

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN FILOSOFÍA

EL LENGUAJE MUSICAL.
REVISIÓN DESDE UNA TEORÍA
PRAGMÁTICA DEL SIGNIFICADO

Facultad de Humanidades. Sección de Filosofía.

CURSO 2015/2016

Alumna: Anabel Luis Acosta

Profesora: Concepción Ortega Cruz

Índice

Introducción.....	3
1. Antecedentes.....	6
2. Estado actual.....	9
2.1 Diversas acepciones de la noción de lenguaje.....	9
2.2 Diversas acepciones de la noción de significado.....	12
3. Discusión y posicionamiento.....	18
3.1. Concepciones del significado musical.....	18
3.1.1 Concepción formalista.....	18
3.1.2 Concepción referencialista.....	19
3.1.3 Concepción expresivista.....	22
3.2. La música entendida como acto intencional.....	24
4. Conclusión y vías abiertas.....	27
4.1 La obra musical entendida como acto de habla.....	27
4.2 El problema de las emociones.....	30
5. Bibliografía.....	37

Introducción

El objetivo de este Trabajo Fin de Grado es exponer algunos de los problemas a los que se enfrenta la teoría musical. En concreto, centraré el análisis en dos aspectos básicos. En primer lugar, nos plantearemos si es posible hablar de la música como una forma de lenguaje. En segundo lugar, analizaremos cuál es la naturaleza del significado musical y hasta qué punto podemos establecer una correspondencia con el significado lingüístico.

El tema planteado en este trabajo hace gala de una gran complejidad, hecho que se pone de manifiesto en la diversidad y extensión de los debates desarrollados durante siglos. Obviamente, el objetivo académico y los límites impuestos al TFG no nos permiten exponer todos los aspectos pertinentes, ni tratarlos con la profundidad teórica requerida. Esta circunstancia nos obliga a partir de una perspectiva, y a concretar la aplicación de la misma, seleccionando un tema muy específico dentro del amplio espectro del debate existente. Por tal motivo, en este TFG me limito a aplicar la perspectiva analítica al ámbito de estudio del lenguaje y del significado musical, siendo consciente, no obstante, de las importantes aportaciones realizadas a este campo por la denominada perspectiva hermenéutica.

El desarrollo del objetivo expuesto se llevará a cabo partiendo de una posición crítica de la teoría clásica del significado pragmático. En este sentido, la finalidad es aportar algunos datos que nos permitan justificar la afirmación de que la teoría pragmática representa, en realidad, una propuesta sintáctica o gramatical. Aunque, *a priori*, dichas teorías clásicas se comprometen con el análisis de un sujeto real que *usa* el lenguaje en contextos sociales, acaban sustituyendo al sujeto empírico por un sujeto ideal, lo que les permite evitar las dificultades que implica relacionar la investigación del significado con las estructuras mentales. Para fundamentar esta forma de actuación, las teorías clásicas del significado pragmático recurren al giro lingüístico.

El giro lingüístico puede definirse como un método que se basa en la tesis de que para resolver los problemas filosóficos no es necesario acercarse a la realidad sino clarificar cómo hablamos de ella. Nuestras estructuras lingüísticas se convierten en objeto de análisis, lo que nos permite sustituir el estudio de los estados internos por criterios externos concebidos como manifestaciones. El giro lingüístico, convertido en paradigma por las teorías pragmáticas del significado a partir de la segunda mitad del siglo XX, se confirma así como un método antimentalista. Es, precisamente, en este

contexto donde adquiere especial relevancia la investigación sobre el lenguaje y el significado de la obra musical.

A pesar de que el debate sobre la naturaleza del significado musical se ha prolongado durante siglos, podemos afirmar que dicho debate adquiere una mayor intensidad a partir del establecimiento del giro lingüístico. A partir de este momento, la preocupación por definir adecuadamente las características propias del ámbito musical y de su capacidad expresiva se acentúa, apoyando la permeabilidad de dicho ámbito ante las aportaciones procedentes de las teorías del significado ofrecidas por disciplinas como la Lingüística o la Filosofía del Lenguaje.

El objetivo de este trabajo es poner de manifiesto que gran parte de los problemas, indefiniciones y debilidades de la teoría del lenguaje musical tienen como causa asumir la influencia de dichas teorías del significado, fundamentalmente de las teorías pragmáticas. Los efectos negativos de esta influencia se concretan, en última instancia, en la aceptación del giro lingüístico. La tesis que intentamos defender es que la vía necesaria para solventar los problemas a los que se enfrenta las teorías clásicas del significado pragmático, y por ende la teoría del lenguaje y el significado musical, exige conjurar la metodología establecida por el giro lingüístico.

Para llevar a cabo este objetivo, en el apartado dedicado al “Estado actual” expondremos las dificultades existentes actualmente para consensuar una definición del concepto de lenguaje y de significado. Obviamente, si aún no hemos sido capaces de proponer una definición de estos dos conceptos básicos, no puede provocar extrañeza que siga vigente el debate sobre qué relación guarda la música con el ámbito lingüístico y qué paralelismos existen entre la expresión musical y el significado. En el apartado de “Discusión y posicionamiento” me centraré en la exposición de tres de las teorías del significado musical propuestas: la teoría formal, la referencial y la expresivista. El objetivo de dicha exposición es poner de manifiesto las correspondencias existentes entre los errores cometidos por las teorías clásicas del significado pragmático y dichas propuestas del significado musical. El error básico que detectamos es la necesidad de recurrir, debido a los imperativos del giro lingüístico, a una explicación sintáctica o gramatical del significado. Dicha explicación no es capaz de asumir las complejidades implícitas en los procesos comunicativos en los que interactúan sujetos socialmente determinados, declarándose además ineficaz para teorizar los estados mentales que

subyacen a la expresión musical. En el último apartado del trabajo dedicado a la exposición, el de “Conclusión y vías abiertas”, se reivindica la necesidad de reformular la teoría tradicional del significado pragmático eliminando las exigencias del giro lingüístico. Esta eliminación deja expedito el camino para la teorización de un sujeto empírico cuya estructura mental es constituida por el sistema semántico, de manera que la teoría del significado puede concebirse como una teoría de la mente. En este nuevo contexto, la obra musical puede ser definida como un acto de habla donde los componentes más importantes, al ser los portadores del significado, son el componente allocucionario y el perlocucionario. Aplicando esta perspectiva reformulada del significado pragmático se eliminan los obstáculos para concebir la música, y su significado emocional, como una manifestación más de la capacidad comunicativa del ser humano.

1. Antecedentes

¿Podemos considerar la música como un tipo de lenguaje? ¿Tiene significado la música? ¿Guarda dicho significado alguna relación con el significado lingüístico? Creo que estas preguntas enmarcan, a la perfección, el objeto de análisis de este Trabajo Fin de Grado.

Desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna se estableció un cierto consenso que da respuesta a estas cuestiones afirmando que la música posee un significado extramusical, que dicho significado guarda relación con el mundo de las emociones y que la relación existente entre la emoción y la estructura sonora es equivalente a la correspondencia definida entre el significado conceptual y la estructura lingüística. En este periodo histórico se incide en la analogía existente entre música y lenguaje y en la noción de significado que se maneja teóricamente en los dos ámbitos. Esta equivalencia entre lenguaje y música se mantiene como línea argumental básica de las diversas propuestas desarrolladas hasta el Barroco.

En el siglo XVIII, sin embargo, se produce un punto de inflexión. A partir de este momento se considera pertinente enfocar el estudio del lenguaje y la música incidiendo en las diferencias existentes entre estos dos mecanismos de expresión. Por tal motivo, en este nuevo contexto adquiere relevancia la pregunta de hasta qué punto podemos hablar de la música como una forma de lenguaje semejante al ámbito lingüístico, aunque pueda compartir con éste determinadas características.

La idea matriz que configura este nuevo planteamiento es que la música constituye un lenguaje *ex profeso*, creado con un fin musical y que conforma una sintaxis o gramática propia de la obra musical¹. El lenguaje musical, aunque pueda compartir algunas características con el ámbito lingüístico, configura una nueva forma de definir la semanticidad, es decir, una nueva forma de expresión o comunicación diferente al ámbito lingüístico, por los motivos o razones que iremos exponiendo a lo largo del trabajo.

¹ Véase, por ejemplo: Fubini, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (1973), Madrid, Alianza Editorial, 1994, caps II-V. Esta opción no implica, sin embargo, negar la posible conexión existente entre la música y los valores de una determinada comunidad, razón por la cual la obra musical no sólo se guiaría por valores estéticos sino también por valores éticos.

En esta trayectoria descrita por los estudios centrados en el análisis del ámbito lingüístico y gramatical se vuelve a marcar un punto de inflexión en el siglo XX, al convertirse el estudio del significado en objeto prioritario de la teoría musical². Obviamente, este punto de inflexión no se produce por casualidad. Aunque es cierto que la preocupación por el lenguaje y su análisis se prolonga a lo largo de los siglos, es en el siglo XX cuando la investigación sobre el lenguaje adquiere especial protagonismo. Por un lado, el ámbito filosófico (y a través suyo el campo de las disciplinas sociales) identifica al lenguaje como un objeto preferente de su análisis y, por otro, el lenguaje se redescubre desde una nueva perspectiva: la perspectiva representada por el giro lingüístico³. El giro lingüístico se define como una metodología que se fundamenta en la tesis de que, a la hora de resolver problemas filosóficos, no es necesario recurrir a la realidad sino a la forma en la que hablamos de la realidad (es decir, ya no es necesario, por ejemplo, descubrir en qué consiste el conocimiento verdadero sino aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de un conocimiento verdadero).

Esta propuesta metodológica que, en definitiva fundamenta el antimentalismo al centrar el análisis en las palabras, constituye un verdadero giro copernicano en el ámbito de las teorías del lenguaje: desde mediados del siglo XX las propuestas que intentan definir en qué consiste el lenguaje y su significado se fundamentan, de forma explícita o implícita, en la metodología del giro lingüístico. Sin embargo, y a pesar de que esta perspectiva suele considerarse la mejor alternativa, en este trabajo defenderemos que debe ser sustituida por no haber sido capaz de definir adecuadamente una teoría del significado, cooperando así con la falta de fundamentación que constituye uno de los problemas principales del ámbito de las disciplinas sociales.

