

Swanwick, Keith (1991). Selección del Cap. II "¿ En qué consiste la musicalidad de la música?" Pp. 29 – 40; Selección del Cap. III: "Las artes, el pensamiento y la educación" pp. 48 – 54; Cap. IV: " Desarrollo musical: los primeros años" pp. 59 – 77; Cap. V: "Desarrollo musical: tras la primera infancia" pp. 78 – 97. En: *Música, pensamiento y educación*. Madrid. Ed. Morata.

## ¿En qué consiste la musicalidad de la música?

*El aire vibrante golpeó las membranas del tímpano de Lord Edward; el sincronizado martillo, el yunque y el estribo se pusieron en movimiento hasta sacudir la membrana de la ventana oval y producir una historia infinitesimal en el fluido del laberinto. Las terminaciones vellosas del nervio auditivo se agitaron como olas en un mar alborotado; un gran número de oscuros milagros se produjeron en el cerebro, y Lord Edward susurró extasiado "¡Bach!". Sonrió con placer, le brillaron los ojos.*

(Aldous HUXLEY, *Point Counterpoint*: 38)

### Sonido y música

¿Qué son esos "oscuros milagros" que transforman a Lord Edward desde la condición de un haz de tejidos vibratorios a la de una persona que responde positivamente a Bach? El tener alguna idea de estos procesos de percepción y respuesta musical es una necesidad profesional para los docentes, quienes deben conocer un poco cómo responden las personas a la música, y también para los músicos si han de ser sensibles a su arte y a su audiencia.

Para tener acceso a estos milagros tengo que referirme a obras sobre la psicología de la música, aunque no sea mi intención re-

música. Debemos evitar una actitud reduccionista, imaginando que construimos la experiencia musical a partir de átomos rudimentarios, imaginando por ejemplo que percibimos primero intervalos o distintos tonos y que las líneas o tramas musicales se unen en nuestra mente una vez realizado el análisis de las partes componentes. La verdad es seguramente lo contrario. La descripción analítica es un modo perceptivo y conceptual diferente que podrá tener algún valor, pero también nos distrae de la frase, del gesto expresivo, del juego de la estructura musical, de la coherencia y la trayectoria de los pasajes musicales. Analicemos ahora estos elementos.

### Respuesta a la expresión

Presumiblemente las notas que oímos en esos momentos tienden a difundirse ante nuestros ojos, sobre superficies mayores o menores según su tono y volumen, a trazar arabescos, a darnos la sensación de amplitud y delicadeza, de estabilidad o capricho.

(PROUST, 1913: 288)

Los estudios sobre la expresividad de la música tropiezan inevitablemente con un grave obstáculo: lo que alguien pueda decirnos sobre su modo de percibir el carácter expresivo será forzosamente metafórico, poético más que analítico. Esta cita de PROUST es un ejemplo-esclarecedor.

También aquí la investigación psicológica tiene un pasado. Uno de los primeros intentos fue el de Esther GATEWOOD (en SCHOEN, 1927). La autora recopiló una lista de los posibles efectos que puede tener la música en el oyente: triste, serio, divertido, sosegado, nostálgico, patriótico o irritado. Se distribuía a las personas un cuestionario donde debían marcar alguno de estos adjetivos en respuesta a breves piezas muy conocidas. Un comentario de LANGER en *Philosophy in a New Key* señala un doble supuesto que subyace en esta tarea.

Los resultados de tales experimentos añaden muy poco al hecho bien conocido de que la mayoría de las personas relacionan los sentimientos con la música y (a menos que hayan reflexionado sobre la naturaleza precisa de esa conexión) creen tener dichos sentimientos mientras están bajo su in-

fluencia, especialmente si se les pregunta qué sentimiento concreto les produce la música.

