

# **Psicología y Música. El encuentro interdisciplinar desde una perspectiva plural.**

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (2018). *Psicología y Música. El encuentro interdisciplinar desde una perspectiva plural*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 32, 115-138.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/472>

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

**Shifres, Favio**

*Psicología y música. El encuentro disciplinar desde una perspectiva plural*

*Psychology and music. Disciplinary encounter from a plural perspective*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXXII, N° 32, 2018

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Shifres, Favio. “Psicología y música : el encuentro disciplinar desde una perspectiva plural” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 32, 32 (2018). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=psicologia-musica-encuentro-disciplinar> [Fecha de consulta:.....]

# ■ PSICOLOGÍA Y MÚSICA. EL ENCUENTRO DISCIPLINAR DESDE UNA PERSPECTIVA PLURAL

FAVIO SHIFRES

Universidad Nacional de La Plata  
favioshifres@gmail.com

## RESUMEN

La Psicología de la música como disciplina asume una ontología universal, única, y abismal, de ‘experiencia musical’, hegemonizada por una serie de supuestos impuestos desde la lógica cartesiana con la que, en Occidente, se ha pensado la música al menos desde el siglo XVII hasta el XX. Básicamente esta ontología se caracteriza por (1) es un producto de la creación humana, que una vez realizado habita el mundo y se constituye en un objeto del mundo que impacta nuestra percepción; (2) por lo tanto, está por fuera de nosotros; (3) posee dos componentes básicos (altura y ritmo), que dan lugar a otros componentes emergentes de sus elaboraciones (melodía, armonía, etc.); (4) en tanto objeto del mundo (externo) impacta los estados internos de las personas; (5) en tanto objeto del mundo es cognoscible a través de procesos mentales realizados sobre ‘representaciones’. Este será el nudo del problema a plantear en el siguiente artículo.

**Palabras clave:** psicología, música, percepción, cognición, psicología de la música.

## PSYCHOLOGY AND MUSIC. DISCIPLINARY ENCOUNTER FROM A PLURAL PERSPECTIVE.

### ABSTRACT

116

The Psychology of music as a discipline assumes a universal, unique, and abysmal ontology, of 'musical experience', hegemonized by a series of assumptions imposed from the Cartesian logic with which, in the West, music has been thought of at least since XVII century until the XX. Basically, this ontology is characterized by (1) it is a product of human creation, which, once created, inhabits the world and becomes an object of the world that impacts our perception; (2) therefore, it is outside of us; (3) it has two basic components (pitch and rhythm), which give rise to other components emerging from its elaborations (melody, harmony, etc.); (4) as an object of the (external) world it impacts the internal states of the people; (5) as an object of the world is knowable through mental processes performed on 'representations'. This will be the problem to analyze in the following article.

**Keywords:** psychology, music, perception, cognition, music psychology.



### Introducción

La psicología de la música, como foco de interés en la reflexión humana, se remonta mucho más atrás en el tiempo de lo que la denominación formal habilitaría a pensar. Desde la antigüedad pensadores de diferentes campos intelectuales se han preguntado acerca de la relación entre la música y los estados psicológicos de las personas. La creación musical, como proceso psicológico también aparece planteada en las reflexiones de los teóricos musicales de la antigüedad y el medioevo (Deutsch, 2001). Mucho más recientemente, ya la música es uno de los primeros intereses del campo psicológico cuando la Psicología se establece como disciplina independiente hacia la segunda mitad del siglo XIX. Los primeros laboratorios de psicología experimental desarrollaron, en efecto, investigación vinculada con la música y los procesos cognitivos implicados. El desarrollo de la 'psicología del tono' (*Tonpsychologie*) se origina en las investigaciones de científicos como Helmholtz (1863), Carl Stumpf (1883), y Wilhelm Wundt (1911), con diferencias en los objetos de análisis y los abordajes realizados (Gabrielsson 2001; Castro Tejerina y Sánchez Moreno, 2010). A comienzos del siglo XX, en Europa, la psicología de la Gestalt, lógicamente, influye y desarrolla la

mayor parte de los esfuerzos por pensar los procesos psicológicos implicados en la audición musical. Esta influencia se extiende a lo largo de todo el siglo y se adentra en el período de consolidación del campo hacia la década de 1960.

Esa consolidación tiene lugar a partir del trabajo de un grupo creciente de psicólogos que motivados por las posibilidades que la experiencia musical en particular brinda para comprender muchos aspectos de la experiencia humana en general, consideran el dominio musical como un campo fértil para el estudio de la mente. El número ascendente de artículos sobre la temática publicados en las principales revistas de psicología, la creación de revistas específicas del tema, la publicación de libros avalados por importantes editoriales académicas, y la realización de encuentros y congresos de la especialidad, fueron conformando el campo de la Psicología de la Música ya no como un encuentro interdisciplinario circunstancial sino como una disciplina con derecho propio.