Dado el paralelismo histórico que se ha producido entre los avatares del ámbito lingüístico y la teoría musical, ésta última no ha quedado inmune ante las deficiencias teóricas y prácticas que derivan de la aplicación metodológica del giro lingüístico. Por

² En realidad, podemos afirmar que esta preocupación representa un capítulo más en la discusión sobre arte y significado, aunque en el contexto de este TFG nos centremos en la noción musical de significado por ser la que constituye nuestro objeto de interés.

³ Se suele citar a Frege como el autor que logró sistematizar la noción de giro lingüístico al tiempo que funda la Filosofía del Lenguaje entendida como disciplina. Véase: Rorty, R., *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990. Véase también: Ortega, C., “Controversias y límites del giro lingüístico”, *Laguna*, Servicio de Publicaciones de la ULL, 1998.

tal motivo, a pesar de los siglos transcurridos y de las numerosas propuestas ofertadas, la productividad práctica y el acuerdo teórico son bastante deficientes. El estudio sobre las diferencias y semejanzas existentes entre lenguaje, música, y sus respectivos significados, sigue siendo hoy en día un debate abierto.

2. Estado actual

2.1. Diversas acepciones de la noción de lenguaje

Una de las primeras cuestiones que llaman la atención es que aún no exista un acuerdo teórico sobre cómo afrontar el análisis del lenguaje. A pesar de que gran parte de la historia del pensamiento occidental está atravesada, de forma directa o indirecta, por la problemática del lenguaje, hoy seguimos sin contar con un acuerdo suficientemente fundamentado sobre cómo debemos definirlo.

Se puede defender que el lenguaje es consecuencia de aprendizajes sociales, o bien que es algo que trasciende a la experiencia. Si nos situamos en el primer caso, el lenguaje se concibe como algo dependiente de las formas sociales de vida; defender el enfoque trascendental, por el contrario, proporciona un socorrido argumento para justificar el carácter innato y universal de dicho mecanismo. Haciendo consideraciones más específicas, en algunos casos (como ocurre con la gramática tradicional, por ejemplo) el lenguaje se concibe como un conjunto de expresiones o signos a partir de los cuales se puede determinar una estructura gramatical. En este contexto, el lenguaje se define como un instrumento de comunicación o como una herramienta transmisora de información.

El elemento común en estas dos últimas definiciones es admitir que el lenguaje es un elemento externo al sujeto (es decir, entenderlo como un instrumento o herramienta que dicho sujeto utiliza en caso de necesidad); por otro lado, la diferencia existente entre ambas formas de definir el lenguaje radica en que la primera incide en el proceso interactivo que puede establecerse entre dos o más sujetos, mientras que la segunda atribuye protagonismo a la persona que actúa como emisora. En cualquiera de los dos casos, el lenguaje se concibe como una estructura gramatical que, basada en reglas compartidas, permite comunicarse o transmitir información⁴.

Partiendo de una perspectiva diferente, el lenguaje también puede concebirse como un elemento vinculado a la constitución de los sujetos. En este caso, el sistema lingüístico no se define como una herramienta externa sino como una estructura semántica encargada de transformar el cerebro en mente: el lenguaje se descubre como un sistema capaz de constituir mentalmente a los sujetos gracias al proceso de

⁴ Esta concepción del lenguaje suele ser la utilizada para sustentar las concepciones sintácticas y/o semánticas del lenguaje

socialización⁵. En este contexto, el uso del concepto de lenguaje no se reduce al lenguaje verbal o escrito sino que incorpora cualquier sistema de significación que, inserto en determinadas formas de vida y uso de reglas aprendidas socialmente, determina nuestra forma de concebir el mundo objetivo, social y subjetivo⁶.

Esta falta de acuerdo a la hora de definir, por ejemplo, un concepto tan básico para la teoría del significado como es el lenguaje, constituye uno de los motivos fundamentales por los que hoy carecemos, a pesar de los intensos debates desarrollados, de una postura teórica que determine con claridad si la música debe entenderse como una forma de lenguaje y, en tal caso, si su análisis es equiparable al realizado en el ámbito lingüístico.

Los autores que defienden la necesidad de equiparar el análisis de la música con el estudio lingüístico inciden en que en los dos ámbitos nos estamos refiriendo a estructuras gramaticales que pueden materializarse de forma diversa⁷. Dicho en otros términos: hablar de lenguaje (tanto en el ámbito lingüístico como en el musical) es hablar de un léxico que, a través de la aplicación de reglas, posibilita una extensa combinatoria de elementos portadores de sentido⁸. Tanto el lenguaje como la música están integrados por un sistema de reglas que confieren una serie de características gramaticales o estructurales. Por tanto, en ambos casos son importantes las

⁵ Idea que explicita Vigotsky, por ejemplo, pero que ya aparece de forma implícita en Saussure Véase: Galeote Moreno, M. *Adquisición del lenguaje. Problemas, investigación y perspectivas*, Madrid, Pirámide Psicología, 2002; Carreriras, M. *Descubriendo y procesando el lenguaje*, Madrid, Trotta, 1997. Véase también: Manzanares, P. “En torno al signo y la gramática”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n. 12, 1993, pp. 201-210. El lenguaje, por otra parte, también se puede concebir como una competencia; es el caso, por ejemplo, de Chomsky que desarrolla la noción de competencia lingüística o Habermas, que completa la dimensión lingüística con una competencia comunicativa.

⁶ Esta definición del lenguaje es la que sirve de fundamento, al menos en teoría, a la concepción pragmática del significado.

⁷ Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona defiende la relación existente entre música y lenguaje. En la teoría musical el concepto de significado se ha analizado de forma arbitraria, por lo que es necesario refinar dicho análisis aplicando el punto de vista lingüístico. Este autor, sin embargo, niega la posibilidad de establecer paralelismos entre el análisis del significado musical y el significado lingüístico en el sentido de que la música no transmite significados de la misma forma que lo hace el ámbito lingüístico. Una vez planteada esta cuestión, Fernández Rodríguez-Escalona se pregunta si es posible que el lenguaje pueda transmitir contenidos similares a los musicales. Véase: Fernández Rodríguez- Escalona, G. *Significado musical y significado lingüístico*, nº 63, Enero-diciembre 2008, 203-230.

⁸ Igual que en el lenguaje es importante el estudio de los fonemas que pueden dar lugar a las palabras, en el ámbito musical la unidad a considerar lo constituye el tono y las estructuras permisibles de tonos. Sin embargo, cuando hablamos del ámbito musical, resulta más difícil poner nombre a los estímulos o a los sonidos que en el ámbito lingüístico. La armonía se define como un conjunto de sonidos organizados que constituyen un todo estético diferente a los tonos que la componen. El reconocimiento de la melodía depende de patrones generales.

congruencias sintácticas con el objetivo de formar frases lingüísticas y musicales con sentido⁹. Otra característica común al lenguaje y a la música, concebidos en términos gramaticales, es que en ambos casos podemos distinguir una estructura profunda y otra superficial¹⁰. En definitiva, la tesis básica que manejan los autores que defienden el paralelismo entre lenguaje y música es que ambos representan formas de expresión humana que, de una forma u otra, tienen como objetivo la comunicación.

Sin embargo, y debido a la poca claridad aportada desde el ámbito lingüístico, también existen autores que prefieren incidir en las diferencias existentes entre la obra musical y el lenguaje. Cuando se aplica esta perspectiva, normalmente se empieza incidiendo en las diferencias que manifiestan como estructuras gramaticales (señalando, por ejemplo, que en el ámbito lingüístico es más fácil poner nombre a los sonidos que en el ámbito musical o que el contenido está más limitado y definido en el primero que en el segundo) y se termina reivindicando un tratamiento diferenciado del ámbito de los significados, por los motivos que iremos exponiendo a lo largo de este trabajo.

En definitiva, la tesis que pretendo defender en este TFG es que las dificultades para clarificar la naturaleza del lenguaje musical están íntimamente vinculadas a las ambigüedades y problemas existentes en el ámbito de las teorías del lenguaje y del significado. A lo largo de la exposición intentaré demostrar que estos problemas están motivados, en gran parte, por la aceptación de un método de análisis que impone la eliminación teórica del sujeto y de su estructura mental. Dicho método es el giro lingüístico.

La misma falta de acuerdo existente a la hora de aportar una definición consensuada de la noción de lenguaje, y aplicar dicha definición a la teoría musical, surge en el momento en que intentamos clarificar el concepto de significado.

⁹ Tanto en el ámbito lingüístico como en el musical, la frase es una unidad psicológica importante en la medida en que segmentamos el texto partiendo de dichas frases entendidas como unidades básicas de sentido.

¹⁰ Tal y como lo establece Chomsky en el ámbito lingüístico y Schenker en el ámbito musical; este último autor habla de una estructura superficial (relaciones melódicas) y una estructura profunda (relaciones armónicas). Chomsky, N. *Syntactic structures*. La Haya: Mouton, 1957; Schenker, H. *Free composition*. Nueva York, Longman, 1979.