(LANGER, 1942, 1957: 181-2)

Así pues, aparte del lenguaje esencialmente metafórico de la descripción musical, hay que distinguir entre lo que una persona cree *sentir* con la música y su *percepción del carácter de la música en sí*. Por ejemplo, puede ser perfectamente posible que se perciba en una pieza de música un aire general de "alegría", pero que resulte "irritante" para un oyente determinado que adopta una actitud cínica; o que una música "solemne" o "patriótica" parezca divertida a un extraño por su aire pretencioso.

Alguien ha dicho que las palabras pueden representar cosas porque "producen en nosotros una cierta réplica de la conducta real" (OSGOOD y cols., 1957). ¿Cómo se nos transmite esa "réplica" en la música? LANGER distingue entre "una emoción sentida directamente y otra que es contemplada y captada imaginativamente"; pero ¿cómo se presenta una "emoción" en música y cómo es identificada y contemplada? (LANGER, 1957, 1970) ¿Qué parte de la experiencia evocada se activa o recupera cuando respondemos al "contenido" de la música?

Encontramos una respuesta original en los trabajos de Vernon LEE (LEE, 1932). En una serie de estudios de caso la autora investigó las ideas que tienen las personas sobre la música. Dividió las respuestas en dos grandes categorías: los "escuchantes" (*listeners*) y los "oyentes" (*hearers*). Se produce la "escucha" cuando alguien "se interesa por algo que es móvil y cambiante y que va acompañado en el que escucha de un sentimiento de actividad elevada y compleja". Los "oyentes", por su parte, tienden a soñar despiertos y a desviarse de la música. La autora señala expresamente que la división en tipos no responde al modo de oír, sino a la *actitud* de las personas hacia la actividad. Los "escuchantes" saben que se distraen de vez en cuando y suelen considerar esto como un defecto; los "oyentes" en cambio "rara vez admiten que tienen momentos de falta de la atención" y, en cualquier caso, no suelen creer que la música requiera una concentración continuada.

Vernon LEE encontró las ideas más positivas y esclarecedoras entre sus "escuchantes", que hablaban de la música como algo que "ahuyenta la fatiga", que produce "la más aguda excitación o exaltación interna", un "fuerte elemento de placer", una "especial y profunda emoción". La autora extrae de estos testi-

monios un modelo operativo para explicar estas "réplicas" de situaciones vitales, recurriendo sobre todo a la obra de Henry HEAD y su concepto de *esquemas posturales*. Citemos a HEAD directamente:

Todo cambio [postural] reconocible entra ya en la conciencia cargado de su relación con algo anterior, como en un taxímetro la distancia se nos presenta transformada ya en dinero. Así el producto final de las pruebas de apreciación de la postura, o del movimiento pasivo, aparece en la conciencia como una medida de cambio postural.

Para designar esta pauta compleja con la que se miden todos los cambios de postura subsiguientes antes de hacerse conscientes, proponemos la palabra "esquema". Con las perpetuas alteraciones de posición estamos elaborando siempre un modelo postural de nosotros mismos en constante cambio.

(HEAD, 1920: 605-6)

Esto puede parecer muy abstracto, pero la realidad de lo que HEAD describe es fácil de entender. Sabemos, por ejemplo, que las personas que han perdido una pierna en accidente o por intervención quirúrgica sienten dolor durante algún tiempo en el miembro amputado: una cruel ironía. Sabemos así que esas personas tienen un "modelo postural" que incluye un *esquema*, una representación, una réplica de la pierna en el sistema nervioso central. Millones de sensaciones y acciones previas han originado unas imágenes persistentes.

Vernon LEE indica que la música puede ser algo análogo a esos *esquemas* (etimológicamente, los "espectros") de movimientos pasados. En música podemos distinguir una inmensa gama de clases de movimiento: extensión, retracción, coalescencia, extrusión, integración, desintegración, los ritmos de desarrollo y crecimiento que son fundamentales para todas las formas vivas. Los esquemas de una reacción, una postura, un juego muscular, una emoción o un gesto se pueden representar en lo que HANSLICK llamó las "formas sonoras" de la música y podemos en cierto modo participar afectivamente con ellas. No necesitamos recurrir a sentimientos o estados emocionales especialmente fuertes. Toda percepción implica un elemento de ajuste físico, muscular, una modificación de la posición cinestésica, y cualquier actividad física o "mental" deja una huella residual, incluida la actividad que llamamos pensamiento.

