

VIII Encuentro de Etnomusicología. Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Buenos Aires, 2004.

Los Universales de la Música: La cognición musical reconsiderada.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Noviembre, 2004). *Los Universales de la Música: La cognición musical reconsiderada*. VIII Encuentro de Etnomusicología. Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/mTz>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

VIII ENCUENTRO DE ETNOMUSICOLOGIA

Conservatorio *Manuel de Falla* – Buenos Aires 6 de noviembre de 2004

Los Universales de la Música:

La cognición musical reconsiderada

Favio Shifres

Introducción

“El estudio de la antropología es el estudio de los modos de ser humano, mientras que el estudio de la etnomusicología es el estudio de los modos de hacer música como medio de expresión cultural y como fuentes de significado” (Becker 2001)

Como lo señala Judith Becker (2001) la etnomusicología está inevitablemente ligada a la conducta humana y a las ideologías culturales que informan a tal conducta. La Psicología de la música, por lo tanto debería poder servir a la etnomusicología en la interpretación de muchos de sus hallazgos. Como resultado de esta presunción, se instala en el seno de la Psicología de la Música una discusión que es antigua tanto en el campo musicológico como en el psicológico. Se trata de la discusión entre *universalistas*, quienes procuran observar comunalías en las conductas y las creencias, y *particularistas* que están más interesados por identificar los rasgos idiosincrásicos de los diferentes grupos humanos; que nos remite al debate introducido en el seno de las disciplinas humanistas por el *relativismo cultural*.

En el campo específico de la cognición musical, las principales críticas del *relativismo cultural* parecen apuntar al hecho de que los estudios sobre los procesos involucrados en la experiencia musical están orientados a un individuo claramente identificable con el estereotipo de oyente occidental de clase media. Para este individuo muchas experiencias musicales de su propia existencia tienen que ver con la situación experimental: escucha música, sentado, en un cuarto confortable, muchas veces a través de auriculares, etc. Y al mismo tiempo, muchas de las respuestas que le son demandadas también tienen que ver con el tipo de respuestas corrientes en su realidad: juicios de valor, comparaciones, etc. La primera pregunta entonces, que una psicología de la música al servicio de la etnomusicología debería plantearse es qué es escuchar música en cada contexto específico. En qué consiste la experiencia musical en cada contexto específico.

Esta pregunta es muy difícil de contestar porque problematiza el concepto mismo de música. En otros términos, si nosotros queremos conocer el modo en el que los miembros de diferentes culturas comprenden, producen y se comunican con la música entonces deberíamos poder fijar claros criterios a qué estamos llamando música, y a partir de esa definición estimar que aspectos de la cognición están comprometidos en esa actividad. Además deberíamos ser capaces de brindar una explicación de qué tipo de procesos pueden darse compartidamente en contextos culturales disímiles o bien de qué diferencias de procesos corresponden a las diferencias culturales. Por la naturaleza de los problemas planteados, parecería que la psicología de la música está muy lejos de poder dar una respuesta a estos interrogantes. Sin embargo voy a tratar de aportar cierta evidencia de que existen hoy en día importantes aportes de otras disciplinas que han permitido a la

Psicología de la música renovar sus agendas y por lo tanto posicionarse más próxima al objetivo de servir a la etnomusicología

De la etnomusicología a la psicomusicología. Criterios para una definición de música, psicológicamente compatible

Simha Arom (2000) propuso una serie de criterios para definir música que podrían constituirse como un “inventario de universales específicos de la música”. Estos mínimos criterios son:

Intencionalidad: un acto de creación que realiza una intención. A través de la materialización de dicha intención, los miembros de una cultura confirman su identidad y pertenencia a ella

Formalización: toda música es puesta en acción a través de procesos formales que en sí mismo resultan de algún tipo de convención social. Por medio de esta convención la música es separada del contexto acústico natural. Como consecuencia de esto, toda música implica una

Delimitación temporal: esta delimitación temporal pone de manifiesto un modo particular de conocer y organizar el tiempo que es propio de la cultura. En la mayoría de las culturas el marco temporal está organizado de acuerdo a proporcionalidades temporales, lo que da lugar a que ellas posean una música sujeta a algún tipo de pulsación con algún nivel de isocronía (por ello se habla de que esta característica sería un *quasi universal*) esta isocronía se identifica con requerimientos de cohesión social (por ejemplo favorece la danza grupal, etc.). Como resultado de los niveles de pulsación, la música presenta cierta.....