2.2. Diversas acepciones de la noción de significado

Hablando en términos generales, el significado puede entenderse de dos formas básicas: 1) en primer lugar, como la referencia de un acto lingüístico (es decir, como un hecho externo a la estructura lingüística al que con frecuencia se le atribuye una naturaleza objetiva) y 2) en segundo lugar, como correlación de un decir y un hacer pragmático (opción que, al menos en términos teóricos, incide en cómo los sujetos implicados en el proceso comunicativo *usan* el lenguaje). Sin embargo, y a pesar de las pretensiones teóricas, estas dos formas de definir el significado suelen confluir en una tercera: entender el significado como un fenómeno de naturaleza gramatical. Dicho en otros términos: la propuesta referencialista y pragmática representan, en realidad, formulaciones distintas para referirnos a una misma concepción sintáctica o gramatical del significado

En este debate sobre la noción de significado, las tres corrientes de la filosofía analítica que más han aportado son la semántica referencial, la semántica veritativa y la pragmática¹¹. Si hablamos de la semántica referencial tenemos que remitirnos a Carnap quien, inspirándose en la teoría de Peirce y Morris, emprende el análisis de la función cognitiva del signo desde una perspectiva sintáctica. Una de las consecuencias más importantes de esta nueva forma de concebir el análisis del signo es que va a ser el sistema o la oración (en vez del signo aislado) quien se convierta en portador del significado. Dicha oración posee una forma definida por las reglas sintácticas y un contenido semántico que se establece por la referencia a los objetos o estados de cosas. La semántica veritativa, fundada por Frege y desarrollada por el primer Wittgenstein, Davidson o Dummett, privilegia la relación que el lenguaje mantiene con el mundo. Desde esta perspectiva, el significado de una oración se entiende en la medida en que se sepa bajo qué condiciones es verdadera dicha oración.

La gran contribución de la semántica referencial y veritativa es que, haciendo frente a las interpretaciones psicologistas que el giro cartesiano impone al análisis lingüístico, son capaces de independizar el significado de las intenciones del sujeto. De esta forma, disocian el análisis del significado de los estados mentales Sin embargo, también incurren en un error: al centrarse en la función cognitiva del

¹¹ Véase, por ejemplo: Hierro Pescador, J., *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Alianza, 1989; Bustos, E., *Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Uned, 2012.

lenguaje, centran su análisis en las expresiones lingüísticas y no en las interacciones comunicativas. La consecuencia de este hecho es que se desliga el significado de los contextos de acción. Sólo con las aportaciones del segundo Wittgenstein, Austin y Searle, la perspectiva semántica del significado transita del análisis de las oraciones al análisis de las acciones lingüísticas iniciando la configuración de la teoría del significado más influyente desde mediados del siglo XX: la teoría pragmática.

La finalidad de la concepción pragmática del significado puede identificarse con el intento de hacer frente a las deficiencias teóricas y prácticas de la semántica formal (es decir, la semántica referencial y veritativa) reivindicando el análisis del lenguaje ordinario en tanto que éste es usado por un sujeto en contextos determinados. De esta forma, la perspectiva pragmática se compromete, *a priori*, con una visión más empírica del significado y del sujeto que toma parte en los procesos comunicativos.

El autor de las *Investigaciones Filosóficas*¹² entiende la práctica de los juegos de lenguaje como una forma de acción que confluye en la praxis lingüística en cuanto proceso inserto en una forma de vida. Es decir, el aprendizaje del lenguaje se configura en un proceso social de imitación y acción en el que adquiere especial relevancia el modo en el cual se usan las palabras en determinados contextos o formas de vida. Los significados, por tanto, no tienen una naturaleza abstracta o formal sino que se constituyen como usos sociales. Los usos sociales del lenguaje, o sea, los juegos del lenguaje, están vinculados al aprendizaje de unas reglas que orientan el uso del lenguaje desde la praxis comunicativa¹³. Tanto el aprendizaje como la aplicación de estas reglas eluden el riesgo de que el significado literal se desvíe del significado pragmático gracias a la naturaleza intersubjetiva de una estructura gramatical donde se refleja el uso de dichas reglas. De esta forma se confirma que: «todo criterio interno necesita de un criterio externo»¹⁴. No obstante, será la teoría de los actos de habla, desarrollada a partir del trabajo de Austin y Searle, la que intenta ofrecer una solución más sistemática a la teoría del significado.

¹² Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM/Crítica, México, 2002.

¹³ *Ibidem*, tesis 85.

¹⁴ *Ibidem*, tesis 580.

Al inicio de la obra *Cómo hacer cosas con palabras*¹⁵, Austin distingue entre expresiones constatativas y expresiones realizativas o performativas. Las expresiones constatativas se encargan de describir el mundo objetivamente y pueden ser evaluadas a través de las nociones de verdad y falsedad; las expresiones realizativas, por el contrario, son valoradas a través de la denominada *Teoría del Infortunio*¹⁶ y representan al conjunto de expresiones con las que no sólo decimos algo sino que además hacemos algo con ellas (prometer, advertir, enunciar, bautizar...). Sin embargo, y debido a los problemas prácticos a los que tiene que enfrentarse para llevar a cabo una adecuada clasificación de estos dos tipos de expresiones, Austin sustituirá, en una segunda parte de su obra, la propuesta de un doble conjunto de manifestaciones (constatativas y realizativas) por un concepto clave para la tradición pragmática del significado: la noción de acto de habla.

El acto de habla, que se constituye como la unidad mínima de análisis, está integrado por tres componentes: el acto locucionario (lo que decimos), el acto ilocucionario (lo que hacemos al decir algo) y el acto perlocucionario (el efecto que el acto de habla puede provocar en la persona que emite el mensaje y en los demás). A su vez, el acto locucionario se subdivide en tres subcomponentes: el acto fónico (consistente en la emisión de sonidos), el acto fático (que representa la organización de la estructura gramatical) y el acto rético (asignación de sentido y referencia)¹⁷. Pues bien, una vez completado el subcomponente rético del acto locucionario, el acto de habla adquiere significado¹⁸.

Searle, en su obra titulada *Actos de Habla*¹⁹, partiendo de la aceptación de la noción de acto de habla en tanto unidad mínima de análisis, expone una reformulación de dicho concepto que distingue entre un componente de emisión, un componente proposicional (que implica la referencia y la predicación), un componente ilocucionario (que se define

¹⁵ Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962; *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1982.

¹⁶ Austin, J. *Cómo hacer cosas con palabras*, conferencia II, pp. 53-65.

¹⁷ *Ibidem*, conferencia VIII.

¹⁸ La clasificación de actos de habla propuesta por Austin en: *Cómo hacer cosas con palabras*, op. cit., conferencia XII.

¹⁹ Searle, J., *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1990.

como lo que hacemos al decir algo) y un componente perlocucionario (que remite a los efectos provocados por la emisión del acto de habla)²⁰.

Searle propone una solución al problema de la teoría de Austin transformando las condiciones de infortunio en la teorización de una serie de condiciones y reglas referidas a los contextos estandarizados en los cuales se ejecutan los actos de habla que pretenden ser exitosos. Este sistema de reglas está integrado por las reglas preparatorias, las de contenido proposicional, las reglas de sinceridad y las reglas esenciales²¹. Con este sistema se busca acotar los posibles desplazamientos de los significados pragmáticos; es decir, es una herramienta que define las condiciones mínimas que deben darse para que la preferencia pragmática de un acto de habla no se desplace o desvíe en exceso del significado literal o gramatical. Este propósito teórico se fundamenta con la exigencia definida bajo el rótulo del “*principio de expresabilidad*”²².

Con la aportación de este principio, Searle logra resolver, al menos en el plano de la definición, uno de los principales escollos teóricos y prácticos de la concepción pragmática del significado al garantizar que cualquier necesidad comunicativa de la persona emisora puede ser solventada recurriendo a la expresión o manifestación pertinente, dando continuidad, así, al fundamento convencional e intersubjetivo ofrecido en las *Investigaciones Filosóficas* por la estructura gramatical o en *Cómo hacer cosas con palabras* por el componente locucionario.

Si nos referimos al segundo Wittgenstein, una noción de regla no trascendental, pero sí vinculada al uso de la gramática, le permite sustituir el análisis pragmático de los juegos de lenguaje por el análisis de la gramática; es decir, por el análisis de una estructura intersubjetiva que le ofrece la posibilidad de suprimir el estudio de los significados ofreciendo un análisis sintáctico de los significantes.

²⁰ Sobre la clasificación de actos de habla propuesta por Searle, véase: *A Taxonomy of Illocutionary Acts*, K. Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1975 (traducción al castellano): *Teorema*, 1976.

²¹ *Actos de Habla*, op. cit., pp. 62-79. La regla esencial es la que determina a las demás reglas, definiéndose, en el contexto de las promesas, de la siguiente forma: “La emisión de Pr cuenta como la asunción de una obligación de hacer A”.

²² Podríamos expresar este principio diciendo que para cualquier significado X y para cualquier hablante H, siempre que H quiere decir (intenta transmitir, desea comunicar) X entonces es posible que exista alguna expresión E tal que E es una expresión exacta de, o formulación de X. *Actos de habla*, op. cit., p. 29.

En el caso de Austin, es particularmente llamativo el hecho de que identifique el significado del acto de habla con el componente locucionario. Aplicando este punto de vista, y a pesar de que está reivindicando la perspectiva pragmática del significado, da prioridad al análisis sintáctico del acto de habla. Por otro lado, no resulta tampoco desdeñable la importancia secundaria que adquiere para este autor el acto perlocucionario, hasta el punto de no someterse a criterios convencionales y constituirse como un componente opcional de la preferencia. Con estas exigencias teóricas, Austin pone de manifiesto, en congruencia con las tesis del segundo Wittgenstein, que a la concepción pragmática del significado le resulta difícil desligar la teorización del significado del análisis sintáctico o gramatical; comprendiendo, además, que los estados mentales (que pudieran estar representados en los componentes perlocucionarios) poseen una naturaleza secundaria que, al no poder ser definidos a través de criterios convencionales, deben ser evitados en cualquier intento de teorización. Esta deficiencia también está presente en la propuesta de Searle. Convirtiendo al acto perlocucionario en un componente de naturaleza derivada y cuasi-espuria²³ evita la integración de la mente en el análisis pragmático, circunstancia que se perfecciona con el requisito del *principio de expresabilidad* al garantizar que todo lo que queramos decir podrá ser traducido en una expresión que lo refleje de forma adecuada.