Para mediados de la década de 1980, John A. Sloboda, uno de los principales investigadores de este período de consolidación, consideraba que la disciplina exhibía ya las cinco características que distinguen un “saludable paradigma científico” (Sloboda, 1998; p.21): un conjunto acordado de problemas centrales; métodos acordados para trabajar sobre esos problemas; marcos teóricos acordados dentro de los cuales discutirlos; técnicas y teorías específicas al paradigma; e investigación que sea apropiada para el rango completo de fenómenos en el dominio que se está estudiando. De acuerdo con Sloboda (*op.cit.*), para finales de siglo, había podido delimitarse un problema central - “Explicar la estructura y el contenido de la experiencia musical” (Sloboda, 1998, p.21) –con cuatro tópicos principales– “ (a) la representación cognitiva de la altura y el ritmo (y las propiedades emergentes de armonía y melodía); (b) el desarrollo de la habilidad y la competencia musical; (c) los procesos que subyacen la interpretación musical; y (d) los procesos afectivos asociados con la audición musical (por ejemplo preferencia, emoción).” (Sloboda, 2001, s/p) - y una unidad de análisis validada – “Casi todo este trabajo ha sido dirigido hacia la música de la tradición tonal occidental, con particular concentración sobre el período desde Bach en adelante.” (Sloboda, 2001, s/p). Esta notable síntesis del desarrollo de la disciplina durante ese período muestra el nudo del problema que deseo plantear en este artículo: la disciplina asume una ontología universal, única, y abismal, de ‘experiencia musical’, hegemonizada por una serie de supuestos impuestos desde la lógica cartesiana con la que, en Occidente, se ha pensado la música al menos desde el siglo XVII hasta el XX. Básicamente esta ontología se caracteriza por (1) es un producto de la creación humana, que una vez realizado habita el mundo y se constituye en un objeto del mundo que impacta nuestra percepción; (2) por lo tanto, está por fuera de nosotros; (3) posee dos componentes básicos (altura y ritmo), que dan lugar a otros componentes emergentes de sus elaboraciones (melodía, armonía, etc.); (4) en tanto objeto del mundo (externo) impacta los estados internos de las personas; (5) en tanto objeto del

mundo es cognoscible a través de procesos mentales realizados sobre 'representaciones'.

### Musicología y Psicología se encuentran

118

La consolidación de la Psicología de la Música, por su naturaleza multidisciplinar, es 'naturalmente' problemática. El propio Sloboda identificaba alguna de las tensiones que generan este encuentro: "Soy muy conciente de que la Psicología de la Música ha progresado en gran medida independientemente de los desarrollos en Musicología, y que algunas de las posiciones articuladas aquí pueden parecer musicológicamente ingenuas o descentradas." (Sloboda, 1998; p.22). Aquí se refiere a las tensiones que en el ámbito Europeo y Norteamericano se generaron entre la fuerte presencia en el campo musicológico anglosajón de la teoría tonal schenkeriana y en el continental de las músicas post-tonales, y en el campo de la psicología por el cognitivismo clásico (de corte lingüístico) en el ámbito anglosajón, y el psicoanálisis lacaniano en el continental, presente hasta por lo menos finales de la década de 1970. En todo este campo las discusiones giraban por lo menos en torno al modo en el que una psicología de la música podía hacerse cargo de esa experiencia musical asumida por esa musicología. La musicología cognitiva es la respuesta que se ensaya, principalmente desde el ámbito musicológico angloparlante para reducir esas tensiones. El antecedente directo de esta musicología es la obra de Leonard B. Meyer (ver principalmente Meyer, 1956). Pero, su expresión más cabal es, sin lugar a dudas, la *Teoría Generativa de la Música Tonal* de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff de 1983. Esta musicología cognitiva ha recibido, desde ya, numerosas críticas. Sin embargo, la mayoría de ellas están planteadas en términos de un debate entre hegemonías culturales (véase Imberty, 2001). En general, no se cuestionan las tres características atribuidas a la experiencia musical: única, universal y abismal.

Por el contrario, yo creo que las tensiones se actualizan al considerar esas categorías, y exponen conflictos renovados entre la psicología y la musicología actuales. A partir de entender algunos de esos conflictos podremos encontrar categorías alternativas que permitan una mirada múltiple, pluriversal e inclusiva de la experiencia musical.

### La psicología cognitiva clásica

En su versión contemporánea, la psicología de la música ha ganado importancia y autonomía a la luz del paradigma cognitivista clásico (en adelante CCC, Ciencia Cognitiva Clásica) que dominó la Psicología a partir de la Segunda Guerra Mundial. Como opuesta a otros enfoques psicológicos que se basan en la indagación fenomenológica,

lógica, la CCC procura inferir la naturaleza de los procesos mentales a partir del análisis estadístico de los resultados de realización de tareas que están cuidadosamente controladas, considerando la metáfora de que la mente opera como una computadora. Así, esta visión clásica de la cognición sostiene que le damos sentido a nuestra experiencia partiendo de una conceptualización del mundo 'basada en símbolos' que representando 'átomos' de conocimiento pueden ser manipulados algorítmicamente para generar conocimiento de orden mayor (superior). Así, resulta crucial para la formulación teórica, la identificación de tales 'átomos' de información. Aunque la CCC admite que los procesos pueden ser tanto abajo-arriba (es decir que conducen de los 'átomos' a las configuraciones más complejas, 'estructuras') como arriba-abajo (o sea que se originan en la configuraciones complejas y conducen a los átomos), cualquier intento teórico está supeditado a la identificación de esas unidades informacionales. Esta unidad está establecida, por lo tanto, a priori. En otros términos, el enfoque propone que el mundo es representado por símbolos sobre los que se opera para generar nuevos símbolos que se descodifican en nuestras respuestas en el mundo y para con él. Todo lo existe luego entre la codificación y la descodificación de mundo, es "la mente", y como tal ocurre dentro de una caja negra de cuyo interior solamente podemos establecer hipótesis o modelos de funcionamiento. Por esa razón el punto de partida de esas hipótesis o modelos es justamente la propuesta de la unidad simbólica (el 'átomo' de conocimiento) que está en la base del procesamiento. Este establecimiento es tan básico que a menudo queda invisibilizado, es decir que el propio investigador no llega a advertir que esa unidad de información está establecida arbitrariamente por su propia experiencia:

“[...] las unidades de una relación computacional de nivel alto, como los objetos, las acciones organizadas y las metas se corresponden mucho más estrechamente a las unidades intuitivas de la conciencia de cuanto hace ninguna descripción actualmente conocida de la actividad neuronal [...] las partes concientes e inconcientes de la mente son de la misma naturaleza esencial, construida con información y con los procesos que operan sobre ella” (Jackendoff, 1987, p. 34)

Jackendoff destaca de qué modo la unidad de procesamiento es afín a la intuición del investigador y su elección es a priori<sup>1</sup>. Esto puede aplicarse también a la propia noción de 'proceso', entendido desde una perspectiva cartesiana como un desarrollo lógico formal. Desde esta lógica, con relación a una parte importante de la actividad mental, se establece un modelo lingüístico del objeto de procesamiento mental. Esto quiere decir que se lo piensa como se piensa el lenguaje. Pero además, se lo desarrolla

---

<sup>1</sup> La cita es parte de un debate entre la Psicología Cognitiva y las neurociencias, propio de los años '80 y comienzo de los '90. Esas neurociencias estaban todavía muy lejos de lo que las neurociencias son hoy, con sus métodos, sus contribuciones y sus paradigmas de estudio. Sin embargo, no es mi interés inmiscuirme o tomar partido en esa discusión – en definitiva es una discusión al interior de la epistemología que me interesa criticar aquí, y por lo tanto no podría tomar partido en ella. La cita está emplazada aquí para entender el modo en el que investigador valida su unidad de análisis.

desde la intuición lingüística del sujeto alfabetizado, es decir de aquel que piensa el lenguaje desde la lógica de la escritura. Así, cuando la CCC habla de ‘unidades intuitivas de la conciencia’, se refiere a la conciencia del investigador. Llevando esta idea a un extremo – y entiendo que como extremo es idealizado, aunque me sirva para explicar la falacia – la estrategia de la CCC podría resumirse en: el investigador tiene una intuición, a partir de la cual hipotetiza un modelo de funcionamiento y genera los instrumentos que le permitan dar cuenta de que ese modelo es válido. Para ello necesita reunir evidencia, y uno de los criterios de validez de la evidencia es la afinidad intuitiva (evidencia lógica). El planteo, es por lo tanto, tautológico: las unidades de información y los procesos son intuitivos, a la vez que la intuición es computacional y se basa en esas unidades.

El modelo lingüístico propone que el objeto del mundo al que la mente se dirige se puede analizar como un lenguaje. Esto implica la existencia de unidades atómicas que se organizan de manera jerárquica conforme reglas que integran gramáticas. Al mismo tiempo las cosas que nosotros hacemos en consecuencia – nuestras acciones en respuesta al estímulo - también se pueden analizar como un lenguaje: es posible identificar ‘unidades atómicas que se organizan de manera jerárquica conforme reglas que integran gramáticas’. Finalmente, el modelo postula cierta correlación entre ambas organizaciones, la del estímulo y la de la respuesta. Ambas configuraciones son ‘externas’, de modo que esa correlación está dada por los procesos que ocurren en el interior de la mente: la caja negra (aquello que no podemos observar directamente pero cuya existencia podemos inferir a través de la evidencia que es externa). Muchas veces, por comodidad metodológica, ambas configuraciones son a menudo enunciadas como un sistema de reglas.

“En varios campos de la psicología cognitiva lidiamos con dos facetas del mundo: un sistema de reglas por un lado, y su reflejo en la mente pública. Algunos ejemplos incluyen, la base lógica de la teoría económica versus la toma de decisiones humana; la sintaxis versus la estructura del lenguaje hablado; las reglas de la geometría proyectiva versus la percepción de la perspectiva en las imágenes (en 2D).” (Kubovy, 1992, p. 199)

Es posible identificar dos puntos problemáticos es esta relación, al menos en cuanto al establecimiento del pensamiento relativo a la música. En primer lugar es importante recordar que cualquier sistema de reglas es ‘regulativo’. A partir de ello es posible pensar que nuestro pensamiento haya sido deliberadamente modelado por tales sistemas para operar de ese modo – con lo cual la investigación sobre tales procesos podría verse como: “te enseño a pensar de este modo, luego verifico a través de un test si pensás de este modo, y concluyo diciendo ‘sí, las personas piensan de este modo’”. Así, podemos estar confinando el estudio de los procesos mentales a aprendizajes asociativos básicos (circuitos de estímulo-respuesta). Michael Kubovy, manifiesta más adelante en el mismo artículo, este problema: “En la musicología cognitiva [de Krumhansl] las dos facetas son las reglas de la armonía tradicional occi-



dental versus la habilidad del oyente para comprender el flujo de las notas, los acordes y las tonalidades” (p. 199).

En segundo lugar, es importante tener en cuenta que los sistemas de reglas emergen de considerar el problema desde una perspectiva única del fenómeno que se pretende caracterizar, que está privilegiada por las ‘intuiciones’ socialmente aceptadas en la comunidad de estudio – y por tanto, esa perspectiva resulta hegemónica -. Por esta razón, así como la determinación de las unidades de información que los conforman, ellos también resultan apriorísticos.

121

A mi juicio, estos dos puntos son claves para comprender la colisión entre una psicología de la música pensada desde la CCC, y algunos de los principios que una musicología crítica le estaría pidiendo a la disciplina. ¿De qué musicología estamos hablando?