Periodicidad : la mayor parte de las música del mundo se benefician de periodicidades invariantes

Simetría: junto con la periodicidad estarían indicando la búsqueda de balance (de acuerdo a Arom, estos podrían pensarse como universales?)

Escalas: las diversas sociedades extraen del continuo de alturas una colección que conforman un sistema para la elaboración de sus expresiones musicales. Del mismo modo cada cultura selecciona del continuo fonológico aquellos sonidos que conformaran su lengua.

Interacciones ordenadas y simultáneas: cuando las manifestaciones musicales requieren de más de una persona

Repertorios: las colecciones se conservan, se clasifican de acuerdo a sus funciones y se ordenan de acuerdo a sus significaciones.

De la psicomusicología a la etnomusicología. La búsqueda de procesos universales

Como la incumbencia psicológica de la etnomusicología es ostensible la Psicología de la Música ha procurado contribuir a, y al mismo tiempo nutrirse de, sus indagaciones. Sin embargo, la relación entre ambas disciplinas no ha estado desprovista de escollos. La Psicología de la Música es una disciplina que comenzó a formalizarse como resultado de la revolución cognitiva que dominó los estudios psicológicos a partir de la década de los 60. Esta fue impulsada principalmente por los estudios chomskianos en lingüística y psicolingüística. Estos estudios sentaron las bases de lo que podríamos llamar un PARADIGMA GENERATIVO

El **paradigma generativo** se basa en la idea de que los procesos de percepción y comprensión, consisten básicamente en integrar la información entrante a algún tipo de representación más integrada. Del mismo modo los procesos de acción se suscitan a partir de organizaciones de acción también más integradas. En todos los casos, esta información más integrada se aloja en nuestras estructuras mentales, constituye una conformación coherente, y resulta suficiente para atraer a la nueva información hacia sí. Esa organización de mayor cohesión y organización consiste básicamente de dos tipos de componentes: (i) representaciones mentales y (ii) un conjunto de manipulaciones formales que se efectúan sobre las representaciones mentales. A través de esas manipulaciones formales tiene lugar el entendimiento y la acción, y no a través de “comprensión tácita (de las representaciones) más profunda” (Jackendoff, 1987; p. 151). Según los enfoques, las conformaciones de recepción y de acción o bien son las mismas, o bien se hallan directamente vinculadas. Acción y percepción consisten entonces en un modo particular de utilizar la información caracterizado básicamente por componer la información en un todo coherente con información previa ya integrada, y a partir de lo cual reforzar (o cuestionar) ese nivel de integración previa con la inclusión de la nueva información.

Desde la perspectiva psicológica, una característica importante es que de acuerdo a este paradigma nosotros no tenemos que decidir qué conocimiento es relevante para comprender la información, sino que tenemos que acoplarlo a las estructuras previas. Interesantemente, esas estructuras previas son dinámicas y presentan permanentes transformaciones toda vez que nueva información las impactan.

Desde una perspectiva epistemológica, la distinción más importante de un enfoque generativo es el establecimiento de un sistema o estructura de producción del objeto analizable que es independiente de los efectos que provoca (Eco 1990; .29).

La tradición cognitivo estructuralista ha tratado de orientarse a un planteo multicultural básicamente a través de dos direcciones.

1. La búsqueda de universales en procesos compartidos por culturas musicales diferentes

Una gran cantidad de estudios han indagado en los denominadores comunes y las diferencias en las conductas de personas que pertenecen a diferentes culturas ante la realización de tareas relativas a la audición, la ejecución o la composición musical. Muchos de estos estudios pretenden estudiar diferencias culturales sin atender suficientemente a las características de los contextos (c.f. Moore *et al.* 1999). Como resultado, las diferencias resultan ser más geográficas que culturales. Así y todo, aun en los casos en los que los rasgos particulares de los grupos estudiados parecen no diferir unos de otros, han surgido múltiples problemas tanto epistemológicos como metodológicos. Welch (1995) reporta serias dificultades en estudios que procuraron medir la justeza en la ejecución vocal de niños de Australia, Reino Unido y Hungría, debido a que los expertos encargados de tales mediciones parecían no acordar en qué se entiende por una ejecución afinada.