Dadas estas circunstancias teóricas, la teoría clásica del significado pragmático inaugura la vía para ofrecer como un análisis pragmático lo que en realidad no es más que un análisis formal o sintáctico que, en última instancia, remite a la estructura gramatical del acto de habla. Defendiendo estos postulados, la teoría pragmática clásica se desvía de sus planteamientos iniciales incurriendo en una esterilidad práctica que, obviamente, afecta a los rendimientos del ámbito social en general y de la teoría musical en particular. Para superar este estado de dispersión y ambigüedad en el que se encuentra inserta la investigación sobre el lenguaje y el significado es necesario reformular la teoría pragmática del significado reivindicando el compromiso teórico y práctico con el sujeto empírico y el uso contextual que éste hace del lenguaje. Para conseguir este objetivo es necesario eliminar las exigencias impuestas por el giro lingüístico.

²³ Desde un punto de vista analítico, las perlocuciones representan un caso especial en la medida en que, aunque también precisen del éxito ilocucionario, el predominio de dicho ámbito se debilita. En este contexto, el significado ilocucionario es reinterpretado por el objetivo perlocutivo, hecho o circunstancia que es utilizado para atribuir un carácter secundario, o incluso estratégico y no moral, al componente perlocucionario.

La sustitución de los fenómenos de conciencia por las expresiones lingüísticas, tal y como defiende el giro lingüístico, se adapta a las exigencias teóricas que consideran el lenguaje como un instrumento que podemos conocer en virtud de su propia estructura. Si todo lo relevante que ocurre en el interior de la mente puede ser traducido a algún tipo de expresión, accedemos a una propuesta teórica que tolera “desvincular el significado de las mentes”; es decir, que permite sustituir el estudio de la mente por el análisis de dichas expresiones.

Al aceptar el planteamiento del giro lingüístico, el segundo Wittgenstein, Austin y Searle, a pesar de que inicialmente pretenden analizar la dimensión pragmática del significado, en realidad adoptan todas las disposiciones teóricas necesarias para que el significado pragmático no se desvíe del significado literal o gramatical (sustituyendo, en última instancia, el primero por el segundo). De esta forma, garantizan dos condiciones o requisitos: por un lado, el carácter intersubjetivo de los significados (lo que favorece la descripción “universal” de los mismos) y, por otro lado, convertir los elementos mentales del significado en criterios externos, es decir, en significantes.

Reconociendo la relevancia de los debates desarrollados a lo largo de la historia y las aportaciones realizadas, en este TFG defendemos una opción clara, tal y como indicamos anteriormente: la música o la obra musical es una forma de lenguaje poseedora de significado cuya investigación se inserta en el marco de una teoría reformulada del significado pragmático. Sin embargo, no será posible avanzar en esta dirección hasta que no se clarifique y fundamente el estudio del lenguaje y del significado, para lo que resulta un grave obstáculo seguir sosteniendo las tesis defendidas por el giro lingüístico. Este impedimento ha influido en el ámbito de la teoría musical evitando establecer un consenso sobre las características del lenguaje musical y su significado, en correspondencia con el ámbito lingüístico.

3. Discusión y posicionamiento

3.1. Concepciones del significado musical

El problema principal al que nos enfrentamos cuando intentamos aplicar las teorías del significado al ámbito musical es cómo establecer conexiones entre los significados concretos del ámbito lingüístico y la experiencia musical. Este problema teórico y práctico se ha intentado solventar aplicando varias perspectivas que, partiendo de una concepción determinada del lenguaje, se plantean hasta qué punto podemos hablar del significado musical en términos similares a como lo hacemos en el ámbito lingüístico. Obviamente, la complejidad de los temas tratados da lugar a una amplia lista de propuestas que serían imposibles de analizar en su totalidad dadas las limitaciones de extensión del TFG. Por tal motivo, nos centraremos en la exposición de la perspectiva formalista, referencialista y expresivista del significado musical, y estos por tres motivos principales: 1) en primer lugar, porque son las que han servido de referencia básica para el desarrollo de las diversas propuestas planteadas, en 2) segundo lugar, porque a partir de estas tres visiones es cuando la investigación sobre los significados musicales adquieren consistencia teórica y 3) en tercer lugar, porque en dichas perspectivas se explicita la formulación del lenguaje que se utiliza como fundamento y, por ende, los prejuicios teóricos y las limitaciones prácticas de dichas formulaciones.

3.1.1. Concepción formalista

La concepción formalista del significado musical insiste en las diferencias existentes entre lenguaje y música. La principal diferencia la establece porque, mientras en el lenguaje el sonido es el medio y el significado es el fin de la comunicación, en la música el sonido constituye el medio y el fin. En consecuencia, para la propuesta formalista todo remite a la estructura sonora; es decir, a la estructura gramatical de la obra musical²⁴. En este contexto, el significado de la música se concibe como una propiedad inherente al discurso musical: la capacidad simbólica de la música tiene su origen y su

²⁴ Aunque el formalismo reconozca que pueden existir referencias extramusicales, éstas no serían consustanciales al proceso musical. Actuando de forma consecuente con la relevancia concedida a la estructura gramatical o sonora de la obra musical, la concepción formalista no presta atención al sujeto implicado en el proceso musical (ya sea como creador, intérprete o partícipe). Centrando la atención en la persona receptora de la obra musical, el formalismo distingue entre un oyente emotivo, incapaz de escuchar la música de forma auténtica, y el oyente experimentado que es capaz de apreciar la música como valor musical.

objetivo en la estructura sonora. Si hay un significado propiamente musical, éste no puede remitir a otra cosa que no sea a su propia gramática²⁵.

Un ejemplo de propuesta formalista la representa Meyer en su obra titulada *La emoción y el significado en la música*.²⁶ Este autor concibe la estructura musical como un significante capaz de generar una respuesta en el destinatario. En este contexto se distingue entre un significado designativo y un significado incorporado. El primero es el tipo de significado en el que el significante remite a un objeto diferente al significante que sirve de estímulo. En el marco del significado incorporado, por el contrario, el significante sonoro dirige la atención del receptor hacia otro estímulo de la misma naturaleza; es decir, hacia un estímulo sonoro: este es el caso del sonido musical. Por lo tanto, aunque Meyer reconoce que la música es capaz de provocar efectos emocionales, estéticos e intelectuales en la persona que actúa de oyente, el ámbito significativo del fenómeno musical remite a dicho fenómeno entendido como estructura de significantes, como estructura de sonido o como gramática musical²⁷.

3.1.2. Concepción referencialista

A diferencia de los formalistas, la perspectiva referencialista busca paralelismos entre el lenguaje y la música. Para los referencialistas, la música posee significado y dicho significado consiste en un elemento extramusical, de naturaleza emocional o sentimental, que posee una estructura objetiva. Tanto los formalistas como los referencialistas destacan la existencia de significados en la música capaces de provocar emociones: la diferencia radica en que los formalistas sitúan dicho significado en la estructura sonora del discurso mientras que los referencialistas inciden en los efectos que dicha estructura musical produce en el receptor o receptora de la obra musical.

²⁵Fernández Rodríguez Escalona, G. *Significado musical y significado lingüístico*, nº 63, Enero-diciembre 2008, 203-230. En el contexto formalista ha surgido una perspectiva denominada formalismo absoluto. Esta perspectiva considera a la música como el arte capaz de captar la esencia del mundo y del sujeto.

²⁶ Meyer, L.B. *Emoción y significado en la música*. Alianza Musical editorial, 2005.

²⁷ Autores como Benjamin Boretz o Joseph Swain, al igual que Meyer, defienden una concepción autorreferencial o formalista de la música pero, a diferencia de éste, inciden en los paralelismos existentes entre el lenguaje y la música. Según el primero, el fenómeno musical adquiere relevancia y coherencia en función del contexto; la música es un todo compuesto por elementos que adquieren coherencia como parte de una sucesión sonora no extramusical. Swain, por su parte, incide en los diversos niveles implicados en el proceso de comunicación como pueden ser, por ejemplo, el valor de una palabra dentro de un léxico o en relación a otras palabras. Véase: Op.cit. 216-217.

Raffman y D. Cooke²⁸ se centran en la búsqueda de un vocabulario musical, partiendo de elementos de la gramática *ex profesa* de la música. Cooke centra su análisis en cómo cada intervalo musical se asocia a un sentimiento determinado. La propuesta de Diana Raffman, por su parte, tiene su origen en la suposición de que el significado musical posee un paralelismo con el significado lingüístico. Raffman defiende que, para comprender una pieza musical, es imprescindible forjarse una representación mental de su estructura. Dicha representación mental es posible gracias a que ciertos sentimientos elementales se asocian de manera estable con el texto musical, con lo cual se define una correspondencia similar a la que se establece en el ámbito lingüístico²⁹.

Las perspectivas formalista y referencialista³⁰ del significado musical incurrir en los defectos teóricos y prácticos detectados en la concepción referencial, veritativa y pragmática del significado: incidir en la estructura gramatical o sintáctica del texto o de la obra musical. En el caso de la perspectiva formalista, dicho enfoque sintáctico es claro puesto que constituye la tesis en la que se fundamenta esta propuesta. Independientemente de que la obra musical pueda provocar un efecto emocional en el receptor o receptora de la misma, éste no es teóricamente relevante en la medida en que dicho efecto se define como consecuencia vinculada a la estructura sonora o gramatical, que es la que, en última instancia, define el significado de la obra musical.

Al hacer hincapié en un significado extramusical, la perspectiva referencialista tiene que hacer frente a una serie de limitaciones íntimamente conectadas con las deficiencias del análisis del significado y, dentro de este ámbito, del estudio de la estructura mental concretada en el campo de las emociones. Tal y como hemos indicado, la perspectiva referencialista reconoce la existencia de un significado extramusical definido como el

²⁸ Op.cit. p 221.

²⁹ La correspondencia entre sentimientos y lenguaje es lo que designa como “léxico musical”.