La distinción entre "oyente" y "escuchante" está relacionada con esto. Por dar un ejemplo, supongamos que alguien observa la música con la suficiente atención para reconocer hasta cierto punto una "actitud" o "postura" especial en ella. Por definición, es probable que el "oyente" evoque situaciones de su vida o contemple quizá algún detalle biográfico del compositor o intérprete, o admire el sombrero del que tiene enfrente. Un "escuchante" considerará estas actividades como distracciones. Así, Bernard SHAW se encontró con que su mente evocaba los funerales irlandeses mientras oía la marcha fúnebre de la sinfonía *Heroica*.

La más triste desgracia no hace olvidar a las personas que el tiempo es oro. Por eso, aunque solíamos avanzar con bastante lentitud y aflicción por las calles o terraplenes en los primeros tramos de nuestra marcha, cuando salíamos al descampado se producía un cambio en el espíritu de los cocheros. Animaban a los caballos; chasqueaban los látigos; una sacudida nos aconsejaba asegurar bien los brazos por entre las anchas correas del coche fúnebre...

Es ese episodio fatal en el que el oboe transporta la marcha al tono mayor y toda la composición se aviva y anima, lo que me pierde, por así decirlo. Llega el momento, y busco instintivamente una correa...

(LAURENCE, 1981, Vol. 3: 134)

SHAW —muy "escuchante"— nos cuenta que solía despertar en ese momento y comprobaba con pena que en varias páginas de la partitura había desatendido totalmente la interpretación.

Una de las razones que explican por qué la música parece "significar" cosas diferentes a distintas personas estriba en la mayor o menor intensidad con que ciertas experiencias se asocian a ella. Si soñamos despiertos, un gesto musical nos evocará una serie de asociaciones acordes con nuestra idiosincrasia personal. Si adoptamos la actitud del "escuchante", al reconocer el carácter de un pasaje concreto tenderemos a asir no ya las imaginarias correas de seguridad, sino el hilo de la música misma que continúa, y sentiremos la "exaltación" del "escuchante" de Vernon LEE. Ambos modos de audición suponen el reconocimiento de algunos elementos de los esquemas mencionados, pero en un caso como fecundas fusiones abstractas de innumerables rasgos pasados, y en el otro como una especie de instantánea que evoca

sólo un suceso particular. Por muy especulativa que pueda ser una teoría, no deja de ser un ensayo de respuesta a la pregunta de cuál es el "tema" de la música, concretamente el esquema o las propiedades dinámicas de la experiencia pasada. De paso, surge ya la cuestión de lo que debe ser la educación musical; ¿cuál de estos niveles de concentración es nuestro objetivo?

Las relaciones de la postura y el gesto con los sentimientos y estados emocionales han sido objeto de un análisis esclarecedor por parte de Charlotte WOLFF (WOLFF, 1945). Cada gesto es, según ella, una "síntesis de muchos movimientos" partiendo de una "plataforma" postural básica. Entre los gestos fundamentales están los de apertura e inhibición, avance y repliegue. Según WOLFF, la postura de una persona "feliz" se caracteriza por la "redondez". Los "músculos flexores se redondean al activarse la circulación y reforzarse el tono" (pág. 9). Hay aquí similitudes sorprendentes y no intencionadas entre sus descripciones de modelos de postura y gesto y las declaraciones de las personas sobre su modo de oír la música. Quizá convenga dar algunos ejemplos.