### **La musicología contemporánea**

En su planteo fundacional (Adler, 1885), la Musicología, ya en su dimensión histórica o sistemática, concibe la música como una ontología que es resultado de la aplicación del sujeto humano de una determinada tecnología -entendiendo como tal al conjunto de técnicas y procedimientos que posibilitan la concreción de un objeto/evento/producto humano-. Esta perspectiva da lugar a la emergencia de conceptos, que se convirtieron en los tópicos clave de la disciplina, tales como ‘obra’, ‘autor (compositor)’, ‘componentes musicales’, entre otros (Beard y Gloag, 2005). Del mismo modo en que la CCC refleja el espíritu positivista que rebosó la Psicología de mediados del siglo XX, la Musicología a partir de Adler, refleja el abordaje de la música desde una racionalidad similar. De este modo es razonable pensar que la disciplina debía procurar una distancia adecuada entre el sujeto (que observa) y el objeto (que es observado).

Pero en las últimas décadas se ha ido configurando un nuevo programa musicológico promovido por los estudios culturales, en un principio, y por los estudios post-coloniales, más recientemente, que se propone reubicar la musicología dentro de la esfera de las humanidades, problematizando la distanciamiento dominante entre objeto y sujeto, y promoviendo un examen crítico de algunos de los tópicos centrales que ocupó a la Musicología durante décadas<sup>2</sup>. Con aportaciones de los estudios de género,

---

<sup>2</sup> El lector advertirá que evito deliberadamente denominar este programa. Esto se debe a que me interesa destacar algunos aspectos que diferentes enfoques de la musicología que conviven en la actualidad pueden servirme para explicar los problemas epistemológicos que me ocupan aquí. Denominaciones tales como *New Musicology*, *Critical Musicology*, entre otras, no dejan de aludir a programas que en su conjunto aún conservan elementos de hegemonía cultural y colonialidad epistemológica que, por supuesto, como se verá

la etnomusicología, la ecología cultural, entre otras, un creciente corpus de reflexión musicológica viene reexaminando premisas que durante décadas no habían cabido bajo el área de discusión. Así, asuntos como ‘autonomía’, ‘obra’, ‘estructura’, ‘sentido’, ‘recepción’, han dejado de ser axiomáticos para relocalizarse en el foco de la discusión. En este escenario, problemas que la musicología tradicional no planteaba o planteaba solamente en términos canónicos (tales como identidad, tradición, recepción), sumado a la irrupción de la alteridad, que comenzaron siendo abordados por la musicología comparada (como parte de la musicología sistemática) y luego fue parte del programa de la etnomusicología y la antropología de la música, volvieron a poner en un primer plano el problema de la definición de experiencia musical.

Así, mientras que la psicología, como se dijo antes, está preocupada por reconocer y caracterizar el contenido de las representaciones musicales y abreva en una musicología que sea afín a esa noción de ‘representación’, la musicología, en su necesidad de elaborar una epistemología de la experiencia musical demanda una perspectiva psicológica contemple la alteridad. La CCC ha otorgado a las categorías de la tradición teórica de Occidente, un protagonismo que atenta con esa noción de alteridad, dándoles un carácter universal. Esta es la razón por la que sostengo que el encuentro entre Psicología y Música, reviste en la actualidad un carácter ‘abismal’.

## Problemas del encuentro disciplinar

### *Pensamiento abismal*

El pensamiento abismal se origina a partir de

“[...] la definición unilateral de líneas radicales que dividen las experiencias, los actores y los saberes sociales entre los que son visibles, inteligibles o útiles y los que son invisibles, ininteligibles o peligrosos, de manera que la realidad social queda dividida en dos universos: uno que existe y otro que no.” (Santos, 2010, p.8)

Santos (2010) postula la existencia de distinciones tanto visibles como invisibles. Las visibles se naturalizan porque en realidad se soportan en distinciones invisibles que están arraigadas en el sentido común. El conjunto de distinciones genera dos realidades diferentes e inconmensurables que coexisten a ambos lados de las líneas establecidas. La inconmensurabilidad determina la imposibilidad de pensar la existencia y, por lo tanto, la naturaleza de la realidad al otro lado de la línea.

---

más adelante, no acuerdan con los aspectos críticos que me interesa enfatizar. Es por esa razón que deseo que las ideas que tomo no se identifiquen explícitamente con determinados movimientos que en su conjunto pueden ‘traicionar’ algunos de aspectos que aquí me interesa rescatar.

“No existente significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible de ser, lo que es producido como no existente es radicalmente excluido, porque se encuentra más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera en su otro.” (Santos, 2010, p.19)

De esta manera, la característica más notable del pensamiento abismal es la imposibilidad de pensar la existencia al otro lado de la línea. En primer lugar porque la línea es invisible. Existen líneas visibles que marcan diferencias sobre las cuales se plantean las tensiones y las dicotomías. Una línea visible en el campo de la música es la distinción que desde la musicología se hace entre música académica (*Western Art Music*) y música popular, por ejemplo. Podemos pensar todos los conflictos y las tensiones, porque esta distinción está ‘de este lado’ de la línea abismal. Esto reduce el campo de pensamiento (y, por ello, de potenciales conflictos) porque la realidad que está ‘al otro lado’ de la línea directamente no existe. ‘Al otro lado de la línea’, por ejemplo, la música puede no ser un artefacto, algo externo al sujeto y a la comunidad. La música puede ser el cuerpo, el encuentro social, los estados afectivos, u otras realidades que no tienen sentido ‘en el mundo’ por fuera del encuentro y el tiempo que los pone de manifiesto (Shifres, 2017). Al negar la presencia ‘al otro lado’ se confirman las diferencias ‘a este lado’ y se desechan cantidades enormes de experiencias que resultan invisibilizadas “tanto en las agencias como en los agentes, y sin una localización territorial fija” (Santos, 2010, p.32).

