

Tensiones entre psicología de la música y experiencia musical en Latinoamérica.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (2019). *Tensiones entre psicología de la música y experiencia musical en Latinoamérica*. e-ISSN: 2618-3072 - Revista Argentina de Musicología, 19, 79-102.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/465>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/9uv>

Tensiones entre psicología de la música y experiencia musical en Latinoamérica

Favio Shifres

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 79-102.
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Tensiones entre psicología de la música y experiencia musical en Latinoamérica

La psicología de la música es una disciplina construida sobre la alianza entre la musicología y la psicología experimental emergentes hacia la segunda mitad del siglo XIX. Esta alianza coincide, entonces, con la expansión de Europa occidental y su mirada totalizadora del conocimiento a través de la ciencia moderna. Se argumenta en este trabajo que por ello, la psicología de la música es fundacionalmente etnocéntrica. Dicho sesgo genera condiciones de injusticia epistémica principalmente al invisibilizar la naturaleza de las experiencias musicales situadas en contextos epistemológicamente diferentes de los de la música occidental, negando soberanía epistémica al sujeto de la experiencia. Para ejemplificar este sesgo se discuten tres axiomas de la psicología de la música: la autonomía de lo sonoro, la experiencia musical escindida entre tres praxis (audición, ejecución y composición), y el uso de categorías básicas de la teoría musical occidental. Se discuten estos tres axiomas en términos de los efectos que tienen sobre las descripciones de la experiencia musical. Finalmente se discuten algunos aspectos de la injusticia epistémica generada vinculados con el sujeto de conocimiento y con las condiciones de producción del conocimiento académico.

Palabras clave: Psicología de la Música, Musicología, injusticia epistémica, Teoría Musical

Tensions between Psychology of Music and Musical Experience in Latin America

Psychology of music is a discipline built on the alliance between Musicology and Experimental Psychology emerging towards the second half of the nineteenth century. This alliance coincides, then, with the expansion of Western Europe and its totalizing perspective of knowledge based on modern science. This paper aims to argue that for this reason, the psychology of music is foundationally ethnocentric. This bias generates conditions of epistemic injustice, mainly by making invisible the nature of musical experiences located in contexts epistemologically different from those of Western music, denying epistemic sovereignty to the subject of experience. In order to exemplify this bias, three axioms of the psychology of music are discussed: the autonomy of the sound, the division of musical experience into three different praxes (audition, performance and composition), and the use of basic categories coming from Western music theory. These three axioms are discussed in terms of the effects they have on the descriptions of the musical experience. Finally, some aspects of the epistemic injustice linked to the subject of knowledge and to the conditions of production of academic knowledge are discussed.

Keywords: Psychology of Music, Musicology, Epistemic Injustice, Music Theory

Introducción

Para la cultura occidental moderna la música es una forma de arte, es decir, una actividad sofisticada a través de la cual una parte de la experiencia humana relativa tanto al mundo interior como al exterior es elaborada de un modo estéticamente comunicativo.¹ Con ese alcance, la musicología, en tanto proceso de estudio, indagación y reflexión sobre la música,² ha asumido su incumbencia en la indagación de conductas y experiencias entendidas como musicales en un amplio rango de situaciones de involucramiento — audición, ejecución, composición, análisis, entre otras. No es de extrañar, entonces, que la musicología se haya planteado aun desde antes de su inauguración como área formal de estudios, un persistente acercamiento a la psicología en las reflexiones teóricas sobre tales conductas y experiencias.³ Por su parte, la psicología también se ha visto fuertemente atraída hacia la musicología, toda vez que la tarea musical es ubicua y altamente compleja y, por lo tanto, su estudio promete arrojar luz sobre características y particularidades del funcionamiento del pensamiento y la cognición en general. Por todo esto la alianza entre musicología y psicología aparece natural e inexorablemente consolidada ya desde la segunda mitad del siglo XIX. Esta alianza se teje en el marco de un clima de época particular en el que la cosmovisión europea hegemoniza las condiciones de producción y validación del conocimiento. De ella surgieron agendas de investigación, marcos teóricos de interpretación, modalidades y métodos para construir el conocimiento, y criterios según los cuales validarlos que resultaron consonantes con dicho ambiente cultural. También afín a ese clima de época, esa alianza buscó explicar la experiencia del Hombre, es decir que necesitaba validarse como disciplina en tanto pudiera universalizar sus logros.

A partir del surgimiento de la psicología experimental como disciplina científica independiente, la cognición musical es explorada en dos direcciones. Por un lado se la estudia como subsidiaria de procesos psicofísicos y funciones cognitivas generales que se desarrollan particularmente bajo condiciones especiales de interacción con la música (considerada por tanto como fenómeno estimular externo al sujeto que la experimenta). De acuerdo con esta perspectiva se estudian comportamientos particulares de las personas

-
1. Ellen Dissanayake, *Art and Intimacy. How the Arts Began* (Seattle y Londres: University of Washington Press, 2000).
 2. David Beard y Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts* (Nueva York y Londres: Routledge, 2005).
 3. Guido Adler, "Umfang, Methode Und Ziel Der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885): 5-20.

consideradas músicas, y se esperan diferencias de procesamiento de acuerdo con el tipo de actividad musical desarrollada y en particular respecto de las personas consideradas no músicas.

Por el otro lado, se piensa la música como un dominio cognitivo independiente en una arquitectura mental relativamente compleja.⁴ Desde esta perspectiva interesa indagar en los procesos específicos de dominio, es decir en aquellas cogniciones que los seres humanos desplegamos en el marco del involucramiento musical y que no existen con relación a otros ámbitos de la cognición. Tres aspectos interesan destacar para ello: en primer lugar, la existencia de estructuras neurológicas específicas (conexiones neuronales que se activan y desarrollan con relación a alguna de las formas del hacer musical). En segundo lugar, la posibilidad de encapsulamiento cognitivo (referido a que ciertas creencias fijadas inicialmente en los sistemas cognitivos centrales no puedan modificarse con nueva información entrante). En tercer lugar, patrones generales de adquisición y deterioro de las habilidades implicadas a lo largo del ciclo vital, desde el momento del nacimiento, hasta el fin de la vida.

A lo largo de más de dos décadas trabajando en la investigación en psicología de la música en Argentina desde ambas perspectivas, he encontrado dificultades importantes en el trabajo experimental que no parecen estar reportadas en los informes de investigación. En primer lugar los comportamientos espontáneos de las personas en situaciones de involucramiento musical son aquí demasiado distantes de los que suelen aparecer en las directivas de los procedimientos experimentales. Esas situaciones requieren en sí mismas entrenamientos específicos que *desnaturalizan* las formas en las que las personas están acostumbradas a interactuar en la música. Con relación a esto, nociones básicas aplicadas a los diseños de experimentos, tales como *simplicidad-complejidad*, *estabilidad*, *movimiento*, *ajuste* de los estímulos, *familiaridad* estilística, *emocionalidad*, entre muchas otras, se ponen en crisis, debido a que las historias personales de los participantes en los trabajos con la música parecen recorrer múltiples andariveles. La propia noción de *músico* tal como la persona puede auto percibirse o ser

4. Aunque la propuesta de arquitectura cognitiva más conspicua no incluye explícitamente a la música como un dominio independiente —véase Jerry Fodor, *The Modularity of Mind* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983)—, otras propuestas desarrollan particularmente la idea. Véase especialmente Ray Jackendoff, *Consciousness and the Computational Mind* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987); también la independencia de la música en una arquitectura mental es sostenida desde otras perspectivas. Para una perspectiva evolucionista véase Steven Mithen, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language Mind and Body* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005); y para una perspectiva neurocientífica, Isabelle Peretz y Max Coltheart, “Modularity of Music Processing”, *Nature Neuroscience* 6/7 (2003): 688-691.

percibida socialmente difieren mucho de los criterios que utilizan en general los trabajos *mainstream* en el campo. Además, trabajando en el campo del desarrollo musical, tanto con bebés y niños como con adultos con diferentes grados de experiencia musical, aparecen patrones de adquisición que también desafían esas nociones básicas. En definitiva, parafraseando el título de la novela de Milan Kundera, la vida musical de las personas que participaron tanto de mis experimentos como de los de colegas con los que pude colaborar parece estar en otra parte.

