

<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/273951>

BERTINETTO, Alessandro, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*. Il glifo Ebooks, Colecc. Melisma, mayo 2016.

Partiendo de la paradoja recogida en el propio título del libro, *interpretar lo inesperado*, el autor de esta obra propone una reconsideración de los presupuestos ontológicos que, a su juicio, han distorsionado nuestra comprensión no solo del fenómeno de la improvisación en música sino de la propia relación entre la obra musical y su interpretación. La obra alberga, así, un doble objetivo. De un lado, trata de revisar la validez de una determinada concepción de la obra musical que ha condicionado nuestra comprensión de su naturaleza y de las condiciones bajo las que tiene lugar su apreciación y valoración. De otro, avanza una hipótesis alternativa para la comprensión de la práctica musical basada en el fenómeno de la improvisación con el fin de subrayar el carácter dinámico de la obra y la necesidad de derivar nuestra ontología de la práctica en la que la música se produce y aprecia. Ambos objetivos se entrelazan a lo largo de los distintos capítulos pero podría decirse que mientras que los primeros capítulos (I-III) son más enérgicos a la hora proporcionar argumentos en contra de la concepción ontológica heredada del siglo XIX, los capítulos IV-VII abordan de una manera más directa la idea de una ontológica de la música que se derive de la propia práctica musical y, en particular, de la práctica improvisatoria. Así, Bertinetto se centrará en la práctica de la improvisación, pues, siguiendo su argumento, puede servirnos como modelo no solo de la práctica musical como tal sino del arte en general. De esta manera, el autor consigue al tiempo que muestra las insuficiencias de la concepción ontológica de la obra musical como *Werktreue* -heredada de un determinado contexto de la práctica

musical- apuntar los aspectos que, por su relevancia en la constitución de la práctica musical, han de tenerse en cuenta si hemos de desarrollar una concepción ontológica adecuada de la misma.

Veamos cómo avanza en este doble proyecto la propuesta de Bertinetto. El primer capítulo está fundamentalmente dedicado a presentar los mimbres que articulan la concepción ontológica heredada y dominante dentro de las discusiones contemporáneas de ontología de la música. Esta concepción, que Bertinetto denominará a lo largo de su trabajo como la concepción de la *Werktreue*, se caracteriza por asumir un principio ontológico básico: el principio según el que la obra musical preserva su identidad a través de la repetibilidad o a través de sus distintas interpretaciones. Este presupuesto, señala el autor, se encuentra en el corazón de las concepciones que han dominado el panorama teórico acerca del carácter ontológico de la música. Tanto en su versión nominalista, como en su versión estructuralista (sea o no de corte platónico), la idea principal que ha guiado la comprensión de la naturaleza de la obra musical ha hecho hincapié en el carácter de tipo (es decir, de entidad abstracta o general) de la obra musical. La distinción entre tipo/ejemplar (*type/token*) se ha convertido así en una de las herramientas básicas del discurso teórico sobre el carácter ontológico de la obra musical y sobre su relación con sus ejecuciones o interpretaciones. En general, se considera que si prescindimos de esta concepción de la obra musical seremos incapaces de dar cuenta de la relación normativa que existe entre la obra y sus interpretaciones. Así, de acuerdo con este marco ontológico, una interpreta-