En concordancia con su aspiración científica, la psicología de la música es naturalmente pensada ‘abismalmente’. Esto implica que existe una serie de condiciones previas que el investigador fija axiomáticamente, que configuran el universo existente para el cual se aplican las nociones de verdad y falsedad, y por lo tanto el estatus de validez del conocimiento. Por fuera de esas condiciones está la no existencia.

Así, la actitud común del investigador en psicología de la música al definir su objeto de estudio consiste en establecer una base ontológica sobre un entramado de presunciones relativas al objeto de estudio y a los modos de conocerlo. Estas presunciones implican asumir la existencia de ciertas entidades, sin siquiera problematizarlas. Al mismo tiempo se asume una epistemología que privilegia ciertas formas de conocimiento, en particular el que puede ser validado por la ciencia moderna conforme sus criterios de validez basados en los juicios de verdad-falsedad que se pueden predicar de sus enunciados.

Para un investigador situado en la periferia de los centros hegemónicos de producción de conocimiento, particularmente en Latinoamérica, esta concepción de la investigación en psicología de la música conduce inevitablemente a un callejón sin salida. Para desarrollar esta crítica, y mostrar la naturaleza abismal de la psicología de la música hegemónica voy a partir de un simple enunciado:

“[...] Existen] dos áreas bien desarrolladas de la investigación en percepción y cognición musical [...] el ritmo y la altura que son las dimensiones primarias de la mayoría de los estilos musicales. Estos son psicológicamente interesantes porque patrones altamente variados y complejos se forman a partir de unidades simples y bien definidas.” (Krumhansl, 2000, p159)<sup>3</sup>

Lo primero que me interesa destacar en este enunciado es la idea de que el ritmo y la altura constituyen las dimensiones primarias “de la mayoría de los estilos musicales” (algo que ya apareció en palabras de Sloboda más arriba). En la próxima sección voy a sostener que en esta afirmación están operando dos mecanismos característicos del pensamiento abismal: (1) el ocultamiento del ‘locus de la enunciación’ y (2) la ‘mitificación’ de la metáfora y/o la analogía descriptiva.

El segundo punto destacable del enunciado es la idea de que la dicotomía simplicidad-complejidad que determina las ‘rutas’ de los procesos implicados en la experiencia musical, y la asunción de que el punto de partida está en unidades simples y bien definidas (las que a menudo se establecen a priori). Este punto lo retomaré hacia el final.

## Mecanismos del pensamiento abismal y el estudio de la experiencia musical

### *El ocultamiento del ‘locus de la enunciación’*

Literalmente, el ‘locus de la enunciación’ se refiere a la ubicación del sujeto que habla. Conocer el ‘locus de la enunciación’ implica reconocer el contexto del enunciado, tener la posibilidad de situarlo en un tiempo y un espacio, geográfico, cultural, social y político. Pero más aún, implica reconocer las experiencias que sostienen dicho enunciado. El *ego cogito* cartesiano es la cumbre de la política de conocimiento que privilegia la modernidad occidental. Cómo lo señala Ramón Grosfoguel (2011) se trata de una ‘ego-política del conocimiento’ que privilegia el individuo que enuncia. La filosofía occidental ha destacado siempre al sujeto – ‘ego’- que piensa, descorporeizado y descontextualizado, en desmedro de la trama de experiencias corporales y situadas cultural y geográficamente que sustentan los principios básicos desde los que

---

<sup>3</sup> La inclusión de esta cita no es, de ningún modo, una crítica a la notable obra de esta brillante investigadora. Sin lugar a dudas en su conjunto, el trabajo de Carol L. Krumhansl es medular en el desarrollo de la psicología de la música y resulta esclarecedor de una cantidad impresionante de tópicos que son de interés de la disciplina. Por otro lado es indudable la aportación de esta investigadora en el campo metodológico, proponiendo creativos y eficientes medios para investigar problemas que acaparan la atención de una parte importante de los estudiosos de la disciplina. Confío en que el lector podrá entender las razones por las cuales este enunciado está tomado aquí como un disparador para reflexiones que sirvan al planteo de una psicología de la música ‘al otro lado de la línea’. La destacada posición como investigadora de la autora citada refuerza la idea de cómo las líneas de base del pensamiento abismal son principalmente invisibles.

se enuncia. La sobredimensión del 'ego' lo deslocaliza y, a partir de ello, universaliza el enunciado, sus bases y sus alcances.

“En la filosofía y las ciencias occidentales el sujeto que habla siempre está escondido, se disfraza, se borra del análisis. La 'ego-política del conocimiento' de la filosofía occidental siempre ha privilegiado el mito del 'Ego' no situado. La ubicación epistémica étnica/racial/de género/sexual y el sujeto que habla están siempre desconectados. Al desvincular la ubicación epistémica étnica/racial/de género/sexual del sujeto hablante, la filosofía y las ciencias occidentales pueden producir un mito sobre un conocimiento universal fidedigno que encubre quién habla, así como su ubicación epistémica geopolítica y corpolítica en las estructural del poder/conocimiento (coloniales) desde las cuales habla.” (Grosfoguel, 2014, p. 376).