En 1983 Bharucha y Krumhansl propusieron que las condiciones de estabilidad definidas para cada nota dentro del sistema tonal occidental dependen de tanto de la frecuencia de ocurrencia de las notas dentro del contexto (*contexto proximal*) como de una jerarquía de alturas internalizada por enculturación a través de las múltiples exposiciones a estímulos propios del sistema (*contexto distal*). Así, estos autores hablan de una *jerarquía de eventos* y de una *jerarquía tonal*. La primera está vinculada al contexto proximal y la segunda se

aloja en la memoria de largo plazo como resultado de las experiencias con el contexto distal. La incidencia del contexto distal en la definición de las condiciones de estabilidad de las notas dentro del sistema, justifican la postulación de un esquema o estructura mental que codifica de regularidades del sistema en general más allá de las particularidades de cada espécimen. Estudios posteriores revelaron la presencia de ambos tipos de contextos en lo relativo a otros sistemas tonales, en particular el de la música del norte de India (Castellano, Bharucha y Krumhansl 1984) y de la música de Bali (Kessler, Hansen y Shepard, 1984). Los autores concluyen, entre otras cosas que (i) las técnicas empleadas en dichos estudios (todos estos estudios utilizaron la técnica del *probe tone*) son válidas para investigar las jerarquías tonales en diversos estilos musicales; (ii) más allá de las particularidades de la cultura musical de pertenencia, los procesos por los cuales se fijan las estructuras tonales son similares y se relacionan con la presencia y la interrelación de los dos contextos musicales mencionados. De este modo contribuyen a uno de los criterios de Arom mencionados arriba (en particular el de la formación de las escalas). Sin embargo, nos conviene destacar aquí un par de cuestiones que contribuirán a una perspectiva crítica del enfoque: (i) la formación de un esquema que representa una forma organizada de conocimiento implícito se adquiere a través de la exposición con el estímulo de referencia. Este es el contenido tanto del contexto proximal como del distal. (ii) Siendo la técnica empleada la misma es posible pensar que los resultados similares se deban a particularidades de dicha técnica (véase Leman 2000; Paulin, Bigand y Madurell 2002). En otros términos, nosotros conocemos la relevancia del concepto de estabilidad en la música tonal y el modo en el que la estabilidad tonal regula las expectativas y por lo tanto la codificación de la música en la escucha. Sin embargo, cabe preguntarse si tal concepto posee la misma relevancia en el contexto de las otras músicas estudiadas. La presencia de procesos cognitivos comunes referidos a la escucha de música de diversas culturas ha estimulado el estudio de rasgos de la conducta musical que puedan ser considerados universales.

2. La búsqueda de universales a través de determinar capacidades lo más tempranas posibles (Trehub)

La idea que subyace a este enfoque es que si la alta exposición a los rasgos de una determinada cultura musical es la responsable del conocimiento implícito que los adultos de esa cultura tienen de la música propia, entonces, cuanto más tempranas sean las capacidades musicales detectadas, más probable será que tal proceso de exposición no la haya afectado y por lo tanto puedan ser consideradas como un rasgo universal (innato). Por ejemplo, en los estudios mencionados en el párrafo anterior cabe preguntarse si puede considerarse un universal la predisposición a generar una *jerarquía tonal* a través de la exposición a los estímulos propios de la cultura (en otras palabras si existe un mecanismo común de apropiarse de la estructura de la música propia).

Cuando pensamos en universales comenzamos por una serie de procesos psicoacústicos que dependen de las restricciones del sistema perceptual. Todos ellos representan logros adaptativos y por lo tanto resultan más pertinentemente comprendidos como logros en la filogénesis que en la diferenciación cultural histórica. Por ejemplo, el reconocimiento de una misma fuente para dos sonidos diferentes, el rango de frecuencias audibles, etc. (Bregman 1990), pueden claramente interpretarse como logros adaptativos y no presentan diferencias significativas entre culturas.