Esta circunstancia me ha conducido a pensar que las agendas de investigación establecidas por las necesidades y las lógicas del conocimiento que obedecen a la epistemología hegemónica al contribuir a consolidar una mirada universalista de la experiencia musical que es en realidad la del sujeto eurocentrado, oculta, invisibiliza o subalterniza un cúmulo de experiencias musicales diversas situadas en múltiples contextos. La investigación *mainstream* en psicología de la música, contribuye así a universalizar criterios de validez, axiomas y métodos que al ocultar o subalternar experiencias disyuntivas consolidan formas de injusticia epistémica.⁵ Partiendo del compromiso básico de que el investigador no puede desentenderse de las implicaciones sociales que su trabajo tiene, particularmente en cuanto a las personas con las que trabaja, es que me propongo estudiar aspectos de esta construcción epistémica con el objetivo mayor de fortalecer una perspectiva alternativa del campo de estudio. Para ello, en este trabajo en particular, propongo revisar algunos axiomas básicos que forman parte el fundamento de la alianza entre musicología y psicología, cuestionando su universalidad con el objeto de habilitar la existencia de miradas alternativas.

Axiomas de la alianza hegemónica musicología-psicología

En su aspiración científica, la alianza entre musicología y psicología se basó en el establecimiento de condiciones generales adecuadas para el estudio de la conducta y la experiencia musical garantizando la objetividad en la recolección de los datos tomados en consideración, su análisis y la interpretación concomitante. De este modo, el carácter científico de este encuentro se manifiesta en la supremacía del valor de objetividad para

5. Básicamente entendemos por *injusticia epistémica* a la que deriva del modo en el que las relaciones de poder se ejercen alrededor de los valores de verdad, aptitud y comprensión del conocimiento. Véase Gaile Pohlhaus, “Varieties of Epistemic Injustice”, en *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, ed. Ian James Kidd, José Medina y Gaile Pohlhaus (Oxon y Nueva York: Routledge, 2017), 13-26.

la determinación de la validez del conocimiento. La objetividad de las observaciones, que en las ciencias naturales se alcanza a través de la aplicación de instrumentos de medición basados en modelos teóricos consensuados, en la psicología de la música (o psicomusicología)⁶ se alcanza a partir de modelos elaborados *ad hoc*. Estos modelos se basan en axiomas que consolidan el sentido común del psicomusicólogo como observador objetivo y que sin embargo, desde un punto de vista crítico, deberían ser considerados como sesgados por la perspectiva occidental de música y experiencia musical. A continuación describo tres de ellos.

La autonomía de lo sonoro

La noción decimonónica de autonomía musical, como derivada de la idea kantiana de juicio estético, facultó a la psicología de la época a pensar la música como un *estímulo*, esto es, una entidad en el mundo cuya realidad es independiente de la mente que la procesa y de los discursos que ella elabora. En ese marco, la música, en tanto objeto de la experiencia es autónoma respecto del sujeto. Esta autonomía es la que permite establecer una distancia epistemológica entre el objeto y el sujeto de la observación que satisfaga la condición de objetividad que la noción moderna de ciencia impone. A través de ella, entonces, es posible encontrar las variables independientes que la psicología en tanto ciencia experimental necesita medir en lo que considera *la realidad* musical, que surge de la reificación de relaciones establecidas teóricamente entre características de los sonidos producidos. En otras palabras, el modo en el que los sonidos se relacionan entre sí, configura los atributos del estímulo que impactan en la experiencia. Aunque la psicología reconozca que otros atributos de la experiencia musical puedan ser importantes, solamente los que derivan de las relaciones entre los sonidos serán considerados condición de posibilidad de la experiencia. Dicho de otro modo, cualquier experiencia *es musical* cuando esos atributos son los más relevantes. Esta orientación es afín a la construcción de la dicotomía musical-extramusical muy ambiguamente tratada, incluso en el campo de la etnomusicología,⁷ y que se vincula con la delimitación misma

6. En rigor la psicología de la música no debiera ser tomada como sinónimo de psicomusicología, ambas expresiones representan elecciones de diferentes marcos teóricos. Sin embargo, lo tomo aquí como un modo directo de referirme a la alianza entre psicología y musicología desde los orígenes de ambas disciplinas, en la segunda mitad del siglo XIX, hasta el presente.

7. Véase por ejemplo Regula Burckhardt Qureshi, "Musical Gesture and Extra-Musical Meaning: Words and Music in the Urdu Ghazal", *Journal of the American Musicological Society* 43/3 (1990): 457-497.

del campo de la musicología como disciplina académica.⁸ De este modo, no es difícil comprender cómo las dos disciplinas emergentes se alían desde sus orígenes alrededor de la *Tonpsychologie*.⁹ Este origen satisface la noción misma de autonomía, tal como la planteó la musicología desde el siglo XIX¹⁰ hasta sus abordajes más actuales,¹¹ pero por eso mismo, refleja una noción de música que lejos de estar vinculada a una experiencia vivida universal, obedece a una experiencia parcial y situada en un espacio cultural determinado.

Los cuestionamientos que esa noción de autonomía ha recibido en el marco de la musicología tradicional, no alcanzan para pensar una alianza musicología-psicología útil para entender de un modo justo la experiencia musical en general ya que no condicionan el campo de la experiencia de la música en general sino simplemente tiene consecuencias en el terreno musicológico teórico. Por el contrario, la noción de autonomía que aquí cuestiono es una más substancial, y se refiere a la perspectiva según la cual consideramos que la música *es* el conjunto de sonidos y sus relaciones estructurales, y cuya inmanencia es independiente de sus condiciones de posibilidad subjetivas, intersubjetivas y sociales. La fuerte identificación de la música con el carácter abstracto de las estructuras sonoras definidas y caracterizadas principalmente, como veremos más adelante, por las categorías que posibilitan la notación musical en occidente refuerzan una ontología de música como *objeto-texto-idea*. Esta idealización de la música como objeto, que hace abstracción de los cuerpos y con ello de la etnicidad, el género y el sexo,¹² contribuye al eurocentrismo de la alianza musicología-psicología y por ello a la subalternización de múltiples *experiencias otras*.¹³

8. Véase, por ejemplo Carl Dahlhaus, y Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985).

9. Carl Stumpf, *Tonpsychologie* 2 (Leipzig: Hirzel, 1890).

10. Eduard Hanslick, *De lo Bello en la Música*, trad. Alfredo Cahn (Buenos Aires: Ricordi, 1977) [1ª., en alemán, 1854].