125

El *ego-cogito*, al asumirse como universal, se arrogó la superioridad de su modalidad de pensamiento, de su racionalidad, representadas principalmente por la ciencia y la filosofía modernas, pero extendida al derecho y al arte, por encima de otras racionalidades y otras formas de pensamiento, subalternizándolas (Mignolo, 2005)

La 'ego-política del conocimiento' margina deliberadamente cualquier 'corpo-política y geo-política del conocimiento'. Esta marginación se realiza principalmente a través de ocultar el *locus* de la enunciación que, como se dijo, es precisamente la localización corpo-política y geo-política del sujeto que habla (Grosfoguel, 2014). La ciencia moderna oculta el locus de la enunciación en beneficio de la objetividad (Castro Gómez, 2005). Esto tiene dos consecuencias importantes para la construcción misma del conocimiento. Por un lado distorsiona la condición local de los criterios de validez y universaliza los que se enuncian. Por el otro lado, y como consecuencia de ello, invisibiliza otros criterios de validez que pueden resultar localmente más relevantes. Desde ese punto de vista, forma parte de una estrategia de poder con el que Occidente construyó su predominio a partir del Siglo XVI, y principalmente a partir de la segunda mitad del Siglo XVII. Al consolidar una perspectiva como única universalmente válida, establece un conocimiento como único universalmente válido, mientras que otras formas de conocimiento queda confinado a los rangos jerárquicamente menores de la supersticiones, supercherías, creencias, o, en el mejor de los casos, 'saberes'.

En tanto ciencia moderna, la Psicología de la Música adscribe a esa racionalidad. Sin embargo, reconocer el *locus* de la enunciación es importante porque, como veremos, el cuño intelectual dentro del cual el investigador trabaja está forjado por sus propias experiencias corporales y culturales en interrelación con su formación académica y los marcos teóricos a los que expresamente adscribe. Esas experiencias corporales y culturales son previas y subyacen el conjunto de elecciones posteriores sobre los otros vértices del cuño intelectual (la formación académica y los marcos teóricos explícitos), por lo que inexorablemente, a pesar de la pretensión de objetividad, están

siempre determinando aquello que no está dentro de su objeto de estudio. Parece lógico pensar que cuando el objeto de estudio es un aspecto de 'la experiencia', el compromiso que la propia experiencia tiene en la configuración de dicho objeto resulta mayor. Por esta razón considero, que a pesar de la pretensión de objetividad y universalidad que caracteriza a la Psicología, en tanto ciencia, y en particular a la CCC, éste es un punto clave de la discusión epistemológica al interior de la disciplina, que los psicólogos no han tenido suficientemente en cuenta. Así, la CCC en su estudio de la experiencia musical toma como universal la perspectiva propia sin siquiera confrontarla ni problematizarla, como se puede ver en la naturalidad con la que el enunciado de Krumhansl (arriba) presenta como componentes universales de la experiencia musical la altura y el ritmo y que los procesos complejos son siempre el resultado de la composición de procesos más simples psicogenéticamente previamente establecidos, siendo que en realidad ambas proposiciones son condiciones previamente establecidas, en el contexto de un determinado cuño intelectual.

### **La mitificación de las categorías teóricas**

Complementando el ocultamiento del 'locus de la enunciación' tiene lugar otro proceso que conlleva a que las proposiciones señaladas en el párrafo anterior sean tomadas con absoluta naturalidad sin cuestionamientos. Me refiero al proceso de 'mitificación de las categorías teóricas' que opera en el interior de la disciplina. La definición de diccionario de 'mitificación' alude a "rodear de extraordinaria estima determinadas teorías, personas, sucesos" (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2017 s/p). ¿Qué significa "rodear de extraordinaria estima" las categorías teóricas?

A lo largo de la historia de la psicología de la música las teorías básicas que fundaron la disciplina, en el tratamiento del problema general que Sloboda sintetizó en "explicar la estructura y el contenido de la experiencia musical", han partido de categorías básicas y unidades de análisis que en su gran mayoría preexistían en la larga tradición de la teoría de la música occidental. Estas categorías, derivadas tanto de la 'Teoría Práctica' como de la 'Tradiciones Especulativa y Regulativa' de la música (véase Wason, 2002, Christensen, 2002) están en las descripciones y argumentaciones que sostienen los modelos de experiencia musical (como muestra la cita de Kubovy arriba). Estas categorías han sido el punto de partida de los psicólogos para analizar los problemas y elaborar sus modelos de procesamiento. Por ejemplo podemos decir que 'al escuchar una melodía experimentamos la sucesión de tonos no como alturas aisladas sino como un patrón coherente'. Probablemente muchos estemos de acuerdo con esto, porque las categorías básicas implicadas (melodía, tonos, altura, patrones, entre otras) forman parte de las nociones básicas con las que entendemos nuestra propia experiencia. Son tan básicas que las consideramos naturales. Son un buen

punto de partida, entonces, para pensar la experiencia musical. Pero si nosotros ‘naturalizamos’ o, en otros términos ‘rodeamos de extraordinaria estima’ esas categorías, en el sentido que las consideramos universales, seguramente estaremos sesgando en algún lugar nuestro propio análisis.

Para comprender cómo se puede producir hacia el interior de la psicología este proceso de naturalización, el concepto de mitificación resulta muy útil. Lo tomo en el sentido en el que lo ha presentado el historiador Armando Martínez Garnica (1985) para describir un problema que se presenta en los estudios históricos. En un interesante artículo de crítica historiográfica, Martínez Garnica (1985) explica la mitificación del *tianguis* mesoamericano, a partir de la historia de la descripción en particular del imponente *Tianguis* de Tlatelolco. Habitualmente al hablar de *tianguis* nos referimos a un ‘mercado’, es decir un sitio en el que se intercambian mercancías y/o dinero. La primera descripción europea de un *tianguis* fue la que Hernán Cortés brindó del de Tlatelolco. De acuerdo con Martínez Garnica, la ‘Segunda Carta de Relación’ de Cortés es el comienzo del proceso de ‘mitificación’ del *tianguis* azteca. Cortés describe el *tianguis* con el objeto de contarle al rey Carlos I, de la manera más objetivamente posible y al mismo tiempo del modo más eficiente en términos comunicacionales, lo que observó al llegar a Tenochtitlán. En ella, él se sitúa como un observador neutral, y establece *metáforas* y *analogías* para garantizar la comunicabilidad. De esta manera describe una situación que es absolutamente nueva y, por ello, desconocida para él, a través de las categorías de las que disponía, sus categorías conceptuales conocidas:

“[Tenochtitlán] tiene otra plaza tan grande como dos veces la ciudad de Salamanca, toda cercada de portales alrededor, donde hay cotidianamente arriba de sesenta mil ánimas comprando y vendiendo [...] Hay calle de herbolarios, donde hay todas las raíces y yerbas medicinales que en la tierra se hallan. Hay casas como de boticarios, donde se venden las medicinas hechas, así portables como ungüentos y emplastos. Hay casas como de barberos, donde lavan y rapan las cabezas. Hay casas donde dan de comer y beber por precio [...]” Segunda Carta de Relación de la Conquista de México de Hernán Cortés (en Cortés, ed. 1945, p. 70)

Como se ve, Cortés utiliza tanto sus propias categorías como la analogía y la metáfora para acercar una descripción. El ‘como de...’ de sus descripciones avisan al lector (el rey Carlos I) en qué sentido tiene que entender la literalidad de su afirmación. Se vale de estas analogías para pensar esa realidad hasta ese momento desconocida y explicarla.

La carta original de Cortés permaneció guardada entre las pertenencias reales hasta el siglo XIX, cuando recién se hizo pública. Sin embargo, durante los siglos anteriores circularon descripciones tempranas (del siglo XVI) que en todos los casos pertenecían a registros posteriores a esta primaria de Cortés. Martínez Garnica (*op.cit.*)

muestra que tales descripciones son en realidad lecturas apócrifas de la descripción original del Cortés. Entre otras cosas, estas lecturas tomaron en un sentido literal aquello que Cortés presentó como analogía o metáfora. El resultado de esta trasmutación de sentido es una caracterización del *tianguis* de Tlatelolco como: (1) un mercado de compraventa de productos exóticos; (2) de gran concurrencia; (3) en el que se utilizan diferentes medios de intercambio; (4) arbitrados por ‘jueces de mercado’; (5) que presenta un ordenamiento de mercancías de acuerdo con su naturaleza; (6) en el que los agentes se especializan por tipo de producto. Es decir que el *tianguis* de Tlatelolco aparece caracterizado en la Historia como un ‘mercado’ de acuerdo con la concepción moderna y occidental. Esta caracterización ha servido, entre otras cosas, para reafirmar un enunciado de carácter cientificista, que fundamenta la economía liberal desarrollada a partir de entonces, al mismo tiempo que encuentra asidero en ella. Es el que propuso Adam Smith hacia finales del siglo XVIII en su idea de la universalización de la “producción natural de excedente y de la fragmentación espontánea del trabajo social” junto con “la propensión natural de los hombres a permutar, cambiar y negociar una cosa por otra.” (Smith, [1795] 1976, p. 25)

Martínez Garnica (*op.cit.*) muestra que esa perspectiva era la que Cortés apelando a sus propios conceptos pudo configurar en su momento, pero que por el contrario, no se correspondía con la realidad intrínseca del *tianguis* y sus participantes. El *tianguis* era una vía de redistribución social organizada sobre eventos rituales de carácter religioso. Por lo tanto su enclave era considerado un sitio ceremonial, que estaba coordinado por personas especialmente encargadas de organizar los rituales (aquellos que Cortés describió como ‘jueces comerciales’), y asistido por funcionarios que recolectaban objetos rituales en los alrededores (no se trataba de intermediarios comerciales). En la cultura de Tenochtitlan nadie intercambiaba ningún tipo de elemento por fuera del sitio ceremonial. La reunión del *tianguis* respondía a un calendario celebratorio particular. El caso del Tianguis de Tlatelolco muestra que para comprender la lógica de los intercambios que tenían lugar en él fue necesario desarticular el concepto de mercado como ‘forma universal de intercambio de bienes’. Los bienes no eran intercambiados allí de acuerdo con esa lógica. Mirar el *tianguis* como un mercado es imponerle las categorías occidentales de las formas de intercambio de bienes. Como vemos, además, esta imposición no es inocente. Busca naturalizar la categoría ‘mercado’, y por lo tanto asumirlo como inexorable. Es posible afirmar, de esta manera, que la mitificación de la metáfora es un instrumento del pensamiento abismal.

### **Ambos mecanismos en la investigación en Psicología de la Música**

Para comprender de qué modo ambos mecanismos del pensamiento abismal descriptos, la mitificación de las categorías teóricas y el ocultamiento del *locus* de enunci-



acción, operan al interior de la psicología de la música actual, voy a examinar una discusión reciente que se suscitó precisamente a partir de estudios motivados por las tensiones descritas arriba entre la tradición en psicología de la música y la musicología crítica contemporánea, alrededor de un concepto que desde antaño ha suscitado polémica acerca de su naturaleza (cultural vs. biológica): la disonancia.

Motivados por las consideraciones de la musicología contemporánea respecto de la diversidad de los contextos culturales y la complejidad de los saberes, cada vez son más los investigadores en psicología de la música que abordan perspectivas multiculturales<sup>4</sup> (Stevens, 2012). Esta tendencia reavivó una discusión que es en realidad muy antigua entre restricciones biológicas y determinantes culturales en la experiencia de la consonancia. No es la discusión en sí lo que resulta relevante para el argumento que estoy desarrollando aquí, sino el modo en que se plantearon las argumentaciones y cómo es posible observar en ellas tanto el proceso de mitificación de ciertas descripciones analógicas o metafóricas como el ocultamiento del locus de la enunciación.