El estado de *extrema inhibición* se caracteriza a menudo, según WOLFF, por movimientos extensores, repliegue, movimientos estereotipados y arrítmicos, inquietud, lentitud motora y movimientos innecesarios. La *depresión* puede manifestarse en lentitud motora, gesto anodino, titubeo, tensión postural y movimientos innecesarios. La *exaltación* aparece en la abundancia de movimientos innecesarios, rapidez motora, conducta exhibicionista, gesto espontáneo, enfático y rítmico y agresividad. La *ansiedad* se revela a menudo en movimientos innecesarios realizados con "perseverancia", velocidad motora ambivalente inquieta y variable hacia un impulso. Todos estos términos descriptivos son fácilmente aplicables tanto al carácter de la música como a los síntomas de estados emocionales. Por ejemplo, difícilmente calificaremos de "exuberante y viva" una interpretación musical de ritmo lento y gestos no enfáticos, llena de titubeos y tensión y de reiteradas figuras inquietas.

Hasta el modo de andar denota una cualidad afectiva. Alguien ha afirmado que hay siete propiedades mensurables en el andar: "regularidad, velocidad, tensión, longitud de paso, elasticidad, dirección definida y variabilidad" (ALLPORT y VERNON, 1935). La música está bien adaptada para comunicar ciertos aspectos del movimiento progresivo. Términos como *giusto*, *ritmico*, *a tempo*, *pesante* y *rubato* sirven para señalar algunos paralelis-

mos, en una relación reconocida por muchos, incluido JAUQUES-DALCROZE.

El ritmo, como dinámica que es, depende totalmente del movimiento y encuentra su prototipo más próximo en nuestro sistema muscular. Todos los matices de tiempo —*allegro*, *andante*, *accelerando*, *ritenuto*— y todos los matices de la energía —*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*— se pueden "realizar" en nuestro cuerpo, y la agudeza de nuestro sentimiento musical dependerá de la agudeza de nuestras sensaciones corporales.

(JAUQUES-DALCROZE, 1921:81)

Hay datos experimentales que muestran que la música se puede describir en términos de peso, tamaño, dureza, dirección hacia fuera o hacia dentro y grado de actividad (SWANWICK, 1971, 1979). Tales descripciones se han dado a un nivel estadísticamente significativo en niños de 7 años, en respuesta a simples frases musicales. Se han encontrado correlaciones entre valoraciones puramente emocionales, como "tristeza", y las cualidades posturales más sutiles de pesadez, pasividad e introspección. Esto no debe sorprender. Utilizamos inevitablemente metáforas posturales para comunicar las cualidades de estados afectivos. Todos entendemos el significado cuando alguien dice que se sintió "pequeño" o le "agobiaron" con atenciones, se quedó "rígido" del susto, "cargado" de celos, "ligero como el viento", "deprimido", etc. Tales expresiones son corrientes en muchos idiomas.

El carácter expresivo de un pasaje musical está así determinado por nuestra percepción de su aparente peso, tamaño, impulso progresivo, forma de movimiento y otros componentes de postura y gesto. Dado que tales constructos se formulan dentro de las relatividades de unos contextos musicales determinados, ningún análisis de cambio fisiológico y ninguna medida de destrezas auditivas aisladas nos servirá para entenderlos. La naturaleza metafórica de esos "significados" puede explicar quizá el poder de la música para mover e impresionar a las personas, aunque no haya palabras ni "programa" ni una asociación obvia con valores culturales concretos. La riqueza metafórica explica buena parte de la carga afectiva de la poesía, del drama y de la literatura, y no hay ninguna razón para suponer que la música no esté también cargada de riqueza, tanto más al quedar libre

de la materialidad de la representación, siendo fluidamente *expresiva*, pero no naturalmente *descriptiva*.