³⁰ Estas perspectivas, que podrían entenderse como estructurales, se completan con las propuestas desarrolladas desde un punto de vista representacional. De esta forma, teorías innovadoras como la de Bharucha y Mahler se centran en el valor o función representativa que las estructuras musicales provocan en la memoria de los individuos. Ambas teorías, intentan explicar cómo atribuimos significado a la pieza musical, aunque difieren en la explicación del proceso. Según la teoría explicativa de Mahler, hay que centrarse en la noción de *esquema* al definir el proceso de representación musical; dicho esquema nos ayuda a organizar e interpretar nuestro conocimiento musical. La teoría conexionista de Bharucha concede mayor importancia a la activación de distintas unidades en la red a medida que escuchamos un *input* musical, siendo este *input* el que activa la memoria. Op.cit. pp.222-223.

efecto emocional que la obra musical puede provocar en la persona que actúa como receptora. En este caso, el significado no remite a la estructura sonora o gramatical de la obra pero sí podemos afirmar que la definición del significado que manejan también es de naturaleza sintáctica en la medida en que establecen una correlación convencional entre estructura gramatical de la obra y emociones. Es decir, para que el significado extramusical definido en la propuesta referencialista sea susceptible de teorización tiene que establecerse una correlación estable entre sonidos emitidos y emociones provocadas, pues de lo contrario se abriría la vía para un relativismo emocional teóricamente inmanejable. La obra musical posee una semanticidad abierta; es decir, un segmento amplio de posibles interpretaciones y efectos que debe ser acotado estableciendo una relación convencional entre estímulo sonoro o musical y emoción. Tanto la concepción formalista como la referencialista ofrecen un esquema conductista estímulo-respuesta cuya convencionalidad y limitaciones no son capaces de explicar; por tal motivo, tienen que limitarse a exponer un conjunto reducido de emociones y sentimientos³¹.

La perspectiva formalista, como la referencialista, incurren en los errores de la perspectiva sintáctica del lenguaje y del significado que, centrandó su atención en la estructura gramatical, rechaza aplicar un punto de vista empírico (y por tanto pragmático) en el análisis del lenguaje musical. Esta perspectiva supondría tener en cuenta cómo los sujetos empíricos implicados en el proceso artístico como compositores, intérpretes o receptores *usan* la obra musical como mecanismo de expresión.

Si bien tenemos que admitir que el objetivo teórico de Saussure se desvirtúa debido a que el desarrollo efectivo de su propuesta no se adecúa a sus preocupaciones psicológicas, creo que hay buenos argumentos para defender que este autor es uno de los primeros representantes de la lingüística del hablante. Tal y como demuestra la

³¹ En muchos casos, la emoción suele identificarse con un proceso neurobiológico y el sentimiento con un proceso mental; es decir, la emoción sería una función fisiológica que, cuando se hace consciente por parte del cerebro, se convierte en un sentimiento. No obstante, existe un amplio debate sobre cuál puede ser la mejor definición de ambas nociones. Para analizar una visión reformulada de este debate, véase: Chamorro, L. M., *Lenguaje, mente y sociedad. Hacia una teoría materialista del sujeto*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la ULL, 2006. Desde un punto de vista psicológico, se habla de cuatro elementos necesarios para que se origine una emoción: una activación psicofisiológica autónoma, una sensación cualitativa, un cognitivo valorativo y el expresivo. Véase: Gomila, A. *Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona*. F.Pérez Carreño. (Ed): *Significado y expresión en la música*. Antonio Machado Libros, Madrid. p 2.

lectura del *Curso*³² (o el testimonio de algunos de sus discípulos, como Charles Bally), la lingüística saussuriana es una teoría de la mente: el signo lingüístico (tanto el significado como el significante) es de naturaleza mental.

Saussure confirma la naturaleza heterogénea de los hechos lingüísticos afirmando que el lenguaje está compuesto por objetos físicos (sonidos), por hechos fisiológicos y síquicos (imágenes fónicas y conceptos). De esta circunstancia se llega a la conclusión de que el ámbito del lenguaje, al ser heterogéneo, no puede ser objeto de análisis. En consecuencia, sólo lo que constituye un sistema de signos verbales es lo que puede ser susceptible de investigación. De esta forma, los componentes cognitivos que no pueden representarse son eliminados del análisis teórico, quedando la teoría del significado reducida a una teoría de significantes que obliga a Saussure a contradecir sus presupuestos mentalistas de partida³³.

Esta concepción sintáctica del lenguaje, donde el análisis de los significados es sustituido por el estudio de los significantes, influye en la teoría de la música a través de la Semiología, una de cuyas partes integrantes es la Lingüística. De esta forma, la teoría musical adopta la estrategia teórica que incide en el análisis de las estructuras sintácticas y en la aplicación de reglas, apostando por una metodología que elimina al sujeto. Por tal motivo, el análisis de la obra musical adquiere un fundamento académico para desligarse de las implicaciones mentales que exige el sujeto empírico, centrando su investigación en las diferencias y semejanzas existentes entre la música y el lenguaje, entendida ambas dimensiones como meras estructuras sintácticas o gramaticales.

3.1.3. Concepción expresivista

En el Romanticismo se impone el expresivismo, perspectiva que no sólo señala como objeto de análisis a la obra musical, sino también al intérprete, al oyente y al compositor³⁴. Con esta nueva perspectiva, el lenguaje musical se concibe como un

³² Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Madrid, Losada, 2008.

³³ En este contexto se han utilizado las nociones de lenguaje, lengua y habla para debatir hasta qué punto la música representa el nivel del lenguaje o, más bien, el correspondiente a la lengua o al habla. Sin embargo, en este TFG no entraremos en esta polémica teórica en la medida en que, tal y como ésta se define, no aportaría datos relevantes al tema que tratamos. En cualquier caso, no creemos necesario establecer oposiciones irreconciliables entre las tres dimensiones señaladas siempre y cuando se las conciba como criterios aplicables a diversos niveles de intersubjetividad e interpretación.

³⁴ La música dejó de ser un ornamento de la poesía para ser concebida como una representación o reflejo de la naturaleza. En este momento histórico, además, es cuando la investigación se centra por primera vez

instrumento semántico cuya significación trasciende la estructura musical para referirse a las emociones y sentimientos que ésta es capaz de provocar en los sujetos. En este nuevo contexto se abre la vía para plantearse la posible semanticidad de la obra musical, en clara oposición a la corriente formalista que representa una propuesta asemántica y opaca en la que la música se concibe como una estructura sonora que no necesita trascenderse a sí misma.

Esta capacidad de la música para expresar y provocar sentimientos y emociones sitúa este ámbito artístico en clara ventaja respecto al lenguaje, debido a que éste no es un mecanismo capaz de transmitir dichos sentimientos y emociones de una forma tan clara y definida como lo hace la música; es decir, la música se descubre como una forma privilegiada de manifestar emociones y sentimientos. Esta transmisión de las emociones a través de la música se realiza, además, de una forma intersubjetiva, por lo que la obra musical es capaz de objetivar un ámbito (el emocional) que el lenguaje no es capaz de analizar en dichos términos³⁵. En la medida en que la música evoca experiencias de la vida podemos profundizar en el análisis de los procesos de significación e interpretación pero también podemos incurrir en un error: podemos caer en la tentación de intentar utilizar las palabras del lenguaje para expresar las emociones y sentimientos que la música reflejan. En este error incurren, por ejemplo, los formalistas y el emotivismo fácil (contexto en el que podría insertarse la perspectiva referencialista del significado musical)³⁶.

en la idea de un genio creador y en la espontaneidad del artista. Dos ejemplos históricos, recurrentes, de estas posiciones son Liszt y Brahms. Este último, representaría la postura formalista en la que la música se concibe como una estructura asemántica, inmanente y opaca incapaz de referirse a algo distinto de sí misma. Liszt y Wagner, por el contrario, representan una nueva forma de entender la música: como un lenguaje dotado de semántica, que se trasciende a sí mismo y cuya significación residiría en la vida emocional de los seres humanos. Defez i Martín, A. *Significado y comprensión en la música* Δαίμων. Revista de Filosofía, nº 31, 2004, 78.

³⁵ Hospers, J., *Significado y verdad en el Arte* (1946), Fernando Torres, Valencia, 1980, Cap. IV.

³⁶ Meyer, en *Emoción y significado en la música*, añade otra distinción a este dilema diferenciando entre: absolutistas y referencialistas. Los absolutistas son los que consideran que el significado de la obra musical radica en su propio contexto, mientras que los referencialistas considerarían que el significado puede referirse al mundo extramusical estableciendo una relación con un hecho objetivo. Sin embargo, sería necesario aclarar que la distinción entre perspectiva absoluta y referencial no guarda una correspondencia directa con las posiciones formalista y expresionista ya que puede darse el caso, por ejemplo, de que un formalista o un emotivista defiendan una visión absolutista. No obstante, ambas posiciones han percibido sus propias debilidades a la hora de investigar la relación existente entre música y teoría del significado. Por un lado, los que han adoptado la posición expresionista absoluta no han sido capaces de explicar los procesos por los cuales los modelos sonoros percibidos son experimentados como

3.2. La música entendida como acto intencional

El formalismo y el expresivismo se postulan como opciones extremas: en un caso se incide en la estructura de la obra y en el segundo se hace hincapié en el ámbito de las emociones y sentimientos sin establecer un análisis teórico de dichos elementos. Sin embargo, si atendemos a la práctica musical, ésta pone de manifiesto que ambas dimensiones son componentes fundamentales para el análisis del significado. Necesitamos, por tanto, una vía alternativa que permita conciliar los aspectos positivos de ambas propuestas.

Una opción alternativa supondría concebir la música como un hecho intencional. Esta propuesta, defendida por ejemplo por Antoni Defez i Martí³⁷, parte del supuesto de que el problema planteado por el formalismo y el expresivismo se genera porque estas perspectivas no han sido capaces de plantearse las preguntas pertinentes sobre el significado y la comprensión. No podemos afirmar que el sonido se convierte en música debido a una propiedad o característica que emane del propio sonido: el sonido se convierte en música porque es interpretado por un sujeto social y culturalmente constituido. La música, por tanto, debe entenderse como un acto intencional en la medida en que es objeto de la acción creadora e imaginativa de los sujetos. Esta perspectiva intencionalista pone de manifiesto el conocimiento implícito de una gramática musical culturalmente definida.