11. Beard y Gloag, *Musicology*; David Clarke, “Music Autonomy Revisited”, en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (Nueva York: Routledge, 2003), 159-170.

12. Véase un análisis de esta invisibilización epistémica en el estudio y el mercado del arte en occidente en Lourdes Méndez, “Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo”, en *Género y cultura en el África Subsahariana: antropología, literatura, arte y medicina*, ed. Aurelia Martin, Casilda Velasco y Fernanda García (Barcelona: Bronce-Planeta, 2002), 201-234.

13. Siguiendo a Walter D. Mignolo el adjetivo *otra/o* es utilizado detrás del sustantivo como un modo de enfatizar que la alternativa que este adjetivo propone se halla por fuera del paradigma dominante. Véase Walter D. Mignolo, “‘Un Paradigma Otro’: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitanismo crítico”, *Dispositio/n* 25/52 (2005): 127-146.

Así planteada, la noción de autonomía se sostiene en la experiencia del hombre europeo moderno, y es consistente con las preguntas acerca de ella formuladas por la Ilustración y la filosofía que consolidó la noción de Bellas Artes.¹⁴ Por esa razón es impotente para reconocer la naturaleza musical de numerosas experiencias, y por lo tanto oscurece la comprensión de la experiencia del campo sonoro que pretende aislar en culturas que disponen de un único concepto referido a nociones que conforme esa noción de Bellas Artes pueden entenderse como *música* y *danza* por ejemplo.¹⁵ ¿Sería epistemológicamente adecuado en estos casos dejar de lado la experiencia kinética para caracterizar *lo musical*?

Del mismo modo, son incontables los ejemplos en los que se puede apreciar que la experiencia musical excede ampliamente el ámbito de lo sonoro de un modo que cualquier intento de escisión deviene inevitablemente en su desnaturalización. En muchas culturas, por ejemplo, la música refiere a un hecho social, de modo que no existe sin otro. Aun cuando diferentes personas involucradas pueden desempeñar diferentes roles, la actividad no está dirigida por una determinada combinación de sonidos, ni siquiera guiada por ella. Las decisiones tomadas en torno a las prácticas que desde una mirada occidental pueden considerarse como musicales son más el reflejo de las actitudes sociales puestas en juego en esa actividad y su contexto que del producto sonoro en sí.¹⁶ Así, por ejemplo, en la música del norte de la India “las ‘reglas’ de cualquier *rag* proveen bases comunes tanto para la interacción social como para las estructuras musicales”.¹⁷

De igual forma, en muchos contextos, la música se define más como un estado emocional que como una determinada combinación sonora. Las situaciones entendidas como musicales se identifican unas con otras en la medida que sus valencias emocionales se equiparan, más que de acuerdo con determinados rasgos del sonido involucrado.¹⁸ Aunque la ciencia musical occidental reivindique epistemológica y/o metodológicamente

14. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o Sobre los Límites en la Pintura y la Poesía*, trad. Javier Merino (Buenos Aires: El Ateneo, 1946) [1^{a.}, en alemán, 1766].

15. Roger Blench, “Nigeria, Republic Federal of”, en *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (consulta 30/10/2017); Rignald Massey y Jamila Massey, *The music of India* (Londres: Abhinav publications, 1996); Carol Muller y Janet Topp Fargion, “Gumboots, Bhaca Migrants, and Fred Astaire: South African Worker Dance and Musical Style”, *African Music* 7/4 (1999): 88-109.

16. David W. Ames, y Anthony V. King, *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts* (Northwestern, IL: Northwestern University Press, 1971).

17. Nikki Moran, “Music, Bodies and Relationships: An Ethnographic Contribution to Embodied Cognition Studies”, *Psychology of Music* 41/1 (2011): 7.

18. Moran, “Music, bodies and relationships”; Tony Perman, “Dancing in Opposition: Muchongoyo, Emotion, and the Politics of Performance in Southeastern Zimbabwe”, *Ethnomusicology* 54/3 (2010): 425-451.

la autonomía de lo sonoro, incluso en las culturas urbanas occidentales, esa identificación de *lo musical* con los estados emocionales, es también inseparable. Por ejemplo, muchas personas usan el canto solamente en situaciones profundamente emocionales (desde la iglesia, hasta el estadio de fútbol, pasando por el momento de acunar a un bebé, y una marcha de protesta social), y el resultado sonoro es guiado por el desarrollo temporal de dicho estado, independientemente de cualquier tipo de consideración estructural que desde una mirada externa se quiera hacer. A menudo, las personas ni siquiera son conscientes de estar produciendo sonidos cantados o tocados, pero, sin embargo, conservan una clara conciencia de su estado emocional.

Aun cuando nos concentremos en la atención exclusiva a los sonidos y los modos en los que ellos configuran estructuras, la noción de obra musical como unidad de análisis también refleja una concepción de autonomía que limita el alcance de lo musical a la elaboración de productos que pueden ser objetivados como *obra*. Aunque la mayor parte de nuestras experiencias musicales están desvinculadas de la noción de obra, un monto considerable de la investigación en psicología de la música se apoya explícita o implícitamente en ella. Esto se alinea con la tendencia de la musicología a descansar en las obras musicales como referencia habitual, aun en aquellos casos en los que lo que se quiere describir no está necesariamente vinculado con una obra musical en particular.

Se puede apreciar, por lo tanto, que la alianza musicología-psicología tiende a separar de la noción de lo musical no solamente a las relaciones del sujeto con los sonidos (cuya atención pondría en cuestionamiento la autonomía), sino también otras propiedades de la experiencia —corporales, sociales, emocionales, visuales, identitarias, etc.—, que lejos de ser simplemente fenómenos aditivos son, tanto subjetiva como culturalmente, constitutivas de ella. Ya ni la ausencia total de tales relaciones sonoras reificadas (concretamente, la ausencia de sonido) necesariamente implica la inexistencia de experiencia musical, por lo tanto se amplía el horizonte de lo musical a un campo totalmente insonorizado.¹⁹

19. Ya a principios de la década de 1950, John Cage, con su célebre *4'33"*, condujo provocativamente a pensar esta insonorización del campo musical. Muchas y frecuentes experiencias musicales en ausencia de recepción auditiva contribuyen a justipreciar el lugar que ella tiene en la experiencia como un todo. Véase por ejemplo Evelyn Glennie, *Good Vibration: An Autobiography* (Londres: Arrow Books, 1990); "Hearing Essay", en <http://www.evelyn.co.uk/Resources/Essays/Hearing%20Essay.pdf> (consulta 07/12/2012). En 2019 la dirección es <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/> [Nota de los editores]

La experiencia musical escindida en tres praxis

Las fuerzas motivadoras del desarrollo de la psicología de la música desde finales del siglo XIX, fueron principalmente dos: por un lado el conocimiento de los procesos perceptuales por los cuales los seres humanos asignamos la cualidad de música a un conjunto de sonidos²⁰ y por el otro lado el desarrollo de las capacidades ligadas a los desempeños que distinguen al sujeto músico en occidente.²¹ A partir de ellas, la psicología de la música ha naturalizado una agenda de investigación sobre la base de tres ontologías diferentes y escindidas por sus funciones, generalidad y patrones de desarrollo diferenciados: la audición, la performance y la composición. Esta división es consonante con la psicología del siglo XX que aborda por un lado los procesos perceptivos y por otro los motores, reservando para el razonamiento, el juicio y la valoración un estatus de mayor complejidad. De acuerdo con este programa, se limita la audición a los primeros, la ejecución a los segundos y la composición a los terceros.²² Notablemente, cualquier vinculación entre esas tres ontologías es considerada un epifenómeno. Se ve ahí la influencia empirista en el desarrollo de la psicología de la música durante el siglo XX que naturaliza las unidades de análisis que en realidad son el resultado de la perspectiva epistemológica que asume el observador-investigador.