La música que suena muy caracterizada será más fácil de evocar o al menos de reconocer, como ocurre con las palabras significativas. La música neutralizada en cuanto a expresividad, como es frecuente en los tests auditivos, no ocupará la mente mucho tiempo. Un experimento lo confirma. DELIS, FLEER y KERR (1978) descubrieron que el reconocimiento de pasajes musicales oídos previamente era superior cuando se daban títulos que transmitían una imagen visual "concreta" como base para que los sujetos construyeran sus propias "interpretaciones designativas" de los extractos musicales. Ellos atribuyen esto al hecho de que la memoria es superior cuando el estímulo resulta significativo para la persona, como ocurre también si intentamos memorizar una lista de palabras reales en lugar de sílabas sin sentido. Aunque podamos tener algunas reservas sobre la imposición de tales títulos, hay pocas dudas de que el principio es válido. Recordamos lo que nos resulta interesante, algo que será obvio si dedicamos algunos segundos a tratar de memorizar estas listas.

Lista 1*	Lista 2
BOC	PIN (alfiler)
SIO	LIP (labio)
LEB	MIX (mezclar)
PEY	ONE (uno)
ABB	SIN (pecado)
NIN	SEX (sexo)

## Estructura musical

El rasgo que define en última instancia la individualidad, originalidad y calidad musical no se encuentra en el nivel de la invención de nuevos materiales sonoros, ni siquiera en la producción de gestos expresivos, sino en una relación singular creada por la especulación musical: la transformación del sonido y el gesto en estructura musical. Pero la misma palabra "estructura"

\*Los vocablos de la Lista 1 no tienen ningún sentido en inglés, mientras que los de la Lista 2 gozan de pleno significado. (N. del T.)

tiende a sugerir una construcción fija y evoca imágenes de piezas o movimientos con notaciones estrictas en "forma de sonata". Seamos claros: la estructura musical es simplemente la efectividad con que un gesto expresivo es relacionado auditivamente con otro; esto se aplica tanto a un solo de jazz improvisado como al movimiento de una sinfonía.

Una explicación lúcida y ampliamente aceptada de cómo la estructura musical puede considerarse un proceso dinámico es la que da MEYER (1956). Este autor asume el principio psicológico de que el sentimiento o afecto es más intenso cuando se estimulan unas reacciones "que no se manifiestan en la conducta ni en la expresión emocional ni en la fantasía" (MACCURDY, 1925). En términos de MEYER: "La emoción o el afecto se produce cuando una tendencia a la respuesta queda frenada o inhibida". El autor muestra cómo dentro de una cultura musical concreta surgen expectativas que se cumplen, demoran o inhiben. Las figuras musicales incompletas suscitan un deseo de culminación. La omisión de una nota en una escala conocida crea la necesidad de oírla; en el contexto de un estilo, los acordes no resueltos nos dejan a la espera de una resolución; y así sucesivamente. De estas observaciones MEYER extrajo una teoría que detecta ciertos aspectos *cognitivos* importantes de la música, sobre todo el funcionamiento de las normas estilísticas contra las que se advierten desviaciones.

Esa teoría se inspira más en la psicología de la Gestalt que en la teoría de las emociones de MACCURDY, y la base gestáltica es la más útil al describir el modo de estructuración y percepción de la música. El acto fundamental de percepción consiste en ver el modelo, la forma o la configuración. [Percepción] es esencialmente la organización de la estimulación sensorial en conjuntos significativos. Simplemente para sobrevivir, "teorizamos" sobre ruidos potencialmente desconcertantes, compuestos de tono, timbre, duración y altura; imponemos una tonalidad, oímos melodías, contrapuntos, imitación, secuencias, estilo, justamente como hizo Lord Edward en el pasaje que encabeza este capítulo. Aprendemos a hacer eso a través de la experiencia del mundo y, sobre todo, mediante la interacción: manejando realmente las cosas por nosotros mismos.

Hay una tendencia humana universal a hacer *gestalten* (figuras), a verlo todo como forma. Y a la inversa, la especie humana tiende inevitablemente —para adaptarse y sobrevivir— a romper moldes, a violar una *gestalt*, a sustituir una configuración por

otra. Todo buen chiste revela esta fuerza como cualquier otro acto de originalidad, aunque sea pequeño. La estructura musical nace inmediatamente de nuestra necesidad de percibir agrupaciones coherentes y, al mismo tiempo, de la necesidad de jugar imaginariamente con nuevas posibilidades. Cuando participamos en la música podemos ser conscientes de esta tensión. Hans KELLER lo expone así:

El trasfondo de una composición es la suma total de las expectativas que un compositor suscita en el curso de una pieza sin darles cumplimiento, y también la suma total de esos incumplimientos. El primer plano es, simplemente, lo que el compositor realiza de hecho: lo que consta realmente en la partitura.