ción correcta o adecuada de una obra -por no hablar de la interpretación virtuosa o estéticamente valiosa- ha de sujetarse a la relación entre tipo/ejemplar. Ya en su análisis del papel que ha jugado la comprensión de la obra musical como “tipo”, Bertinetto detecta una exclusión no justificada de los aspectos que tienen que ver con la práctica en la que la música de hecho suena y una separación igualmente injustificada entre la tarea de la composición y la tarea de la interpretación. Si atendemos a los aspectos prácticos implicados en la producción de la música como experiencia sonora y a la indeterminación que toda composición comporta necesariamente es posible abrir una puerta a consideraciones que la concepción ontológica de la *Werktreue* ha venido ignorando o directamente excluyendo como relevantes. Con esta crítica, Bertinetto no solo señala la invalidez de dicha concepción ontológica sino que critica, a su vez, la idea de que nuestra ontología musical intente someter a sus dictados a la práctica artística. Deberíamos, siguiendo a Bertinetto, tomarnos en serio el modo en el que la propia práctica de producción, interpretación y comprensión musical releva cualesquiera que sean sus rasgos ontológicos. Así, el autor, pese a que sostiene una nota crítica con respecto a una determinada concepción ontológica que, a su juicio, ha repercutido perniciosamente en nuestra comprensión de la práctica musical, no abandona por completo la idea de que el discurso sobre la naturaleza ontológica de la música tenga relevancia filosófica. Lo que hemos de hacer, en su opinión, es anclar la ontología en la práctica musical y no al revés -como, a su juicio, ha hecho la concepción de la obra musical de la *Werktreue*.

Pero ¿para qué la ontología si, como el propio autor señala, lo importante es una comprensión adecuada de la música como actividad? ¿Para qué la necesitamos si, en

el mejor de los casos, es un reflejo inerte de una práctica cuya vitalidad parece incapaz de recoger? Bertinetto oscila entre dos tesis comúnmente aceptadas pero que, en cierto sentido, entran en tensión. De un lado, insiste en la idea de que carece de sentido un discurso ontológico que de la espalda a la práctica musical porque corre el riesgo de distorsionar la misma práctica que trata de iluminar; de otro, nos recuerda la tesis -habitualmente asumida a la hora de caracterizar la tarea interpretativa en general- según la que las consideraciones acerca de qué tipo de objeto estamos apreciando -es decir, consideraciones de tipo ontológico- determinan la interpretación y valoración correcta del objeto en cuestión. Como ya quedó mostrado de manera especialmente patente con el conocido experimento de los indiscernibles de A. Danto, experimentar un mismo objeto como obra de arte o como mero objeto genera experiencias estéticas distintas. Es decir, de un lado, parece que la ontología debería reflejar a nivel teórico la estructura de una práctica en continua transformación pero, de otro, la propia comprensión de esa práctica y de los productos que la habitan no parece independiente de nuestra concepción ontológica previa. Ambas tesis, defendidas con igual fuerza, parece contrariarse mutuamente. La primera considera a la ontología como un discurso que reflejara mediante un determinado tipo de categorías la estructura de la práctica musical, mientras que la segunda apuntaría a la necesidad de apelar a dichas categorías para si quiera entender de qué prácticas estamos hablando. La cuestión es si es posible disolver esta aparente tensión o si, de alguna manera, ha de incorporarse como una tensión necesaria en la articulación del discurso sobre la práctica musical. La prioridad de la práctica y la idea de que la propia transformación de la misma no puede estar supeditada a categorías que

bien pueden adecuarse a algunas prácticas musicales pero que no pueden reclamar una validez universal se afirma a lo largo de todo el libro de Bertinetto. Si bien reconoce que nuestra concepción de aquello que apreciamos determina el tipo de experiencia y de propiedades estéticas que podemos apreciar, considera desproporcionado el impacto que una determinada concepción ontológica, a la que llega a caracterizar como “producto ideológico”, ha tenido sobre la comprensión de la práctica musical.

La clave, siguiendo a Bertinetto, es centrar nuestra atención en prácticas musicales, como la improvisación en el jazz o en el flamenco, que ponen de manifiesto características fundamentales de la música como práctica. Lo primero que salta a la vista es que cuando tratamos de dar cuenta de estas prácticas según el modelo de la *Werktreue* se generan inevitablemente paradojas o distorsiones obvias de lo que realmente sucede desde un punto de vista musical y artístico. Esta sería ya, de por sí, una razón suficiente para cuestionar la validez universal de dicha concepción. Pero, además, como señala Bertinetto, si centramos nuestra atención en estas prácticas y, en particular, si prestamos atención a la actividad de la improvisación, podemos poner de manifiesto rasgos de la propia naturaleza de la música que pueden resultar iluminadores a la hora de diseñar una concepción ontológica alternativa a la ontología de la *Werktreue*.