Además la legitimación psicológica de estas tres ontologías tiende a confirmar las jerarquías consolidadas por el romanticismo alemán entre los participantes de la música que, por supuesto, influyó en el planteo fundacional de la musicología.²³ Esta jerarquía

20. A partir de esta motivación se desarrolló la tradición psicofisiológica que indaga en las experiencias sonoras que pueden tener consecuencias equivalentes tanto en el campo de la música como en el lenguaje y en el análisis de la escena auditiva, y de la mano de este interés la epistemología positivista que dio origen a la psicología experimental en Europa central. Véase por ejemplo Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, trad. Alexander Ellis (Nueva York: Dover, 1954); Wilhem Max Wundt, *Grundzüge der Physiologischen Psychologie* (Leipzig: Engelmann, 1874); Christian von Ehrenfels, "Über Gestaltqualitäten", *Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Philosophie* 14/3 (1890): 249-292; más recientemente Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1994).

21. Esta motivación dio lugar a la perspectiva psicométrica en el dominio musical desde Carl Seashore, *The Psychology of Music* (Nueva York: McGraw Hill, 1938), hasta los abordajes sistemáticos de la psicología de la performance musical en las últimas décadas del siglo pasado; véase por ejemplo, Alf Gabrielsson, "Music Performance Research at the Millennium", *Psychology of Music* 31/3 (2003): 221-272.

22. Una recorrida por la investigación y la literatura de los años 60 a los 80 da cuenta claramente de esta perspectiva. Véanse por ejemplo John A. Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1986); Alf E. Gabrielsson, ed., *Action and Perception in Rhythm and Music: Papers Given at a Symposium in the Third International Conference on Event Perception and Action* (Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music, 1987); Diana Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, 3a. ed. (San Diego: Elsevier, 2012).

23. Adler, "Umfang, methode und ziel der musikwissenschaft".

identifica a un ejecutante en el centro de la escena musical, cuyo rol en la música es “tocar como si fuera desde el alma del compositor”,²⁴ quien es considerado el pináculo de la música y su sujeto modélico. En la base de esta jerarquía, el oyente conforma una audiencia pasiva, inferior en cuanto a sus capacidades musicales y a su relevancia en el desarrollo histórico.²⁵ La configuración de estos tres sujetos psicomusicológicos tiene lugar con fuerza en el pensamiento occidental a partir del siglo XVII y son afines al rol que la modernidad le asignó a la música como miembro del cenáculo de las *Bellas Artes*. Estos sujetos diferenciados están tan arraigados en el pensamiento occidental que la psicología de la música da por natural su existencia. No obstante, esta división alude a tres formas de *hacer* cuya autonomía es en realidad clara y evidente solamente en algunas culturas. El modo con el que se naturaliza esta división de las funciones cognitivo-musicales que es afín a la división del trabajo (rol) musical en la sociedad capitalista, es por lo menos sospechosa. La psicología desde ese lugar legitima esta manera de abordar la música como única o, al menos, privilegiada. Por ejemplo, la teoría de la música más influyente en el campo de la psicología en la segunda mitad del siglo XX, la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff toma como axiomática esta tripartición del sujeto musical.²⁶ Parte de un sujeto que es *todo oído*, su “*idealized listener*”, cuya experiencia es exclusivamente auditiva. Así, es un sujeto que parece no tener cuerpo, ni estar inmerso en un medio social; un sujeto cuya vida musical, por ejemplo, nunca lo enfrentó al problema de cómo coordinar sus movimiento con los de otros, en la búsqueda de un resultado sonoro, un vínculo social, un estado afectivo. Aparece un sujeto cuya vida musical está caracterizada solamente por las particularidades estructurales de la música que escucha sin ningún tipo de marcas sociales, económicas, raciales, de género, etc. Es un sujeto suspicazmente parecido al asistente a conciertos, que compra discos y los escucha detenidamente sentado en el sillón a través de su sistema de reproducción sonora capaz de brindar una experiencia sonora homogénea a lo largo del tiempo.

24. Mary Hunter, “‘To Play as if from the Soul of the Composer’: The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics”, *Journal of the American Musicological Society* 58/2 (2005): 357-398.

25. Favio Shifres, “Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical”, *Revista de Historia de la Psicología* 27/2-3 (2006): 21-29.

26. Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983).

Del mismo modo, el sujeto que esta psicología estudia para vincularlo con la noción musicológica de composición es muy parecido al estudiante de composición de conservatorio que abstrae sonidos de marcas escritas en un papel y los combina según reglas.²⁷ En la misma línea, la ejecución musical está pensada a partir de la noción dualista de finales del siglo XVIII que opone la técnica a la expresión, como derivada de la oposición cuerpo-espíritu.²⁸ El sujeto ejecutante estudiado por la psicología de la música es uno que desarrolla destrezas motrices para ponerlas al servicio de una realización sonora preconcebida (y habitualmente guiada por una partitura) para la que, adicionalmente, debe tomar decisiones que surgen de racionalizar la estructura musical.²⁹ Se puede apreciar con claridad que la noción de obra musical, como unidad de análisis musicológico privilegiada, se inmiscuye en la caracterización de estos sujetos.

Es sabido que en numerosas culturas no existe la idea de *escuchar música*. En ellas la música es vista como una actividad en cuya participación se comprometen de un modo inseparable procesos que la psicología clásica ha escindido en percepción y acción. En muchos casos, la actividad de escuchar, separada de todo tipo de acción, puede capturar solamente una representación parcial y débil de lo que se entiende por música.³⁰ Allí, el sujeto oyente no existe, del mismo modo que no existe el sujeto compositor. Un sujeto que tampoco es el *performer* moderno es el que *hace* la música. A menudo, tampoco es posible hablar de un individuo, tratándose más bien de un colectivo que se involucra de manera holística en la música como acción.

Así como la musicología crítica intenta deconstruir esta noción de roles y funciones individuales impuestas a los participantes de la música,³¹ desde el campo de la psicología también algunos abordajes contemporáneos aparecen como promisorios para vincularse en esa deconstrucción.³² En las últimas décadas, las perspectivas críticas del cognitivismo clásico, en particular las denominadas ciencias cognitivas de segunda

27. Lyle Davidson y Patricia Welsh, "From collections to structure: the developmental path of tonal thinking", en *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, ed. John A. Sloboda (Oxford: Oxford University Press, 1988), 260-285.

28. Hunter, "To Play as if from the Soul of the Composer".

29. Gabriellson, "Music Performance Research at the Millennium".

30. Véase por ejemplo la justificación del registro sonoro del hacer musical en comunidades andinas relatada por Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

31. Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998); Turino, *Music as Social Life*.