Sin embargo, otros procesos tienen que ver con la música más específicamente. Sandra Trehub (2003) sintetizó los principales hallazgos de la Psicología del desarrollo musical que pueden ser comprendidos como predisposiciones para el procesamiento de la música que son susceptibles de considerarse universales. Ellos son:

- Alturas: prioridad del procesamiento del contorno melódico por sobre la información interválica. Prioridad de la organización temporal de los patrones de altura.;
- Ritmo: Relevancia de los principios gestálticos en los procesos de agrupamiento
- Intervalos: prioridad de procesamiento de proporciones simples (consonancias);
- Escalas: predisposición para el procesamiento perceptual de relaciones desiguales (pasos diferentes). Trehub concluye afirmando que el bebé no comienza la vida musicalmente *en blanco*, sino que tiene predisposiciones que se vinculan al contorno melódico y a los patrones rítmicos de las secuencias sonoras de su música (o su habla). En particular rescata las predisposiciones hacia los patrones consonantes, tanto melódicos como armónicos y a los ritmos métricos. Aventura que dichas predisposiciones estarían vinculadas a bases biológicas, y que por lo tanto serían el soporte de habilidades musicales presentes en todas las culturas. La autora señala que la cultura modela las predisposiciones y las orienta expresivamente. Como muestra de esto presenta la evidencia de el modo en el que la música y el habla dirigida al infante estaría llevando a cabo dicho modelado. La madre estimula al bebé con ciertos patrones expresivos para los que el bebé es ampliamente receptivo y utilizan la estimulación musical para regular la excitación y la atención del infante. Los adultos en general, por su parte son al mismo tiempo capaces de extraer las características estructurales y expresivas del habla y el canto dirigidos al bebé.

Aunque esta evidencia se refiere a mediciones muy tempranas en el desarrollo, existen razones para suponer que el contacto con la cultura de pertenencia es aun más temprano (e incluso anterior al nacimiento). Por esta razón, los datos reportados mantienen el sesgo del *oyente clase media occidental* del que hablábamos al principio.

A pesar de esto, creemos que es posible insistir con una contribución entre etnomusicología y Psicología de la música si se toman ciertos recaudos.

Algunos aportes provenientes de otras áreas que contribuyen a redefinir los paradigmas

Fundamentos intersubjetivos del lenguaje

Sabemos que los bebés nacen con la capacidad de aprender cualquier lenguaje del mundo. También sabemos que a nivel fonológico existe un fenómeno que podríamos denominar de subjetividad lingüística por el cual en nuestra etapa adulta y de acuerdo a nuestra lengua materna estamos en condiciones de diferenciar ciertos fonemas mientras que otros ya forman parte de un universo perceptual indiferenciable. Existe evidencia de la dificultad de los japoneses para diferenciar la /l/ de la /r/; o de los americanos para diferenciar la /b/ de la /p/ españolas. Como se llega a esa subjetividad lingüística?

Kuhl (1998) propone que “la experiencia lingüística resulta en un tipo interesante de aprendizaje. Dado un aducto lingüístico, los sistemas perceptual y perceptomotores que subyacen al habla muestran una autoorganización que va acompañada de una pérdida de flexibilidad. Propone que el vehículo para el cambio deben ser *representaciones* almacenadas en la memoria que capturan las regularidades de los lenguajes específicos. Las representaciones del habla de los bebés alteran las habilidades de los bebés. Esto resulta en

“mapas perceptuales” que especifican distancias percibidas. Estos mapas difieren críticamente entre los hablantes de diferentes idiomas. Un punto importante de la teoría es que las regularidades del lenguaje codificado por los bebés a medida que ellos escuchan hablar incluye más que sus propiedades auditivas: también se codifican las propiedades visuales del habla. Además las representaciones perceptuales de los bebés, que reflejan las voces y las caras de las personas hablando, causan en los infantes un intento de imitar dichos patrones, como se ha visto en el laboratorio durante los experimentos en imitación vocal. La información motriz, de este modo es agregada a las representaciones de los bebés. En resumen, los bebés almacenan aspectos del lenguaje “polimodales” – lo auditivo y lo visual que ellos experimentan, y los patrones motores que ellos mismos producen.” (300) Kuhl propone el fenómeno del “efecto perceptual magnético” mediante el cual las experiencias lingüísticas alteran la percepción del espacio acústico subyacente, dando lugar a la formación de categorías fonológicas (ver los gráficos).

De manera análoga la experiencia perceptual compartida por adultos y bebés genera una acción compartida. Esa acción compartida forma parte de los patrones visuales y de movimiento que integran el proceso de la formación de representaciones lingüísticas. En otros términos el bebé aprende a diferenciar /b/ de /p/ no sólo porque lo escucha sino porque lo ve producir, y eso genera patrones de movimiento propio, que a su vez estimulan la acción conjunta con el adulto. En definitiva, los infantes “capturan mentalmente las regularidades del lenguaje en la voz y en el rostro”. La experiencia compartida altera sus percepciones y sus acciones de desarrollo. Durante este proceso el bebé va convirtiéndose perceptual y conductualmente en un miembro de su cultura. “La percepción y la acción compartida juegan un rol muy importante en este proceso. El marco perceptual compartido, y su comunicación que este compartir permite resulta crucial en el desarrollo del lenguaje. Por lo tanto, este aprendizaje no puede describirse por un tipo usual de estímulo-respuesta que requiere del refuerzo externo. Evidentemente lo que se requiere es la percepción y la acción compartida.