Los capítulos segundo y tercero están justamente dedicados a mostrar como la atención a la ontología de la práctica improvisatoria y de sus productos no se ajusta a la ontología de la *Werktreue*. Más bien, reclama una concepción en la que el principio básico subyacente a dicha ontología, el principio de la repetibilidad sin pérdida de identidad, carece de aplicación efectiva. Las propias condiciones de la improvisa-

ción son incompatibles con la idea de repetibilidad por lo que la propia concepción de la obra como tipo resulta inaplicable. A su vez, las condiciones que determinan el proceso de improvisación no son determinables *a priori*; solo prestando atención a la práctica misma y, en particular, a cada caso, podemos determinar qué aspectos son significativos y relevantes para el resultado. Por ello, tomar como paradigma la práctica musical improvisatoria nos permite dibujar un modelo de la creación en el que no se delimita la naturaleza la obra *a priori*: aquello que sea relevante desde un punto de vista ontológico vendrá determinado por la propia práctica. Además, aunque este aspecto será desarrollado con mayor detalle en los capítulos siguientes, al tomar como referencia la práctica de la improvisación se apunta a un aspecto crucial para la propuesta ontológica que Bertinetto avanzará en su libro. Si la ontología heredada se articula sobre la idea de la repetibilidad sin pérdida de identidad, la práctica musical que toma como ejemplo la improvisación subraya el carácter flexible de dicha identidad y permite que la comprensión de la identidad de la obra esté ligada a la historia de su interpretación. La obra, por así decir, no está dada de una vez y para siempre en el momento de su composición. El momento de la composición es solo un estadio de su identidad pero ésta se construye en virtud de la propia historia de la interpretación de la obra. De nuevo, hay una cierta paradoja en esta tesis que trata, a la vez, de comprometerse con una idea de carácter ontológico –una idea acerca de qué sea la obra en el sentido de cuales son sus criterios de identidad- y una idea que tiene que ver con la flexibilidad interpretativa y con el modo en el que dicha flexibilidad enriquece nuestra comprensión de la obra. Parece como si para poder reconocer la riqueza interpreta-

tiva que nuevas ejecuciones pueden aportar a nuestra comprensión de una obra tuviéramos que, en algún sentido, reconocer que estamos hablando de la misma obra. Pero Bertinetto considera que el hecho de que el reconocimiento de una determinada interpretación como siendo de una obra particular no parezca estar anclado necesariamente en la presencia de unos determinados aspectos que fijen la identidad de la interpretación nos debe hacer adoptar una posición ontológica más radical según la cual tales condiciones de identidad son, a su vez, variables. El problema con este “salto” teórico –de un hecho de carácter epistémico acerca de cómo opera el reconocimiento musical a una tesis ontológica sobre las condiciones de identidad de la obra musical– es que para dar cuenta de la flexibilidad con la que opera el reconocimiento musical nos obliga a comprometernos con una concepción ontológica de la identidad de la obra musical que puede dar lugar a contradicciones. Pero el reconocimiento de la riqueza que distintas y nuevas interpretaciones pueden aportar no exige, necesariamente, que abracemos una concepción ontológica de la obra musical que renuncie por completo a la idea de identidad. Bertinetto tiene razón cuando señala que no es posible determinar *a priori* cual sea el criterio por el cual podemos decir que una determinada interpretación lo es de una obra particular. Pero dar cuenta de la flexibilidad con la que opera el reconocimiento musical no parece exigir, como avanza el autor, una concepción ontológica que haga de la identidad de la obra algo puramente ficcional. Lo importante –y para lo que la ontología no parece ser necesaria– es reconocer cómo las interpretaciones enriquecen nuestra experiencia de la obra musical y nos permiten descubrir aspectos inesperados de la misma. Para ello, sin

embargo, no parece necesario dar el salto ontológico de la *Werktreue* a la obra como ficción.