32. Favio Shifres, Mauro Valicente y Nicolás Sicilia, "Contribuciones desde la experiencia musical al debate sobre la naturaleza de la mente", *Revista de Psicología de la UNLP* (en prensa).

generación, han identificado la necesidad de abordar esa complejidad como un todo, aun hacia el interior del propio paradigma moderno.³³ En esa línea, algunas propuestas enactivistas aparecen como promisorias para entender la práctica de sentido musical por encima de la tripartición audición-ejecución-composición.³⁴

Las categorías de la teoría musical

Si la música, en tanto objeto autónomo, es para la psicología experimental la variable independiente, tiene que poder ser analizada y medida *objetivamente*. El modelo teórico básico que ha servido para el análisis y la medición de la música ha sido la partitura musical. La teoría que a lo largo de los siglos sirvió de fundamento para el desarrollo de la notación musical pautada y a su vez emergió de un pensamiento que se fue desarrollando en base a las cualidades en ella representadas, es la denominada como *teoría práctica de la música*.³⁵ Esta tradición teórica surgió a partir de una clara motivación pedagógica: buscaba facilitar las condiciones por las cuales las personas podían aprender de manera más eficiente el testimonio musical de una época. No solamente sentó las bases para conservar y elaborar el patrimonio musical de la cultura occidental sino que sirvió también de marco teórico para pensar las prácticas pedagógicas y los objetivos mismos de la educación musical. Por lo tanto puede pensarse no como una teoría que describe el conocimiento sino más bien como una que lo prescribe. Asimismo es esa teoría, emergiendo de esas condiciones epistemológicas, la que le brindó los recursos necesarios a la psicología de la música desarrollada en el siglo XX, ocupada de explicar la experiencia musical, para *medir* la música y controlarla de manera adecuada a su condición de variable independiente (esto es, manipulable) del modelo de observación.³⁶ De este modo, queda planteado una psicología de la música que se basa en la confianza puesta sobre los modelos teóricos desarrollados en general con una intencionalidad pedagógica, a lo largo de siglos de reflexión teórica sobre las prácticas musicales en Europa occidental.

33. Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2007); Paco Calvo y Toni Gomila, eds., *Handbook of cognitive science: An embodied approach* (San Diego: Elsevier, 2008).

34. Hanne De Jaegher y Ezequiel Di Paolo, "Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition", *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6/4 (2007): 485-507.

35. Robert W. Wason, "Musica Practica: Music Theory as Pedagogy", en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 46-77.

36. John A. Sloboda, "Does Music Mean Anything?", *Musicae Scientiae* 2/1 (1998): 19-31.

Es importante tener en cuenta este origen, porque las categorías que constituyen esta teoría, lejos de ser *naturales* son categorías motivadas pedagógicamente. En otros términos, se trata de categorías deliberadamente construidas y enseñadas para brindar un marco teórico y operacional en el hacer musical. Es la fuerza de esa motivación pedagógica la que orientó la teoría musical hacia los contenidos que conforman la teoría práctica dejando de lado otras motivaciones teóricas vinculadas con la música que la precedieron.³⁷ Este proceso cobró fuerza especialmente a partir de la sistematización institucionalizada por los conservatorios en el siglo XIX contribuyendo a un contexto cultural-educativo, en el que esas categorías prescriptivas se fueron naturalizando. En otros términos, la experiencia musical en occidente se fue modelando de acuerdo con ellas. Con el tiempo, ellas se convirtieron en evidentes (autoevidentes), y sirvieron de base para los abordajes teóricos de la mente musical a partir del siglo XIX, desde los enfoques psicofísicos hasta los post-introspectivos.³⁸

La psicología de la música tomó así las categorías de la teoría musical de occidente probablemente sin cuestionar el estatus epistemológico de esas categorías: “¿Es esta una teoría de los eventos acústicos o percepciones, de los diseños notacionales o del contenido ideal? ¿A veces es una cosa y a veces otra? ¿o son varias al mismo tiempo?”.³⁹

Nicholas Cook sostiene que el estatus epistemológico de las categorías y problemas teóricos de la música deben lidiar con fuerza contra el problema de la autoevidencia, es decir de aquello que parece tan obvio que no es necesario decirlo, aclararlo, explicarlo, o, en definitiva ponerlo a consideración.⁴⁰ Ante esta advertencia, el psicólogo de la música debería preguntarse si esas categorías teóricas pueden servir, entonces, para investigar la experiencia musical. Como se puede apreciar, las categorías que guían hasta el momento la mayor parte de los estudios en psicología de la música, han emergido a lo largo de siglos y siglos de historia de acuerdo con la experiencia del sujeto músico de occidente. Las grandes categorías del pensamiento teórico occidental (tales como

37. Me refiero particularmente a la “teoría especulativa” de la música, que desde su origen griego, ocupó el centro del pensamiento teórico musical hasta por lo menos el tratamiento de la música como una de las artes liberales en el medioevo. Véase Leslie Blasius, “Mapping the Terrain”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 27-45.

38. Incluyendo en estos desde la psicología de la Gestalt hasta la lingüística estructural de la revolución cognitiva de la segunda mitad del siglo XX. Véase Blasius, “Mapping the Terrain”.

39. Nicholas Cook, “Epistemologies of Music Theory”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 78-79.

40. Cook, “Epistemologies of Music Theory”.

melodía, armonía y ritmo, así como las que se pueden subsumir en ellas) son tomadas por la psicología directamente de la segunda tradición teórica de occidente: aquella que se ocupa de establecer la codificación y clasificación de los elementos estructurales de la música como base para la construcción de las obras musicales.⁴¹ Tomadas desde el siglo XVII como categorías naturales, son probablemente las que adopta del mismo modo el psicólogo de la música de finales del siglo XX y son impuestas al sujeto investigado, a menudo forzosamente, en los programas de investigación.

En tal sentido, hemos mostrado que lejos de ser naturales, estas categorías que son propias de la cultura europea occidental, resultan ajenas a la experiencia musical en muchas otras culturas.⁴² Esa ajenez les quita cualquier poder para explicar la naturaleza de la experiencia psicológica. Por ejemplo, una categoría básica privilegiada en la teoría occidental es la de *consonancia*. En tal sentido, Cook muestra cómo la preocupación teórica de Zarlino a Schenker se centra en la distinción binaria entre consonancia y disonancia.⁴³ Recíprocamente, esta dicotomía modeló el desarrollo de la música occidental durante ese período. ¿Puede ser esa teoría la base para el estudio de la experiencia musical en un contexto en el que la noción de consonancia-disonancia no tiene la misma relevancia o incluso ni siquiera existe?⁴⁴

Aun las categorías que parecen más básicas tienen una clara incumbencia cultural. María Inés Burcet discutió las condiciones básicas de ciertas categorías teóricas, tales como nota, acorde, intervalo, entre otras, destacando la construcción de conocimiento necesaria para su configuración.⁴⁵ En esa línea investigó la conformación de la categoría cognitiva *nota musical* tanto en adultos como en niños. De manera interesante sugirió que la posibilidad de operar cognitivamente con dicha categoría es el resultado del

41. Ibid.

42. La naturaleza, el vínculo con la divinidad, la celebración comunitaria, el cuerpo en el espacio, las relaciones intrafamiliares, entre otras dimensiones de la experiencia humana, brindan en diferentes culturas marcos referenciales por las cuales ellas mismas piensan su propia música. Véase Pilar Holguín Tovar y Favio Shifres, “Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana”, *Revista Calle 14* 10/5 (2015): 40–53; Favio Shifres, “Revisando algunas categorías para pensar la música: contra el desperdicio de nuestra experiencia musical”, *Percepta. Revista de Cognição Musical* 4/2 (2017): 17–31. Disponible en: <http://www.abccogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/95/100>.