Kuhl propone que los sistemas de memoria implicados en el aprendizaje del lenguaje subyacen otros aspectos del aprendizaje cultural en el que la experiencia con la gente de una cultura particular da lugar tanto a la percepción y la acción de conductas que son típicas como a la apropiación de los detalles culturales en los cuales el bebé se está desarrollando. Pensemos ahora una analogía entre los mapas perceptuales fonológicos y lo que podría ser el mapa de un sistema tonal determinado, y podremos inferir la importancia que podrían tener la percepción y **la acción** compartidas en la formación de los sistemas tonales. (Uno de los universales que propone Arom).

Ahora bien, cómo se llevan a cabo estas experiencias compartidas?

El concepto de Intersubjetividad y de Musicalidad Comunicativa

El concepto de intersubjetividad surge principalmente en la literatura sobre desarrollo para aludir a los procesos que, en compromisos interpersonales, dan lugar a la comprensión por parte de los niños del pensamiento y la emoción del otro. Sin embargo, desde otro lado Trevarthen (1998, 1999/2000; Trevarthen y Hubley 1978) sostiene que mucho antes de la adquisición del lenguaje, los bebés pueden alcanzar la subjetividad de otro a través del ajuste de conductas emocionales en contextos de interacción diádica. De este modo, una intersubjetividad emocional antecede y resulta inseparable de otra intelectual (Gómez

1998). En ella, ambos sujetos comparten el proceso de aprehender la subjetividad del otro, por lo que se denomina intersubjetividad de segunda persona.

Las experiencias de intersubjetividad en la temprana infancia se caracterizan por la presencia de:

- Imitación mutua
- Intercambio de Expresiones Emocionales
- Alternancia de Turnos
- Ritmicidad y melodicidad
- Sincronía Interactiva

y esto se organiza a través de dos tipos de procesos:

Repetición variación

Entonamiento

Como se puede intuir a partir de esta sucinta enumeración, de manera interesante, los componentes de las experiencias de intersubjetividad en la temprana infancia pueden ser considerados como rasgos *musicales*. Esto ha llevado a muchos investigadores a hablar de la musicalidad de las conductas y de los intercambios intersubjetivos. Dice Colwin Trevarthen, el investigador que acuñó el concepto de intersubjetividad: “Nuestra vitalidad cerebral es fatal y contagiosamente musical, seamos músicos o no” (1999/2000; .158). En particular, Stephen Malloch (1999/2000) introdujo el concepto de Musicalidad Comunicativa.

Para Malloch Musicalidad Comunicativa es el conjunto de nuestras habilidades innatas, disponibles desde el nacimiento, que hacen posible que nos movamos (vocal y/o corporalmente) en simpatía con el otro. Es el dispositivo por el cual los humanos damos forma al tiempo en términos de sonidos y gestos. La música constituye solamente un caso particular de esta conformación temporal (de los que existen innumerables nuestra vida). Los elementos de la Musicalidad Comunicativa son el *pulso* (que consiste en el uso de timing regular en la vocalización y el gesto para permitir la coordinación de la interacción), la *calidad* (que es el uso de formas y timbres en los contornos de altura y de conformaciones en los gestos corporales con el fin de establecer la reciprocidad) y la *narrativa* (que consiste en el modo en el que se combinan pulso y calidad en las performances conjuntas de la gente). Estos elementos son particularmente observables en las interacciones saludables entre padres y bebés en el que la comunicación tiene lugar no a través del significado de las palabras, sino a través de las intenciones (que subyacen a los impulsos para la acción) y los afectos acarreados por las cualidades musicales de sus vocalizaciones conjuntas en combinación con los gestos tipo danza de sus cuerpos y sus movimientos faciales.