La práctica musical es un “percibir cómo” que nos obliga a introducirnos en las prácticas que configuran la acción musical (gesticular, cantar, bailar, interpretar utilizando algún instrumento....)³⁸. Aplicando esta perspectiva, no es necesario concebir como algo esencial el ámbito de las emociones o sentimientos que la obra musical sea

sensaciones y emociones. Si la música ha de tener un valor representativo, este valor deberá ser previo a la constitución de las unidades que componen el mensaje o no podrá ser nada.

³⁷ Defez i Martí, A. *Significado y comprensión en la música* Δαίμων. Revista de Filosofía, nº 31, 2004, p 78.

³⁸ Marrades, con el objetivo de avanzar en el análisis del significado, propone partir del concepto “ver cómo” de Wittgenstein. Al igual que en la pintura, en el ámbito musical se pueden percibir tensiones, desolación o añoranza... En este contexto se rechaza la existencia de una relación isomórfica entre sonidos y cualidades musicales. Tampoco es necesario recurrir a algo extrínseco a la propia música, como puede ser la imaginación, para explicar el significado musical. Véase: MARRADES, J. *Música y significado*. Teorema, Volumen XIX/1, 200, pp5-25.

capaz de provocar: lo relevante, a la hora de hablar de significación musical, es establecer el procedimiento a través del cual el “aprendiz” se inserta en unas prácticas sociales que le permiten percibir o interpretar el *cómo* de dicho proceso musical. Aplicando el concepto de regla del segundo Wittgenstein, lo importante es basarnos en el uso: la significación y la comprensión consisten en la expresión de criterios externos (es decir, compartidos e intersubjetivos) y no internos, como pretendía la propuesta referencialista.

La concepción intencional de la música, a pesar de plantearse como una vía de encuentro de la perspectiva formalista y expresivista del significado musical, también es objeto de posibles críticas. El motivo fundamental es que, intentando conciliar ambos puntos de vista con el objetivo de ofrecer a la teoría musical las aportaciones positivas de dichas propuestas, la concepción intencional incurre en los mismos errores que intenta superar. Por un lado, es importante conservar el criterio de objetividad o intersubjetividad garantizado por el planteamiento formalista defendiendo que el significado radica en la gramática o estructura sonora de la obra musical. Por otro lado, es fundamental evitar el error cometido por dicha perspectiva formalista introduciendo en el análisis el ámbito de las emociones y sentimientos. Para conseguir este objetivo, la teoría intencional de la música recurre a las nociones “ver cómo” o “percibir cómo” del segundo Wittgenstein, así como a su noción de regla.

Insertando la gramática musical en una praxis social orientada por el uso intersubjetivo de reglas (como ocurre con los juegos de lenguaje definidos en la obra *Investigaciones Filosóficas*), los defensores de la teoría intencional de la música “disuelven” los componentes pragmáticos y mentales de cualquier proceso comunicativo (incluyendo la recepción de una obra musical) en el estudio de una estructura gramatical que justifica sustituir los criterios internos (es decir, el ámbito de las emociones o sentimientos) por criterios externos. De esta forma, se garantiza la intersubjetividad del significado haciéndonos creer que dicho concepto remite a unos efectos emocionales definidos también en términos intersubjetivos. En otras palabras: los estados mentales sólo se mencionan, siendo eliminados del ámbito de la teoría por miedo a que dicho análisis ponga en riesgo la intersubjetividad significativa. El fundamento teórico que justifica esta opción es, como ya sabemos, el giro lingüístico.

La alternativa a estos planteamientos, con el objetivo de evitar las ambigüedades e indefinición que acusa desde hace siglos la teoría musical, es una teoría del significado pragmático reformulada que reivindique la inclusión vinculante de un sujeto empírico cuyo manejo de significados tenga una correlación mental. Esta reformulación definirá la teoría del significado como una teoría de la mente que servirá como fundamento al análisis del lenguaje y del significado musical.

4. Conclusión y vías abiertas

4.1. La obra musical entendida como acto de habla

Uno de los requisitos para avanzar en el desarrollo de la concepción pragmática del lenguaje musical (y evitar las deficiencias en las que incurren las concepciones sintácticas representadas por las propuestas formalista, referencialista, expresivista e intencional de la música) es considerar la obra musical como un acto de habla³⁹. De esta forma, la obra musical sería un acto de habla constituido por cuatro elementos: un componenteilocucionario, otro locucionario, un tercer componente ilocucionario y, por último, un componente perlocucionario. El componente alocucionario representa el momento en el que el compositor o el intérprete elabora una estrategia de actuación que terminará por configurar la obra musical o su interpretación. El elemento locucionario hace referencia a la organización material de la obra. El componente ilocucionario atribuye a la obra musical funciones definidas contextual y convencionalmente. Por último, el componente perlocucionario representa el efecto que la obra provoca en todos los sujetos implicados en el proceso artístico.

Aplicando una perspectiva pragmática reformulada a esta definición de la obra musical entendida como un acto de habla, el significado radica en aquellos componentes que afectan a los sujetos implicados en el proceso musical (desde la persona compositora a la que actúa como receptora, pasando por el intérprete). Es decir, la obra musical, como tal, carece de significado: dicho significado lo aportan los sujetos sustentándose en los componentes alocucionario y perlocucionario del acto de habla. La obra musical es un mero significante: un significante de naturaleza abierta cuya comprensión depende de los significados portados por los sujetos implicados en el proceso musical. Desde un punto de vista empírico, no parece fundamentado atribuir un significado universal a la obra musical sino reconocer que el significado depende de procesos de codificación y descodificación llevados a cabo por sujetos socialmente definidos.

El objetivo teórico de una concepción pragmática del significado reformulada debe incluir necesariamente al sujeto⁴⁰. Ahora bien, no se trata únicamente de tener en

³⁹ Lomana, M. A., *Pragmática y estética*, en Gavagai. Filosofía de los lenguajes, La Laguna, vol. 1, nº 2, diciembre 1985, pp.139-166.

⁴⁰ Véase: Ortega, C., *Totalidad y significado en la psicología popular de J. Habermas*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la ULL, Tesis doctorales, 2010.

cuenta cómo el sujeto es capaz de utilizar una determinada competencia: se trata de describir cómo actúa el proceso semiótico que convierte a un sujeto en persona. Dicho en otros términos: hay que incluir al sujeto en el proceso de investigación intentando analizar los mecanismos mentales por medio de los cuales éste es capaz de codificar y decodificar el mundo objetivo, social y subjetivo.

La ruptura con la perspectiva sintáctica impuesta por la teoría clásica del significado pragmático (que es la que ha influido en la teoría musical) exige reconocer la relevancia de un proceso de socialización que se concreta en la constitución de diversos sociolectos. Cada sociolecto representa una forma distinta de sistematizar el mundo ofertando una capacidad de codificación y decodificación que depende de la adscripción de cada sujeto a un grupo determinado. Esta capacidad afecta a todo el sistema de creencias, por lo que constituye un aspecto fundamental en cualquier teorización que persiga un objetivo práctico. Los sujetos aprendemos teorías psicológicas ordinarias que imponen su evidencia y nos hacen creer que sabemos lo que pensamos o lo que deseamos. Pero el lenguaje ordinario no se descubre como un buen mecanismo para definir explicativa y predictivamente los estados internos. Habría que preguntarse, por tanto, si es válido aceptar las limitaciones impuestas por el conocimiento ordinario⁴¹.

Para poder indagar en esta línea teórica todavía hay que superar muchos prejuicios que favorecen el estado de precariedad en el que se encuentra sumida la investigación sobre el lenguaje y el significado. Uno de estos prejuicios es el de la intersubjetividad. Si los significados dependen de la estructura mental, y esta se constituye dependiendo de variables como el género o la clase social, ¿no tendría que determinarse de forma empírica el grado de intersubjetividad al que podemos aspirar? La identidad significativa no se puede definir de forma absoluta o trascendental obviando que los significados actúan en la mente de unos sujetos que son socializados de manera diversa. Ahora bien, esta perspectiva empírica no deriva necesariamente en un relativismo radical: aún reconociendo que los significados son diferentes en cada grupo de sujetos y en cada sujeto, se puede clasificar los rasgos semánticos teniendo en cuenta el grado de generalidad que asumen en un determinado contexto social. Es el miedo a poner en riesgo el criterio de

⁴¹ Parece sensato, por otro lado, admitir que una teoría de la mente tiene que incluir el análisis de los aspectos conscientes y no conscientes proponiendo una explicación causal de la relación existente entre motivo y acción.

intersubjetividad el que exige a la concepción pragmática del significado asumir el giro lingüístico reduciendo sus planteamientos a propuestas meramente sintácticas.

La corriente pragmática del significado centra su análisis en los componentes sintácticos del significado, no en los pragmáticos. ¿O es que acaso podemos considerar pragmática a una teoría del significado que prima a la ilocución frente a la perlocución y la alocución, centrandó su análisis en conceptos como la teoría del infortunio, el principio de expresabilidad o la regla esencial? Tales medidas implican desarrollar el análisis en un contexto estándar: en aquel contexto en el que la emisora o el emisor quieren decir, exactamente, lo que significa literalmente la oración. Al igual que no es casual la lectura trascendente a la que se somete la noción de ilocución, tampoco lo es el rechazo del que es objeto uno de los componentes del acto de habla más controvertidos para la tradición pragmática: el acto perlocucionario. La perlocución hace referencia a los efectos no convencionales que puede provocar el acto de habla; es decir, a los efectos que trascienden la mera comprensión del significado literal.

El enfoque sintáctico o literal del significado encierra, obviamente, ciertas ventajas. Al identificar el significado con las palabras o con la definición manejamos un sistema de signos públicos que elimina los problemas acarreados por el carácter inobservable de los estados mentales. Este hecho permite definir el análisis con un grado de universalidad apetecible teóricamente, proporcionando recursos heurísticos para investigar la lingüística del sujeto o para determinar las actuaciones verbales correctas. Sin embargo, esta ventaja se define asumiendo importantes limitaciones: todas aquellas que derivan de las exigencias antimentalistas del giro lingüístico.