(KELLER, 1970)

Han sido sobre todo DEUTSCH y SLOBODA los que han descrito los procesos gestálticos implicados en la percepción musical. Distinguimos entre "figura" y "fondo" cuando diferenciamos una línea melódica de un acompañamiento o una figura rítmica de una estructura. Utilizamos el "cierre" (*closure*) o conclusión para destacar una melodía que está inserta en la figura de un arpeggio de guitarra, escuchando la línea como un continuo aunque aparezca entrelazada con otras notas. Los sonidos que están próximos tienden a agruparse sobre la base de la "proximidad", para ser escuchados, no aparte, sino como emparejados o pertenecientes al mismo modelo. Si los sonidos están muy espaciados, por ejemplo, cuando la música es excesivamente lenta, resulta difícil oír la línea melódica o las pautas rítmicas y fallan nuestros esfuerzos de agrupación. El principio de "similitud" opera cuando seguimos un timbre instrumental o vocal concreto, dejándonos llevar del sonido de una flauta o de un tambor dentro de una estructura. Otro principio *gestáltico*, el de la "buena continuación", aparece por ejemplo cuando una figura de una frase es escuchada en repetición secuencial, aunque el registro, la instrumentación y las relaciones de intervalo precisas hayan podido cambiar. La "identidad" de una figura se puede reconocer aun cuando sólo se aproxime a apariencias previas: el gesto se puede modificar o transformar, pero la forma global anticipada no se pierde.

Nos referimos aquí a estos procesos para mostrar un poco la complejidad de la actividad del oyente que, de no adoptar una actitud meramente pasiva, se ve inducido a generar un posible

futuro musical a medida que la obra se desarrolla, sobre la base de extraer la figura del fondo, completar lo incompleto, agrupar lo próximo y lo similar y buscar algún tipo de lógica musical en continuidad. Debo señalar que incluyo al compositor, al improvisador y al intérprete en la categoría de "escuchantes". Al margen del papel que adoptemos en relación con la música, aparece el mismo proceso psicológico fundamental. Recuerdo que utilizo aquí el término "escuchante" en el sentido que le da Vernon LEE: alguien que atiende a la música y no a *otra cosa* mientras ésta se produce.

La perspectiva *gestáltica* la anticipó hace más de cien años HANSLICK que, de un modo muy similar a MEYER y KELLER, escribe:

El factor más importante en el proceso mental que acompaña al acto de oír música y que lo convierte en una fuente de placer suele quedar descuidado. Nos referimos a la satisfacción intelectual que el oyente extrae del hecho de seguir y anticipar constantemente las intenciones del compositor, viendo cómo unas veces se cumple su expectativa y otras se frustra. Es evidente que este flujo y reflujo intelectual, este dar y recibir perceptivo se produce inconscientemente y con la rapidez de la instantánea.

(HANSLICK, 1854, 1957: 98)

Ese compromiso es imposible si se introduce un elemento inadecuado en la experiencia. Sería incongruente buscar un desarrollo temático en el tamboreo africano, una orquestación al estilo de WAGNER en HAYDN, tensiones tonales en el canto llano modal o escalas occidentales en ciertos *ragas* indios.