Los rasgos más importantes de la musicalidad tal como es descrita en este marco, el timing, la expresión emotiva y la simpatía intersubjetiva son innatos convirtiendo a la música en una fuente motivacional primaria para la vida. La sensibilidad de los bebés pequeños a las dimensiones musicales de la vocalización maternal tanto en situaciones naturales como experimentales, es una evidencia de tal capacidad innata. De todas las dimensiones musicales analizadas, la regulación temporal es tal vez el que muestre mayor sofisticación y dominio. Este refinamiento se pone de manifiesto en una serie de actividades que el bebé desarrolla desde el nacimiento: (1) El modo en el que los infantes pueden verse atraídos hacia particularidades de acentuaciones y fraseo en el habla de los adultos; (2) su habilidad para articular vocalizaciones y movimientos gesturales de acuerdo

a las regularidades rítmicas de las acciones de los adultos y aun en ausencia de ellas; (3) su *participación* en “protoconversaciones” -abarcando el organización temporal de la alternancia y la duración de las vocalizaciones-¹ que implica la coordinación de diversos canales de expresión y la mutua comprensión en acciones coherentes y fluidas; (4) la discriminación auditiva de atributos rítmicos vinculados al tempo y los patrones de agrupamiento rítmico y el establecimiento de *preferencias musicales* de tales atributos² (Trehub 2000).

El análisis de la temporalidad de las conductas tempranas (y de la relación temporal de éstas con la música) nos lleva a considerar otro campo de estudios, que es el de los estudios en biomusicología.

Los aportes de la biomusicología

Hablar de los aportes de la biomusicología al estudio del marco de la intersubjetividad excedería ampliamente el alcance de esta charla. Simplemente a manera de ejemplo y por la relevancia que tiene en la renovación de los paradigmas psicológicos que estoy proponiendo tomemos el caso de la regulación temporal y la emergencia de un pulso subyacente.

Esta es una característica que aparece como vimos tanto en las descripciones de las interrelaciones tempranas, en la caracterización de numerosas conductas humanas, así como en la caracterización de los universales musicales que ha procurado la etnomusicología. Interesantemente, los mamíferos superiores, y en particular los primates superiores parientes del homo sapiens (en particular los chimpancés) no pueden sostener un pulso isócrono, ni aun con entrenamiento. (algunas especies como los bonobos han dado cuenta de que bajo ciertas condiciones de aprendizaje lo han logrado). El pulso subyacente aparece como una característica humana, como un logro en la filogénesis. Sin embargo, muchas especies inferiores, insectos, pájaros, logran altos niveles de sincronía por la presencia de un pulso subyacente.

Si la capacidad de sincronizar puede entenderse como un logro filogenético, como se explica esta brecha entre las especies inferiores que la sustentan y el homo sapiens sapiens.

Existe una diferencia fundamental entre la sincronía de tales especies y la de los humanos. Nosotros podemos sincronizar en un amplio rango de tempi, mientras que aquellos solo lo hacen en rangos muy estrechos de variación temporal. Esto hace pensar que nuestra posibilidad de sincronizar tiene un fundamento motivacional surgido de mecanismos neurológicos adaptados a la sincronización de conductas que abarcan grandes rangos de tempo. En los primates superiores aparecen los antecedentes evolutivos de esta habilidad de sincronización en las denominadas *llamadas* de ciertas especies de primates superiores (Merker 2000).

¹ Estas intervenciones están reguladas por mecanismos de (1) Timing basados en Tiempo de Reacción y (2) Timing basados en Familiaridad (Merker 2002). El tiempo de reacción permite el reconocimiento del timing del otro en el intercambio intersubjetivo. Sorprendentemente, este mecanismo, así como el lapso temporal que demanda, es similar al observado en la comunicación musical y gestual entre adultos (por ejemplo en el *levare* del gesto del director de orquesta- Luck 2002)

² Estas preferencias resultan de gran importancia porque condicionan el modo en el que la madre ajusta su habla dirigida al infante, el modo en el que “*entona*” con la musicalidad del bebé.

Lo interesante de estas *llamadas*, en oposición a otras conductas comunicativas en animales inferiores es la naturaleza expresiva de las mismas (por ejemplo la capacidad que tienen de comunicar estados emocionales).

Parecería ser entonces, que no es el pulso subyacente el logro evolutivo sino más bien la posibilidad de regularlo, de usarlo a voluntad, de usarlo para compartir la experiencia temporal con el otro, y de diferenciarlo de otros modos de organizar los eventos en el tiempo que permiten comunicar estados emocionales.

