones, cualidades, etc. Esto no significa que el

contexto de la música queda anulado. No. Cada oyente tiene su historia con cada pieza, y eso particulariza la interpretación que cada uno tiene de una pieza dada. Pero lo importante que hay que notar aquí es que el que cada uno tenga un contexto propio no reduce la comunicabilidad universal del estilo ni de las piezas, porque los términos musicales no son referenciales y eso asegura un nivel importante de univocidad – aunque no se elimine con ello la particularidad de cada oyente, de cada interpretación, de cada audición–.