Cuando hablamos de estructura musical efectiva nos referimos realmente a la organización de gestos expresivos en un todo significativo, coherente y comprometido. Lo estructurado no son los materiales sonoros, sino la caracterización del gesto musical. La caracterización misma comporta una carga de sentimiento con la que nos sentimos vinculados en cierta medida. Y este esquema sentimental, estos "espectros" se vitalizan al combinarse en nuevas y sorprendentes relaciones. Así, la música efectiva depende no sólo de *lo que se expresa*, sino de que se exprese *bien*. La escucha gratificante depende de la capacidad para "continuar" con unas caracterizaciones expresivas concretas y, al mismo tiempo, sentir lo que BULLOUGH llamó "distan-

cia" estética, para reconocer que una obra musical notada, recordada o improvisada tiene vida propia y desafiará a veces nuestras predicciones y expectativas. La música es realmente uno de los habitantes del "Mundo Tres" de POPPER.

La capacidad —y ésta es una capacidad considerable— para producir música y responder a ella en estos términos sólo puede nutrirse y crecer desde una experiencia musical sustancial. Algo de esta experiencia se puede adquirir informalmente en la sociedad a través del proceso de enculturación\*. La educación —el proceso más deliberado y generalmente más formal— puede ayudar a ampliar este desarrollo, facilitando el acceso psicológico a la música.

Yo he intentado extraer de una selección de obras de psicología algunos temas importantes que pueden ayudarnos a construir una teoría coherente sobre la música y la educación musical. Organizando en un resumen las dimensiones psicológicas que he intentado distinguir, tenemos algo parecido a este cuadro:

## RESPUESTA MUSICAL

Niveles	Distracciones
ATENCION A LA FUENTE SONORA	RUIDO: sonidos desagradables, incomodidad, ambiente social, fatiga, etc.
IMPRESION DE MATERIALES SONOROS	ASOCIACION SONORA: similitudes con otros sonidos, sinestesias, etiquetado y clasificaciones
PERCEPCION DEL CARACTER EXPRESIVO	ASOCIACION EXTRAMUSICAL: asociaciones dramáticas, visuales o emocionales
ENCUADRE ESTRUCTURAL DE LA OBRA	EXPECTATIVAS: nivel de familiaridad, forma mental, sentido de estilo
DIMENSION VALORATIVA	SISTEMA DISONANTE: afiliación a grupo alternativo, situación inadecuada, "filosofía" contraria

\* Enculturación: proceso individual de aprendizaje de las pautas de conducta y del sistema de valores del grupo al que se pertenece. (N. del R.)

En los capítulos siguientes concretaré más sobre dimensiones valorativas; pero el próximo paso supone conformar una teoría unitaria de la música que tenga en cuenta estos experimentos y observaciones concretos sin perturbar nuestras intuiciones sobre lo que la música *es* realmente. Accederemos a la música desde un ángulo totalmente distinto, considerándola como una de esas actividades humanas específicas que llamamos las artes.

### CAPITULO III

## Las artes, el pensamiento y la educación

*De lo que no hemos nombrado  
o contemplado como símbolo  
no tenemos noticia*

(De W. H. AUDEN, *I am not a camera*)

Asumo aquí el riesgo de esbozar lo que considero un perfil psicológico de las artes, cómo pueden éstas contribuir al desarrollo del pensamiento.

¿Cuál es el sentido y el propósito de las artes? ¿Son simples actividades placenteras para la satisfacción privada o constituyen una parte del discurso público? ¿Se pueden practicar en las aulas o se disfrutan mejor fuera de las instituciones? ¿Su valoración se parece más a un sueño o a un juego de niños? ¿Podemos enseñar a soñar o a jugar? ¿Qué propósitos relevantes, si los hay, se ocultan detrás de nuestros intentos de educar en y sobre las artes? ¿Dónde están sus raíces psicológicas?

No se trata de simples preguntas de justificación, de una invitación a reclamar tiempo, recursos y reconocimiento. Porque si aceptamos una idea inadecuada o falsa sobre el valor de las actividades artísticas, no entenderemos nuestra labor en educación y en arte y distorsionaremos la propia tarea. Inevitablemente, las decisiones curriculares, la elección de las actividades escolares y la enseñanza de estilos y modos de valoración dependen de la