La relevancia teórica del paradigma impuesto por el giro lingüístico y por la concepción pragmática del significado resulta ineludible. A pesar de que dichas perspectivas siguen siendo objeto de debates y reformulaciones, asistimos a una configuración del ámbito filosófico (e incluso social) cuyos límites y características vienen determinados por los postulados pragmáticos del giro lingüístico. Dicha aceptación se establece, sin embargo, a pesar de su esterilidad práctica.

El giro lingüístico, rescatando la vieja estrategia de los nominalistas medievales, sustituye la mente, que tiene un carácter privado, por manchas o ruidos que representan el soporte físico de los significados. La gran ventaja que ofrece esta sustitución es que, proponiendo un representante público de la mente, salva el escollo de cómo acceder a la esfera psíquica para desarrollar una teoría del significado. Esta sustitución se lleva a cabo, sin embargo, obviando un hecho importante: cuando sustituimos los estados

mentales por palabras (es decir, cuando sustituimos el significado por manchas o ruidos) no estamos analizando significados, estamos analizando significantes. Eliminando la mente se intenta proteger el ámbito del significado de posibles contaminaciones psicologistas que pongan en riesgo la teorización. Sin embargo, debemos valorar hasta qué punto es aceptable manejar una teoría del significado antimentalista que disocia los significados de la mente reduciendo éstos a la mera estructura gramatical.

La perspectiva antimentalista defendida por la teoría pragmática del significado, y fundamentada en el giro lingüístico, está generando grandes problemas al ámbito social en general y a la teoría musical en particular. La causa de estos problemas es su incapacidad para teorizar adecuadamente la esfera psicológica de los seres humanos, esfera en la que no sólo identificamos elementos cognitivos y comportamentales sino también afectivos y emocionales. Si esta circunstancia supone un obstáculo importante para el ámbito humano y social, dicho obstáculo se convierte en insalvable cuando hablamos de un lenguaje fundamentado en la expresión de emociones y sentimientos, como es el caso del lenguaje musical.

4.2. El problema de las emociones

La significación musical se caracteriza por representar una semanticidad abierta en la que resulta más complicado, que en el ámbito lingüístico, acotar los efectos emocionales que una obra musical puede provocar. Por tal motivo, algunos estudios se han centrado en la identificación del conjunto de emociones directas⁴² que puede provocar la estructura musical, mientras que otros tienen como objetivo identificar las estructuras formales que provocan efectos emocionales en el oyente⁴³.

Tal y como vimos en el apartado correspondiente, la perspectiva expresivista hace hincapié en la naturaleza emocional de los efectos provocados por la obra musical. Sin embargo, establece una diferenciación clara entre el ámbito lingüístico y el musical defendiendo la hipótesis de que sólo la música es capaz de reflejar el amplio abanico de emociones y sentimientos que derivan de la estimulación sonora de la obra musical. En este sentido, el lenguaje ordinario no sería un medio adecuado para expresar el ámbito de las emociones y sentimientos puesto que el carácter determinante y cerrado de su

⁴² Cooke, D. *The language of music*. Oxford: Oxford University Press, 1959. Sloboda, J. A. *Music structure and emotional response: Some empirical findings*. *Psychology of Music*, nº19, 1991, pp. 110-120.

⁴³ Lerdahl, F. *Tonal pitch space*. *Music Perception*, 5, 1988, pp. 315-350.

significación constriñe las posibilidades de la expresión emocional. Creemos, sin embargo, que esta afirmación encierra algunos errores o prejuicios teóricos.

Si bien es cierto que la estructura de las lenguas occidentales suele estar diseñada para adaptarse a una concepción instrumental o productivista del medio⁴⁴, este hecho no justifica el desligar el análisis de las emociones del uso del lenguaje cotidiano. Las deficiencias teóricas en las que han incurrido las teorías del lenguaje a la hora de analizar las emociones se debe al prejuicio teórico que se fundamenta en el antimentalismo respaldado por el giro lingüístico; es decir, no se ha aportado una teorización adecuada de las emociones porque las teorías del significado han eliminado el estudio de las estructuras mentales del sujeto real sustituyendo a éste por un sujeto ideal que se adecúe a las exigencias impuestas por los planteamientos teóricos de autores como el segundo Wittgenstein, Austin o Searle. Por otro lado, tampoco está justificado el hecho de que sea necesario recurrir a la música, entendida como un medio de significación abierta, para emprender la enumeración, que no el análisis, de un ámbito complejo como es el de las emociones. Si asumimos las tesis de una teoría reformulada del significado pragmático podremos abordar el análisis de los estados mentales sin establecer diferencias entre los diversos mecanismos de expresión utilizados por el ser humano, sean éstos de carácter lingüístico o musical.

Con el objetivo de demostrar que en los procesos lingüísticos o comunicativos existen elementos no convencionales, se suele recurrir a la propuesta de K. Bühler⁴⁵, quien establece que la acción lingüística puede concebirse como representación de algo externo, como forma de llamada al receptor o como forma de manifestación de los estados internos del emisor o emisora. En el primer caso el signo actuaría como símbolo al tener un papel representativo, en el segundo como señal apelativa y en el tercero el signo funciona como síntoma. De esta forma, los formalistas se centrarían en el signo como señal y en la función apelativa mientras que los referencialistas lo hacen en el signo entendido como símbolo y su función representativa. La concepción expresivista se centran en el signo entendido como síntoma y en su función expresiva.

⁴⁴ Circunstancia que no es tan determinante en las culturales orientales, tal y como pone de manifiesto, por ejemplo, la relevancia que conceden al sonido frente a la importancia concedida en el contexto occidental a la palabra escrita.

⁴⁵ Bühler, K, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, 3ª ed.

Diversificando las perspectivas desde las que puede ser analizado el signo y señalando la diversidad funcional del lenguaje que les corresponde, se persiguen dos objetivos. Por un lado, reivindicar una concepción del significado musical capaz de contemplar las diversas funciones lingüísticas o comunicativas; por otro, exponer que el signo también puede vincularse a aspectos no convencionales y no, por ello, debe desligarse del análisis teórico. Sin embargo, la propuesta funcional de Bühler no es un recurso adecuado para justificar dicho objetivo.

Dicha propuesta incurre en las limitaciones o deficiencias propias de una concepción pragmática del significado mal concebida; este hecho se pone de manifiesto, fundamentalmente, en la consideración del signo como síntoma. Al considerar que el signo se convierte en síntoma cuando se utiliza para expresar los estados internos del emisor o emisora se está incurriendo en una serie de errores. En primer lugar, se incide sólo en la figura de la persona que actúa como emisor (léase compositor o intérprete), con lo cual se elimina del análisis los efectos y expresión de estados internos de todas las demás personas implicadas en el proceso comunicativo (en este caso, implicadas en la obra musical). En segundo lugar, se incide en la estructura material del signo (es decir, en el significante) como medio de expresión de dichos estados internos evitando el análisis psicológico de dichos estados. En tercer lugar, se define una relación conductista entre emisor y receptor al hacerse hincapié en la respuesta convencional que el oyente ofrece ante el estímulo lingüístico o sonoro. En definitiva, recurrir al modelo funcional de Bühler con el objetivo de justificar la posibilidad de incluir elementos no convencionales (es decir, emociones y sentimientos) en el análisis del significado musical supone volver a incurrir en los errores cometidos por la concepción sintáctica o gramatical del significado. El modelo funcional de Bühler menciona los estados internos pero no les atribuye protagonismo teórico alguno. Para introducir en el análisis del lenguaje musical el ámbito de las emociones es necesario teorizar un sujeto empírico que está constituido y genera emociones gracias al poder performativo del lenguaje (es decir, gracias a la capacidad que posee el lenguaje para crear realidades objetivas, sociales y mentales).

Las emociones han sido las grandes olvidadas en la teorización del pensamiento occidental. La complejidad de las emociones y su carácter subjetivo han sido los principales motivos por los que éstas no han sido objeto de estudio hasta muy recientemente. Sin embargo, su manifiesta importancia en los procesos comunicativos,

y en la interacción con el mundo y con los demás, ha puesto de manifiesto la necesidad de comprenderlas mejor. De esta forma, en la segunda mitad del siglo XX, y en el marco del giro lingüístico, adquiere relevancia la cuestión de cómo podemos explicar predicados psicológicos en el contexto lingüístico en general y en el ámbito de la música, de forma particular⁴⁶.

En este contexto, Antoni Gomila⁴⁷, por ejemplo y frente al formalismo dominante, defiende que la música sí posee contenido expresivo, que la comprensión estética de la música implica captar dicho contenido expresivo y que tal contenido depende de las intenciones del compositor. Es la producción intencional de la obra de arte, en la que el autor se sitúa como espectador e intérprete, lo que le permite asegurar la efectividad de la obra y la que, al mismo tiempo, la articula. La incógnita a resolver será descubrir cómo percibimos esta expresión en la música: la respuesta es que, en el ámbito musical, adoptamos una actitud de interacción intencional.

Es la expresión la que permite que nuestra emoción resulte directamente perceptible para los demás. Debemos manifestar la naturaleza de nuestra experiencia subjetiva, el cómo nos sentimos y hacerlo ostensivamente; es decir, cuando expresamos una emoción no nos limitamos a indicar su presencia, sino que también mostramos cómo se experimenta dicha emoción. Los sujetos están abiertos a percibir directamente las emociones de los demás, y esto es lo que permite un contexto de regulación social. Por tal motivo, podemos percibir la música en términos expresivos: en la medida en que reconocemos en ella propiedades expresivas con rasgos afectivos coincidentes. También habría que tener en cuenta que el reconocimiento emocional podría no activar la respuesta empática de la segunda persona. Para evitar esta situación, el compositor o compositora tiene que combinar la originalidad con la comprensión de los nuevos contenidos expresivos que es lo que asegura la percepción significativa de la música.