Pese a estas tensiones internas en el modo en el que la obra articula la crítica al paradigma de la *Werktreue*, los capítulos V-VII ofrecen una articulación esforzada de la propuesta ontológica que Bertinetto presenta a la luz de su análisis del fenómeno de la improvisación. Quizá el rasgo más importante de su análisis sea el que hace referencia a la idea de que la improvisación, y su dinamismo característico, pone en juego una serie de aspectos que subrayan el aspecto performativo o práctico de la producción musical. Este aspecto práctico, performativo, será, sin duda, el centro de la propuesta de Bertinetto. Es por ello, que la concepción ontológica vinculada a la ideología de la *Werktreue* resultaba del todo insuficiente. Su mayor defecto consistía justamente en excluir todo aquello que tuvieran su origen en la actividad musical como tal, en su carácter performativo. La primacía de lo práctico se convertirá así en la señal de identidad de la propuesta ontológica desarrollada por Bertinetto. Esta propuesta, que se ilustra mediante el fenómeno del *contrafactum* en el capítulo VI, se articula en torno a la idea de que lo que llamamos obra musical es en realidad una ficción, algo que carece de sustrato ontológico definido, cuya identidad está sujeta a –o resulta de– la historia de sus ejecuciones o interpretaciones. La obra musical, según esta caracterización, no es estable, no mantiene un conjunto de propiedades que, mínimamente, nos permitan identificarla a través de sus distintas ejecuciones. Distintas interpretaciones pueden alterar aspectos de la obra e introducir nuevos matices no previstos, enriqueciendo así a la propia obra en un sentido ontológico. Bertinetto muestra a través de algunos ejemplos que no hay, *a priori*, una forma de

determinar cuales sean las propiedades que nos permitan saber si una ejecución lo es de una obra u otra. Lo que nos hace comprender una obra como una interpretación de x más bien que de y no depende de un criterio definido con anterioridad a nuestra experiencia de la obra.

Sin embargo, como ya hemos señalado, la ausencia de dicho criterio *a priori* no implica, necesariamente, que los criterios de identidad sean una construcción de la interpretación o que vengan dados por ésta. Que no existan criterios *a priori* no significa que no existan en absoluto. Que no existan con independencia de la experiencia de reconocimiento no significa que ésta pueda darse bajo cualquier condición.

Este problema, que de alguna manera reproduce las tensiones señaladas anteriormente, es al que Bertinetto trata de dar solución en el último capítulo. ¿Cómo podemos dar cuenta de la normatividad que regula el reconocimiento de una interpretación como siendo de una obra x en lugar de otra obra y si no es posible determinar *a priori* cuales son los criterios de identificación de una obra? En esta cuestión se cruzan a un tiempo, como vemos, las cuestiones que Bertinetto articula en su libro. De un lado, cuestiones que tienen que ver con la ontología de la obra musical y con sus criterios de identificación. De otro, cuestiones que tienen que ver con el modo en el que la práctica musical enriquece nuestra comprensión de una obra y amplía el rango de cualidades que pueden ser relevantes para su apreciación. El punto de encuentro de ambas cuestiones es justamente el de la normatividad que se deriva de la propia práctica y cómo esta puede, bajo una comprensión adecuada, articular la dependencia de la ontología de la práctica valorativa y estética.

En el capítulo VI, pero sobre todo en el capítulo VII, Bertinetto aborda el carácter