43. Cook, “Epistemologies of Music Theory”.

44. Josh H. McDermott, Alan F. Schultz, Eduardo A. Undurraga y Ricardo A. Godoy, “Indifference to Dissonance in Native Amazonians Reveals Cultural Variation in Music Perception”, *Nature* 535/7613 (2016): 547–550.

45. María Inés Burcet, “Las unidades de escritura como categorías para pensar la música”, en *El desarrollo de las habilidades auditivas de los músicos. Teoría e investigación*, ed. Favio Shifres y Pilar Holguín Tovar (La Plata: Editorial GITEV, 2015), 153–183.

conocimiento de modelos de representación formal de la música, principalmente la partitura musical.⁴⁶ Además indicó particularmente que el modelo de representación de la altura musical en la notación musical occidental no se adquiere de manera espontánea con anterioridad a operar con el atributo de altura de manera aislada.⁴⁷

La adhesión de la psicología de la música a la tradición teórica musical de occidente no es casual ni inocente. Estas categorías, que originalmente hablan de cómo el músico occidental piensa la música son las que la psicología de la música utiliza como parámetro del pensamiento del sujeto que no se piensa a sí mismo, sino que necesita ser pensado por el psicólogo:

La teoría pretende explicar la práctica musical real, demostrando los principios a los cuales los compositores han adherido a lo largo de la historia aun no siendo conscientes de ellos. . . . De igual forma, la teoría explica los procesos inconscientes o autónomos que dan lugar a las percepciones conscientes y que generan las invocaciones retóricas ubicuas al “oído” como si el órgano de la audición pudiera ser separado del individuo que escucha. De este modo se construye un dominio de conocimiento privilegiado; la experiencia subjetiva se explica derivándose de una realidad que es cognitivamente inaccesible al individuo.⁴⁸

Consolidar la orientación psicológica de la teoría musical occidental como base epistemológica para la psicología de la música durante la revolución cognitiva resultó central para insertarla en el ambiente académico de la época. No casualmente numerosos desarrollos teóricos a partir de los años 50 adoptaron una lógica que los vinculó directamente con el giro lingüístico que la psicología operó por entonces. Las nociones de jerarquía, información, operadores, entre otras que fueron surgiendo en la teoría del

46. María Inés Burcet, “Realidad perceptual de la nota como unidad operativa del pensamiento musical” (tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2014).
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41539>.

47. María Inés Burcet y Sofía Uzal, “La representación de la altura musical: un estudio con adultos en etapas iniciales de la adquisición de la notación musical”, en *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de actas 13o. Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, ed. Nicolás Alessandrini y María Inés Burcet (Buenos Aires: SACCoM, 2017), 105-115.

48. “. . . the theory is intended to explain the actual practice of music, demonstrating the principles to which composers have historically adhered even though they were unaware of them Equally, the theory explains unconscious or autonomic processes that give rise to conscious perceptions, resulting in the ubiquitous rhetorical invocations of “the ear,” as if the organ of hearing could be separated from the individual who listens. In this way a privileged domain of knowledge is constructed; subjective experience is explained through being derived from a reality that is cognitively inaccessible to the individual.” Cook, “Epistemologies of Music Theory”, 91-92.

campo anglosajón,⁴⁹ e incluso en la interpretación anglosajona de teorías preexistentes,⁵⁰ fortalecieron la afinidad entre epistemología y la metáfora del ordenador que habilita una mente computacional separada de la conciencia.⁵¹ La expresión culminante de esta alianza entre musicología y psicología, o musicología cognitiva es sin dudas la *Teoría Generativa de la Música Tonal*⁵² que dio lugar a un desarrollo exponencial del campo psicomusicológico desde comienzos de los años 80. La mente computacional está representada en la psicología de la música principalmente por *el oído* entendido como una reificación de procesos inconscientes.

Consideraciones finales: hacia una psicología de la música epistémicamente más justa

Los tres tópicos desarrollados en la sección anterior nos acercan a comprender una buena parte del conflicto que pude identificar al seguir ciertos lineamientos de la investigación *mainstream* en psicología de la música en el contexto socio-cultural al que pertenezco. Este conflicto refiere al del sujeto de la experiencia musical que es, por lo que vimos en las páginas anteriores, concebido a través de la experiencia del propio investigador.

El *etnocentrismo* puede ser entendido como una forma de intuición (dicho en el sentido kantiano) que, como tal, pre-condiciona el conocimiento.⁵³ Por ello, casi inevitablemente, el conocimiento de la psicología de la música hegemónica está marcada por el lugar que ocupa la música en la vida del sujeto occidental moderno y el rol que éste asume en el mercado musical como compositor, *performer* u oyente. Debido a la orientación que la psicología de la música ha tenido desde su origen esta especialización se traslada a una serie de premisas acerca de la génesis y el desarrollo de la cognición

49. Véase por ejemplo Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2008); Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1963); Eugene Narmour, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

50. Eugene Narmour, *Beyond Schenkerism* (Chicago: University of Chicago, 1977).

51. Jackendoff, *Consciousness and the Computational Mind*.

52. Lerdahl y Jackendoff, *Generative Theory of Tonal Music*.

53. Thomas Teo y Angela R. Febraro, "Ethnocentrism as a Form of Intuition in Psychology", *Theory & Psychology* 13/5 (2003): 673-694. Comparto con estos autores que el término *etnocentrismo* no captura la idea exacta de lo que implica esta producción centrada en la cultura hegemónica de la que estoy hablando. Como ellos sugieren, una denominación más adecuada sería *cultucentrismo* (culture-centrism). Sin embargo, como estos autores, considero que siendo el término de uso etnocentrismo estos neologismos pueden resultar inapropiados.

musical. Además la indagación que el psicólogo de la música realiza establece un campo de indagación señalado *a priori* por las categorías que aprendió en su formación teórica musical en el marco de la educación musical occidental. Al no mostrar esa experiencia propia y pretender situarse por fuera del fenómeno que describe, esta mirada etnocéntrica impone una ilusión de universalidad que es vivida por el *otro* como una forma de injusticia epistémica.⁵⁴

El etnocentrismo académico presenta una cara *políticamente correcta* a través de la cual busca redimir tal injusticia: los estudios multiculturales. Sin embargo, éstos suelen alistar las experiencias del Otro bajo la perspectiva hegemónica sin preguntarse si el carácter de esa perspectiva permite realmente la inclusión de esas experiencias. Enrique Dussel mostró cómo el *Ego cogito* cartesiano construyó al Otro como un *cogitatum*, es decir como objeto de ese pensamiento.⁵⁵ La idea de *pensar al Otro* deriva de la creencia de que el Otro no es capaz de pensarse a sí mismo. A menudo esa capacidad para pensarse se expresa en el campo de la psicología a través de las estrategias metodológicas. La potestad de los métodos y la lógica que los subyace, son esgrimidas como las credenciales para pensar al Otro. En este proceso, como hemos visto, la musicología, por su autoridad teórica, ha colaborado en fortalecer esa mirada etnocéntrica al habilitar a la psicología de la música a una exclusividad de las categorías de la teoría occidental de la música. Estas categorías suelen ser vistas desde una perspectiva ahistórica del problema de la música y vivifican la ilusión de una mirada históricamente neutral de las ciencias cognitivas. Además, esas categorías invisibilizan la diversidad de las experiencias otras⁵⁶ e igualan al Otro con el sujeto pensador occidental. En este contexto, tanto las estrategias metodológicas como las categorías teóricas utilizadas son las que resultan funcionales