¿Cómo podemos afrontar, verificar y asumir que estas teorías son ciertas? Los experimentos e investigaciones cognitivistas que intentan demostrar la relación existente entre emoción y música se enfrentan al problema de la subjetividad si quieren demostrar que las emociones no son absolutamente individuales, como hacen creer los

⁴⁶ Alaminos, A.F. *Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española*. Universidad de Alicante, 2014, p. 3.

⁴⁷ Gomila, A. "Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona". F. Pérez Carreño. (Ed): *Significado y expresión en la música*. Antonio Machado Libros, Madrid. p. 2.

formalistas. Estos experimentos se basan, en su mayoría, en determinar qué provocan los gustos musicales en los oyentes, ya sea el timbre, el tono, la melodía o la base armónica.

Desde la perspectiva cognitivista, los estudios basados en test-rest⁴⁸ parten del hecho de cómo influye la música en cada sujeto y cómo estos tienen asociada a cada emoción una pieza musical. Para demostrar esta tesis se parte de la idea de que la música actúa como una forma de lenguaje, al tiempo que se intenta sostener la hipótesis de que la transmisión de emociones en el ámbito musical se produce en áreas cerebrales que reciben estímulos de carácter emocional. Por otro lado, se sostiene la hipótesis de que para sentir la música y experimentarla no es necesario que los sujetos estén atentos o reflexivos, sino que ésta produce emociones incluso cuando no se le presta atención. Se concibe así la música como un arte que supera la barrera de lo consciente y llega hasta el subconsciente.

Los estudios realizados desde la perspectiva cognitivista se desarrollan sin especificar siquiera la descripción básica de lo que se considera emoción y sin concretar la posible clasificación de las mismas. En lugar de esto, se centran en emociones que podrían estar vinculadas de forma privilegiada con el ámbito musical a través de categorizaciones como pueden ser, por ejemplo, la categoría de bailable o romántica⁴⁹ (valoraciones que son inherentes a cada cultura). Por otro lado, tampoco se tiene en cuenta la circunstancia de que una misma obra o composición puede provocar una multiplicidad de expresiones emocionales o sentimentales. Sin embargo, la mayor carencia de estos estudios de corte cognitivista es su incapacidad para dar una respuesta a por qué existe predilección por determinados timbres o melodías o para determinar la causa por la cual determinados timbres vocales son atractivos para millones de personas mientras que otros pasan desapercibidos. Si la propuesta cognitivista no es capaz de dar respuesta a estas situaciones prácticas, ¿puede la neurociencia clarificar la relación existente entre música y emoción?

Los trabajos de neurociencia que intentan abarcar de forma coherente las dificultades de la emoción musical se han visto limitados principalmente por diferencias metodológicas que impiden la comparación entre resultados. Las características

⁴⁸ Gómez-Ariza, J, Bajo, M.T, Puerta-Melguizo, C, y Macizo, P *Cognición musical: relaciones entre música y lenguaje*. Cognitiva, 12, 2000, 1, p. 2.

⁴⁹ *Ibidem*. pp.4-5

musicales que emplean como referentes para estudiar la emoción musical son: tempo, modo o consonancia. En estos trabajos se describe a la emoción musical como una respuesta que se activa de forma casi inmediata ante el estímulo del sonido. Su foco de interés se centra en los cambios observados en áreas del cerebro y en las modificaciones físicas perceptibles.

Las conclusiones arrojadas por los estudios neurocientíficos acerca de los efectos de la música han demostrado que, tanto la corteza auditiva como la manipulación de parámetros relevantes (tiempo y modo) y de la estructura armónica, están vinculados a cambios en los patrones de respuesta, lo que demostraría la importancia de la corteza auditiva en la configuración de la emoción musical. Existen ciertas evidencias de que el entrenamiento musical modula cambios en la corteza auditiva, aunque no queda claro si esta familiaridad aumenta la respuesta emocional ante la música, siendo éste un campo aún por investigar. Lo que sí podemos afirmar es que áreas cerebrales, como el sistema límbico, sede de las emociones, juegan un papel fundamental en la expresión musical. También se ha demostrado empíricamente que los procesamientos semánticos y sintácticos del lenguaje musical influyen en las respuestas emocionales⁵⁰. La música se puede entender, por lo tanto, como un lenguaje cuyo significado está asociado a una respuesta emocional que puede ser comunicada, evocada o reforzada.

La complejidad del tema analizado justifica los problemas a los que tiene que enfrentarse cualquier disciplina que intenta clarificar la relación existente entre lenguaje, música, significado y emoción. La neurociencia, como disciplina científica que en la actualidad parece avanzar de forma más certera en el conocimiento de nuestro cerebro, dista de poseer un nivel de desarrollo suficiente que permita esclarecer los misterios que todavía encierra nuestra mente. Dicho desarrollo se enfrenta, además, a muchos prejuicios que ponen serios impedimentos al conocimiento científico de nuestra estructura mental. Uno de dichos prejuicios, como hemos indicado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, es el representado por el giro lingüístico. La aplicación de este método ha imposibilitado elaborar una teoría del significado pragmática capaz de realizar aportaciones relevantes a la investigación sobre el lenguaje, sobre el significado o las emociones, circunstancia que influye negativamente,

⁵⁰ Sel A, Calvo-Merino B. Neuroarquitectura de la emoción musical. *Revista Neurol*; 56: 2013, pp. 292-293.

no sólo en el desarrollo del ámbito social, sino también en el avance de investigaciones científicas relacionadas con la estructura mental.

Indagar en este ámbito de estudio pondría de manifiesto la relación que guarda los componentes cognitivos, afectivos y comportamentales del significado. De esta forma, dejaría de tener sentido el debate sobre si la música puede definirse como lenguaje, no siendo necesario, además, elaborar estrategias teóricas que sirvan de respaldo a la eliminación de los estados mentales (como puede ser el caso de las emociones). Un requisito imprescindible para progresar en el estudio del lenguaje musical es avanzar en una teoría pragmática del significado que se comprometa con un sujeto empírico socialmente determinado y con la investigación científica de la estructura mental. Obviamente, el desarrollo de esta nueva perspectiva implica el análisis de múltiples aspectos y temas que, debido a su extensión y complejidad, no pueden ser asumidos dentro de los límites⁵¹ de un TFG. Estos deberán ser objeto de una investigación futura. El objetivo de este trabajo ha sido, simplemente, poner de manifiesto que el primer paso necesario para avanzar en el desarrollo de una teoría pragmática del significado, capaz de clarificar las preguntas relativas a la relación de música y lenguaje, es evitar los obstáculos teóricos y prácticos impuestos por el giro lingüístico.

⁵¹ Las limitaciones de extensión impuestas al TFG han impedido desarrollar temas esencialmente musicales como el del genio musical o la improvisación, por ejemplo. Dichos temas podrían ser analizados de forma más pertinente en el contexto de la teoría del significado reformulada que se propone en este trabajo. El análisis de estos temas, y el de todos aquellos que no han tenido cabida en estas páginas, podrán ser objeto de un estudio futuro.

Bibliografía citada

Alaminos, A.F. *Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española*, Universidad de Alicante, 2014.

Austin, J. *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1982.

Bühler, K. *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 3ª ed, 1967

Bustos, E. *Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Uned, 2012.

Gómez-Ariza, J, Bajo, M.T, Puerta-Melguizo, C, y Macizo, P *Cognición musical: relaciones entre música y lenguaje*. *Cognitiva*, 12, 2000, 1, 63-87.

Carreiras, M., *Descubriendo y procesando el lenguaje*, Madrid, Trotta, 1997.

Chamorro, L. M., *Lenguaje, mente y sociedad. Hacia una teoría materialista del sujeto*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la ULL, 2006.

Chomsky, N. *Syntactic structures*. La Haya: Mouton, 1957.

Cooke, D., *The language of music*. Oxford: Oxford University Press, 1959.

Defez i Martín, A. *Significado y comprensión en la música* Δαίμων. *Revista de Filosofía*, nº 31, 2004, 78.

Fernández Rodríguez-Escalona, G. *Significado musical y significado lingüístico*, nº 63, Enero-diciembre 2008, 203-230.

Galeote, M., *Adquisición del lenguaje. Problemas, investigación y perspectivas*, Madrid, Pirámide Psicología, 2002.

Gomila, A., *Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona*. F.Pérez Carreño. (Ed): *Significado y expresión en la música*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2003.

Hierro, J., *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Alianza, 1989; Bustos, E., *Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Uned, 2012.

Hospers, J., *Significado y verdad en el Arte* (1946), Fernando Torres, Valencia, 1980, Cap. IV.

- Lerdahl, F. *Tonal pitch space*. Music Perception, 5, 1988, 315-350.
- Lomana, M. A., *Pragmática y estética*, en Gavagai. Filosofía de los lenguajes, La Laguna, vol. 1, nº2, diciembre 1985, 139-166.
- Manzanares, P., *En torno al signo y la gramática*, Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, n. 12, 1993, 201-210.
- Marrades, J., *Música y significado*. Teorema, Volumen XIX/1, 2000, 5-25.
- Meyer, L.B., *Emoción y significado en la música*. Alianza Musical editorial, 2005.
- Rorty, R., *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Ortega, C. *Controversias y límites del giro lingüístico*, Laguna, Servicio de Publicaciones de la ULL, 1998.
- Ortega, C. *Totalidad y significado en la psicología popular de J. Habermas*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la ULL, Tesis doctorales, 2010.
- Saussure F. *Curso de lingüística general*, Madrid, Losada, 2008.
- Schenker, H., *Free composition*. Nueva York, Longman, 1979.
- Searle, J., *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Searle, J., *A Taxonomy of Illocutionary Acts*, K. Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1975 (traducción al castellano): *Teorema*, 1976.
- Sloboda, J. A., *Music structure and emotional response: Some empirical findings*. Psychology of Music, 19, 1991, 110-120.
- Sel A, Calvo-Merino B., *Neuroarquitectura de la emoción musical*. Revista Neurol, nº 56, 2013, 292-293.
- Wittgenstein, L., *Investigaciones Filosóficas*, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM/Crítica, México, 2002.