autoafirmativo de la normatividad estética. El capítulo VI prepara el terreno para el desarrollo de esa concepción de la normatividad apoyándose en el ejemplo del contrafactum y en el modo en el que éste despliega una normatividad cuyas reglas es imposible determinar *a priori*. El capítulo VII extiende esta idea a la práctica musical en general y muestra cómo nuestra ontología musical podría beneficiarse de un modelo de normatividad estética que se apoyase en la improvisación en lugar de penalizarla. La práctica musical de la improvisación y, en particular, de la improvisación que da lugar a casos de contrafactum, revelan un aspecto crucial de la normatividad asociada a la práctica musical en general –y del arte como práctica. Ese aspecto refiere justamente al carácter, podría decirse autodeterminante, de la normatividad estética. No experimentamos como correcta una interpretación o una improvisación sobre un estándar de jazz porque se ajuste a un parámetro de corrección previo –si bien es cierto que ha de haber algunas condiciones mínimas que se deben cumplir. La razón de la corrección estética se encuentra en la propia experiencia por lo que no es determinable *a priori* qué aspectos puedan resultar en una experiencia que ratifique o desmienta la conexión de una determinada interpretación con la obra de la que se supone que es interpretación. Es quizá en estos últimos capítulos, en los que Bertinetto trata de mostrar las conexiones entre práctica musical, ontología y normatividad estética e interpretativa, donde con mayor claridad se percibe la importancia de abandonar la idea regulativa de la obra musical tal y como proponían los defensores de la *Werktreue*.

Más allá de las tensiones que la postura desarrollada en esta obra pueda contener, la propuesta de Bertinetto nos permite reconocer el espacio que, necesariamente,

ha de ocupar la práctica musical en la determinación de nuestra comprensión de la naturaleza de la música. El énfasis en la importancia de los aspectos performativos y su relevancia para las cuestiones del reconocimiento y valoración de la práctica

musical son, sin duda, dos de las virtudes de la propuesta que se nos presenta en esta obra.

María José Alcaraz León
(Universidad de Murcia)

<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/277171>

SEARLE, John R.: *Seeing Things as They Are: A Theory of Perception*. New York, Oxford University Press, 2015, 240 pp.

John R. Searle acaba de publicar su último libro y eso es algo para celebrar, por tratarse de uno de los filósofos más influyentes de las últimas décadas debido a sus aportaciones a la filosofía del lenguaje y a la filosofía de la mente. Su carrera despegó en 1969 cuando publicó su conocido libro *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Con el paso del tiempo Searle se acercó a la filosofía de la mente, interés que quedó plasmado en 1983 al publicar su obra *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. El propósito de dicha obra –como señala él mismo en la introducción– era dar un fundamento a sus dos libros anteriores (*Speech Acts* y *Expression and Meaning* de 1979) y, a la vez, establecer ciertas bases para futuras investigaciones sobre esos temas (Searle, 1983, vii). Tiempo después, y en esa misma línea, el actual profesor de la Universidad de California en Berkeley dio a conocer su teoría de la mente al publicar en 1992 *The Rediscovery of the Mind*. Desde entonces Searle ha publicado una decena de libros que en su mayoría siguen la línea de la filosofía del lenguaje y la filosofía de la mente, entre otras cosas porque asume que aquélla es “una rama” de ésta (Searle, 1983, vii).

En su último libro, *Seeing Things as They Are: A Theory of Perception*, el pro-

fesor Searle desarrolla una teoría de la percepción que se centra en la visión o, como él señala, en la “consciencia visual”, y que trata principalmente “de la relación entre el campo visual subjetivo y el campo visual objetivo” (p. 4). Esto se debe a que, para el autor, “la mayor preocupación” de la filosofía occidental durante los tres siglos posteriores a Descartes fue la relación entre la experiencia perceptual y el mundo real. Considera, sin embargo, que las respuestas que desde entonces dio la epistemología a esta cuestión han sido erróneas; por ello su libro tiene como propósito central solucionar esos errores y presentar a la vez “una explicación más adecuada de la relación entre la experiencia perceptual y los objetos de nuestras percepciones” (p. 4). Debo señalar que *Seeing Things as They Are* es, de hecho, una continuación de lo argumentado por Searle en el capítulo dos, “The Intentionality of Perception”, de su libro *Intentionality* (1983); por consiguiente, lo que propone el autor en este libro tiene como fundamento tanto su teoría de la intencionalidad como su teoría de la mente. Se trata entonces de un libro nuevo pero que en realidad retoma, y busca perfeccionar, la teoría de la percepción planteada por Searle hace ya tres décadas.