54. En un trabajo reciente hemos desarrollado el modo en el que este ocultamiento de la experiencia propia, a través de ocultar el espacio epistemológico desde el que se enuncia el conocimiento, puede ser interpretado como un ejercicio de poder que consolida la injusticia epistémica. Favio Shifres, “Música y Psicología. El encuentro disciplinar desde una perspectiva plural”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicales Carlos Vega* (en prensa). Con relación a la idea del ocultamiento del *locus de enunciación* véase Walter D. Mignolo, “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”, *AdVersuS. Revista de semiótica* 2/4 (2005): s/p. Disponible en

http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm#mingolo; Ramón Grosfoguel, “Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality”, *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1/1 (2011). Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>.

55. Enrique Dussel, “Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la modernidad”, en *Epistemologías del sur (perspectivas)*, ed. Boaventura De Sousa Santos y Paula Meneses (Madrid: AKAL, 2014), 283-330.

56. Véase la nota 13.

para ratificar las jerarquías de poder que establecen las diferencias entre el conocimiento dominante y el Otro, que es de este modo fagocitado. A menudo esa jerarquía está sostenida por intereses sociales, políticos y económicos que van más allá de las intenciones personales del investigador, a los que les conviene que ese conocimiento particular del Otro sea incorporado. Como señala Lourdes Méndez, en el medio académico, esos intereses gobiernan los mecanismos de referato de las publicaciones, a través de los cuales se determina el valor de las producciones intelectuales. Por lo tanto, en general, los estudios multiculturales funcionan como una maniobra para que “los intelectuales de la periferia llenen los reservorios de prestigio y de valor (político, ético, cultural, etc.) de quienes siguen siendo los dueños del poder”.⁵⁷ Por esa razón el mercado de la producción académica globalizado muestra las intenciones de apropiación y acumulación del sistema de valores occidental.

Sin embargo, como sostienen Teo y Febraro “quienes no estén dispuestos a indagar en construcciones alternativas en otras culturas o subculturas deben admitir desde el principio que su conocimiento es particular, centrado en occidente y eurocéntrico”.⁵⁸ De acuerdo con estos autores, por lo general los estudios multiculturales sostenidos desde las hipótesis y las formas de intuición occidentales no proclaman la universalidad de los conceptos sino la universalidad de la aplicabilidad administrativa de esos conceptos. Lamentablemente, son numerosos los ejemplos que se pueden dar de esto en el campo de la psicología de la música.

Sobre la base de naturalizar sus propias formas de intuición, la evaluación de pares a nivel global, gestionada por las editoriales académicas se convierte en una estrategia de dominación de un sistema de producción de conocimiento absolutamente colonizado. En este sistema, para cada criterio de evaluación de un trabajo de investigación existe una perspectiva etnocéntrica oculta detrás de dicha naturalización: (1) relevancia: al no conocer el contexto del problema de investigación, se dictamina que el planteo es irrelevante; (2) fundamentos y antecedentes: si la literatura no es en inglés entonces no existe literatura; (3) adecuación de los métodos: si los métodos no garantizan que el investigador hable por el sujeto cognoscente, entonces no hay objetividad y los métodos

57. Méndez, “Construir Jerarquías...” 18.

58. “. . . [those] who are not willing to inquire about alternative constructions in other cultures or subcultures must . . . admit from the beginning that their knowledge is particular, Western-focused and eurocentric. . .”. Teo y Febraro, “Ethnocentrism as a Form of Intuition in Psychology”, 683.

son inadecuados; entre otros. Como resultado de la presión que ejerce este sistema sobre el investigador, la investigación *subalterna* no puede dar respuesta a las preguntas que la motivan y es funcional al fortalecimiento de la hegemonía de problemas, métodos y paradigmas que le son ajenos. En este circuito se manifiestan entonces diferentes tipos de injusticia epistémica:⁵⁹ el sujeto de la experiencia no puede hablar por sí mismo ni pensarse a sí mismo (injusticia testimonial) y el investigador no puede construir sistemas de interpretación de la realidad afines a su propio espacio epistemológico (injusticia hermenéutica), lo que deriva en el relegamiento de posiciones igualitarias para contribuir a un conocimiento que sea social y culturalmente útil.

¿Qué tipo de alianza tendrían que construir la psicología y la musicología para lograr conocimiento de esa calidad? ¿Cómo deberían estas disciplinas mirarse al interior de sí mismas para generar esa alianza? Desde mi lugar en el “sur global” siento, cada vez más, la insuficiencia de las categorías del pensamiento del varón, blanco, europeo, heterosexual, cristiano, propietario, ciudadano y padre de familia para comprender y compartir nuestra experiencia musical tal como la vivimos en nuestros propios cuerpos. Una psicología de la música que no fagocite esa experiencia deberá pensarse como una psicológica ética, que ponga en el centro al otro con su capacidad para pensarse a sí mismo, en vez de considerarlo como un objeto al que es necesario observarlo desde una mirada totalmente abarcadora y objetiva⁶⁰ y que pueda abandonar su retórica evangelizadora para repensar sus metodologías a la luz de factores identitarios y contextuales que le otorguen al sujeto soberanía epistémica.⁶¹ Así podremos, resignificar las experiencias musicales a la luz de nuestras propias epistemologías y resignificar nuestras epistemologías musicales a la luz de nuestras propias experiencias.

Bibliografía

- Adler, Guido. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885): 5-20.
- Ames, David W. y Anthony V. King. *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts*. Northwestern, IL: Northwestern University Press, 1971.

59. Ian James Kidd, José Medina y Gaile Pohlhaus, eds., *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice* (Oxon y Nueva York: Routledge, 2017).

60. Santiago Castro-Gómez, *La Hybris del Punto Cero. Ciencia, Raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005).

61. Amina Mama, “¿Es Ético Estudiar África? Reflexiones Preliminares sobre la Investigación Académica y la Libertad”, en *Epistemologías Del Sur (Perspectivas)*, ed. Boaventura de Sousa Santos y María Paula Meneses (Madrid: AKAL, 2014), 487-516.