Ahora bien, los mamíferos superiores realizan conductas sincrónicas interactivas. Pero en ellos esa sincronía se alcanza básicamente mediante dos mecanismos:

- 1) un mecanismo de tiempo de reacción.
- 2) Un mecanismo de familiaridad.

Estos dos mecanismos regulan las interacciones de la díada adulto-bebé humano hasta los 9 meses de vida. Pero, en los humanos un tercer mecanismo, de pulso subyacente surge a partir de esa edad. Es decir que el pulso subyacente aparece como un logro en la ontogénesis.

Paradójicamente, en la tradición occidental, cuando escuchamos una ejecución musical sea esta de música académica o de música de difusión masiva, la consideramos expresiva en tanto, aunque pueda estar claramente ajustada a un patrón de pulso subyacente es capaz de desviarse *a voluntad* de tal patrón, generando aceleraciones, desaceleraciones, y toda modificación temporal expresiva que genéricamente denominamos *tempo rubato*. Parecería que todo el esfuerzo puesto en la evolución para alcanzar el dominio de un pulso subyacente se contradijera con la necesidad de *desviarlo* con fines expresivos.

En otro trabajo, he propuesto una explicación para esta paradoja. Esta explicación, adaptada a la discusión que venimos trayendo sería:

- A lo largo de la ontogénesis, hemos construido, a través de las tempranas experiencias de intersubjetividad, la noción de pulso subyacente. A través de esta estructuramos la experiencia del tiempo. De este modo, nuestra experiencia del tiempo, a través de las estructuras musicales se convierte en una experiencia de *tipo reloj* según la cual los eventos que se suceden en el tiempo se acoplan a dicho pulso subyacente.
- Las desviaciones expresivas de la ejecución representan una ruptura del corsé *tipo reloj* sobre el que se discretiza el tiempo en unidades más o menos uniformes.
- Se genera tensión entre la experiencia del tiempo *tipo reloj* y dicha ruptura que obliga a organizar la atención utilizando todo el repertorio de mecanismos de timing.
- La utilización del mecanismo de tiempo de reacción en la detección del timing permitiría reeditar experiencias intersubjetivas tempranas, sobre las cuales construimos todo nuestro andamiaje comunicacional. En otros términos, la ejecución musical expresiva nos permite reestablecer una experiencia compartida del tiempo en términos de nuestros mecanismos más primarios.

La música como objeto estético estaría vinculada a dicha tensión en nuestras experiencias temporales y su vinculación con la experiencia compartida. **Conclusiones y**

omisiones

La tradición cognitivo estructuralista de la Psicología de la Música ha procurado contribuir al campo de la etnomusicología mediante la búsqueda de universales psicológico-musicales. Estos universales psicológicos estarían en directa relación con los universales musicales descritos por la etnomusicología.

Creo que ambas disciplinas no han sabido reconocer importantes aspectos del tema. La Psicología Cognitiva de la música ha analizado los procesos de enculturación como resultado de la exposición sistemática a los artefactos de la cultura. Sin embargo hemos visto en el ejemplo de la adquisición de los rasgos fonológicos de nuestra lengua materna que no es solamente el artefacto cultural el decisivo en el proceso, sino más bien la experiencia intersubjetiva en sí, la percepción y la acción compartida. La psicología de la música no ha sabido reconocer la importancia de la interacción con el otro, y en particular de la interacción temprana, en nuestra comprensión de las estructuras musicales, porque siguiendo el paradigma generativo, ha puesto a la estructura de la información perceptual por delante del proceso en sí. Un paradigma intersubjetivo en Psicología de la Música propondría que la información entrante no es acoplada a un cuerpo de información más estructurada, sino que la misma se organiza en la interacción (en principio diádica, aunque la interacción puede complejizarse progresivamente)

Paradójicamente (y van cuántas paradojas?), siguiendo la metáfora de una mente que funciona como un ordenador, la Psicología de la música no ha sabido identificar la musicalidad de las conductas comunicativas humanas y como consecuencia no ha podido vincular aspectos claves de su universalidad tales como sus rasgos expresivos y su importancia en las experiencias compartidas de percepción y acción.

Por su parte, creo (y esto tendrán que evaluarlo los etnomusicólogos) que la etnomusicología, preocupada por los aspectos estructurales de las músicas que estudia, también ha omitido un aspecto fundamental de la producción musical: sus aspectos expresivos, aquello que hace de cada experiencia musical, en cualquier cultura, una experiencia única e irrepetible.