- Beard, David y Kenneth Gloag. *Musicology: The Key Concepts*. Nueva York y Londres: Routledge, 2005.
- Blasius, Leslie. "Mapping the Terrain". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 27-45. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Blench, Roger. "Nigeria, Republic Federal of". En *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (consulta 30/10/2017).
- Bregman, Albert S. *Auditory Scene Analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.
- Burckhardt Qureshi, Regula. "Musical Gesture and Extra-Musical Meaning: Words and Music in the Urdu Ghazal". *Journal of the American Musicological Society* 43/3 (1990): 457-497.
- Burcet, María Inés y Sofía Uzal. "La representación de la altura musical: un estudio con adultos en etapas iniciales de la adquisición de la notación musical". En *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. Libro de actas 13º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, ed. Nicolás Alessandroni y María Inés Burcet, 105-115. Buenos Aires: SACCoM, 2017.
- Burcet, María Inés. "Las unidades de escritura como categorías para pensar la música". En *El desarrollo de las habilidades auditivas de los músicos. Teoría e investigación*, ed. Favio Shifres y Pilar Holguín Tovar, 153-183. La Plata: Editorial GITEV, 2015.
- . "Realidad perceptual de la nota como unidad operativa del pensamiento musical". Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2014. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41539>.
- Calvo, Paco y Toni Gomila (eds.). *Handbook of cognitive science: An embodied approach*. San Diego: Elsevier, 2008.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Clarke, David. "Music Autonomy Revisited". En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 159-170. Nueva York: Routledge, 2003.
- Cook, Nicholas. "Epistemologies of Music Theory". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 78-106. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Dahlhaus, Carl y Hans Heinrich Eggebrecht. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985.
- Davidson, Lyle y Patricia Welsh. "From Collections to Structure: The Developmental Path of Tonal Thinking". En *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, ed. John A. Sloboda, 260-285. Oxford: Oxford University Press, 1988.

- De Jaegher, Hanne y Ezequiel Di Paolo. "Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6/4 (2007): 485-507.
- Deutsch, Diana. (ed.). *The Psychology of Music*, 3ª. ed. San Diego: Elsevier, 2012.
- Dissanayake, Ellen. *Art and Intimacy. How the Arts Began*. Seattle y Londres: University of Washington Press, 2000.
- Dussel, Enrique. "Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la modernidad". En *Epistemologías del sur (perspectivas)*, ed. Boaventura De Sousa Santos y Paula Meneses, 283-330. Madrid: AKAL, 2014.
- Ehrenfels, Christian von. "Über Gestaltqualitäten". *Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Philosophie* 14/3 (1890): 249-292.
- Fodor, Jerry. *The Modularity of Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.
- Gabrielsson, Alf E. "Music Performance Research at the Millennium". *Psychology of Music* 31/3 (2003): 221-272.
- . (ed.). *Action and Perception in Rhythm and Music: Papers Given at a Symposium in the Third International Conference on Event Perception and Action*. Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music, 1987.
- Glennie, Evelyn. *Good Vibration: An Autobiography*. Londres: Arrow Books, 1990.
- . "Hearing Essay".
<http://www.evelyn.co.uk/Resources/Essays/Hearing%20Essay.pdf> (consulta 07/12/2012).
- Grosfoguel, Ramón. "Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality". *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1/1 (2011). <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>.
- Hanslick, Eduard. *De lo Bello en la Música*, trad. Alfredo Cahn. Buenos Aires: Ricordi, 1977 [1ª., en alemán, 1854].
- Helmholtz, Hermann von. *The Sensations of Tone*, trad. Alexander Ellis. Nueva York: Dover, 1954.
- Holguín Tovar, Pilar y Favio Shifres. "Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana". *Revista Calle 14* 10/5 (2015): 40-53.
- Hunter, Mary. "'To Play as if from the Soul of the Composer': The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics". *Journal of the American Musicological Society* 58/2 (2005): 357-398.
- Jackendoff, Ray. *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1987.
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- Kidd, James, José Medina y Gaile Pohlhaus (eds.). *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Oxon y Nueva York: Routledge, 2017.

- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o Sobre los Límites en la Pintura y la Poesía*, trad. Javier Merino. Buenos Aires: El Ateneo, 1946 [1ª., en alemán, 1766].
- Mama, Amina. “¿Es ético estudiar África? Reflexiones preliminares sobre la investigación académica y la libertad”. En *Epistemologías del sur (perspectivas)*, ed. Boaventura de Sousa Santos y María Paula Meneses, 487-516. Madrid: AKAL, 2014).
- Massey, Riginald y Jamila Massey. *The Music of India*. Londres: Abhinav publications, 1996.
- McDermott, Josh H., Alan F. Schultz, Eduardo A. Undurraga y Ricardo A. Godoy. “Indifference to Dissonance in Native Amazonians Reveals Cultural Variation in Music Perception”. *Nature* 535/7613 (2016): 547-550.
- Méndez, Lourdes. “Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo”. En *Género y cultura en el África Subsahariana: antropología, literatura, arte y medicina*, ed. Aurelia Martín, Casilda Velasco y Fernanda García, 201-234. Barcelona: Bronce-Planeta, 2002.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Mignolo, Walter D. “‘Un paradigma otro’: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitanismo crítico”. *Dispositio/n* 25/52 (2005): 127-146.
- . “La Razón Postcolonial: Herencias Coloniales y Teorías Postcoloniales”, *AdVersuS. Revista de semiótica* 2/4 (2005). http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm#mingolo;
- Mithen, Steven. *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language Mind and Body*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.
- Moran, Nikki. “Music, Bodies and Relationships: An Ethnographic Contribution to Embodied Cognition Studies”. *Psychology of Music* 41/1 (2011): 7.
- Muller, Carol y Janet Topp Fargion. “Gumboots, Bhaca migrants, and Fred Astaire: South African worker dance and musical style”. *African Music* 7/4 (1999): 88-109.
- Narmour, Eugene. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- . *Beyond Schenkerism*. Chicago: University of Chicago, 1977.
- Peretz, Isabelle y Max Coltheart. “Modularity of Music Processing”. *Nature Neuroscience* 6/7 (2003): 688-691.
- Perman, Tony. “Dancing in Opposition: Muchongoyo, Emotion, and the Politics of Performance in Southeastern Zimbabwe”. *Ethnomusicology* 54/3 (2010): 425-451.
- Pohlhaus, Gaile. “Varieties of Epistemic Injustice”. En *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, ed. Ian James Kidd, José Medina y Gaile Pohlhaus, 13-26. Oxon y Nueva York: Routledge, 2017.
- Seashore, Carl. *The Psychology of Music*. Nueva York: McGraw Hill, 1938.

- Shifres, Favio. Mauro Valicente y Nicolás Sicilia. "Contribuciones desde la experiencia musical al debate sobre la naturaleza de la mente". *Revista de Psicología de la UNLP* (en prensa).
- Shifres, Favio. "Música y Psicología. El encuentro disciplinar desde una perspectiva plural". *Revista del Instituto de Investigaciones Musicales Carlos Vega* (en prensa).
- . "Revisando algunas Categorías para pensar la música: contra el desperdicio de nuestra experiencia musical". *Percepta. Revista de cognição musical* 4/2 (2017): 17-31.
- . "Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical". *Revista de historia de la psicología* 27/2-3 (2006): 21-29.
- Sloboda, John A. "Does Music Mean Anything?". *Musicae Scientiae* 2/1 (1998): 19-31.
- . *The Musical Mind: The cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1998.
- Stumpf, Carl. *Tonpsychologie* 2. Leipzig: Hirzel, 1890.
- Teo, Thomas y Angela R. Febbraro. "Ethnocentrism as a Form of Intuition in Psychology". *Theory & Psychology* 13/5 (2003): 673-694.
- Turino, Thomas. *Music as as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Wason, Robert W. "Musica Practica: Music Theory as Pedagogy". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 46-77. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Wundt, Wilhem Max. *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann, 1874.