La consonancia describe la diferencia perceptual entre ciertas combinaciones de tonos, en términos de su atractivo o del tipo de respuesta estética que suscita. Aunque se asume que su uso es dependiente de elaboraciones particulares de cada cultura, el debate se orienta hacia sus bases biológicas. Por un lado muchos investigadores desde la antigüedad sostienen que la idea tiene bases biológicas derivadas de una correlación con las relaciones físicas de las señales sonoras. Por el otro lado, para muchos estudiosos del tema el concepto en sí es creación de una (o diferentes) cultura musical.

En un estudio reciente Josh McDermott y sus colaboradores (2016) le pidieron a personas de 5 grupos culturales diferentes (con diferente nivel de exposición con música polifónica que explicita las relaciones de consonancia y disonancia) que juzgaran en qué medida les agradaban (juicios de 'agrado'; *pleasantness*) ciertas simultaneidades de alturas. Las personas de una comunidad Chimán de la Amazonia boliviana, cuya música es siempre monofónica y tienen mínima exposición con la música occidental estimaron, desde ese punto de vista, las relaciones consonantes y disonantes como iguales. Es decir que 'mostraron indiferencia a la disonancia'. Los autores sostienen que esa evidencia sugiere que la cultura tiene un rol dominante en la conformación de la respuesta estética a tal combinación diferencial de tonos en concurrencia.

---

<sup>4</sup> Los términos multicultural, transcultural, intercultural, pluricultural, entre otros, son por demás polémicos. Su utilización a menudo es indiferenciada, sin embargo encierran profundas diferencias epistemológicas e ideológicas. Escapa al alcance de este artículo abordarlas aquí. Por esta razón, a riesgo de parecer demasiado ingenuo en su utilización, los empleo de una manera muy general englobando a todos los estudios que buscan recoger evidencias en diferentes contextos culturales y analizarlas comparativa y/o conjuntamente. Estimo que esta sobresimplificación no atenta contra lo que quiero exponer aquí.

Daniel Bowling y sus colaboradores (2017) del Laboratorio de Biología Cognitiva de la Universidad de Viena, polemizan con los autores,<sup>5</sup> criticando aspectos metodológicos tales como el hecho que “sus estímulos musicales fueron restringidos artificialmente a un rango estrecho de consonancia. Ellos omitieron testear el más consonante de los intervalos a través de las culturas, a saber la octava” (p. 119). La noción de intervalo como ‘distancia’ entre alturas surge de pensar la relación entre los sonidos metafóricamente en un espacio virtual (psicológico) a partir de una metáfora conceptual básica EL SONIDO ES UN OBJETO EN EL ESPACIO (acerca de la Teoría de la Metáfora Conceptual véase Lackoff y Johnson, 1999; para discusiones y aplicaciones en el campo de la música véase Zbikowski, 2002, Larson, 2012, Martínez, 2014). Esta distancia, psicológica, está asociada a la frecuencia fundamental de la señal acústica de esos sonidos aludiendo tanto a las relaciones entre dichas frecuencias (siguiendo la ‘tradición especulativa’) como la cantidad de grados de la escala de base que involucran entre ambas (siguiendo la ‘teoría práctica’)<sup>6</sup>. En cualquier caso se admite que esta distancia no se explica solamente por esta relación de frecuencias. De hecho, se han realizado numerosos estudios para indagar las variables de las que dependería (Russo y Thompson, 2005; Thompson *et al.*, 2010; Shifres y Burcet, 2013). Sobre lo que sí existe suficiente acuerdo es sobre el hecho de que dos sonidos cuya frecuencia fundamental de sus señales acústicas difieren en una relación de 2 a 1, son considerados como equivalentes. La noción de equivalencia implica que reconocemos que son efectivamente diferentes alturas, pero resultan ‘pragmáticamente’ lo mismo. Este fenómeno se conoce como equivalencia de octava (Bruns, 1981). Si la octava es una equivalencia entonces no puede ser una consonancia, porque no tienen sentido decir que un sonido es consonante consigo mismo. Aquí se ve la primera mitificación: la noción de distancia/intervalo es esgrimida para caracterizar una diferencia y luego termina siendo aplicada (por mitificación de la categoría) a la mismidad.

Pero además, en la discusión, McDermott y sus colaboradores también incurrir en mitificar tanto la distancia psicológica como la noción de ‘unidad’ de audición. En sus experimentos testean la apreciación de consonancia/disonancia sobre la base de fragmentos de música Chimane que pasó de generación en generación. Son canciones que en la actualidad son cantadas principalmente en encuadres sociales por individuos particulares que conocen esos repertorios.

“[...] las canciones conocidas de los chimanes tienden a reflejar sus vidas cotidianas, sus actividades vinculadas a la producción (como la caza), la división del trabajo, el amor, la organización social y la religión [...] las ejecuciones tienen lugar en encuadres sociales, pero en los que canta una persona por

---

<sup>5</sup> Como no incumbe aquí profundizar la discusión en sí, o estimar ‘quién tiene la razón’, sino observar cómo se exponen los argumentos, no me voy a detener en toda la discusión sino simplemente en algunos puntos. Una perspectiva más completa de la discusión puede seguirse en las referencias dadas.

<sup>6</sup> Estas son las dos dimensiones primarias con las que la CCC caracterizó la representación de la altura musical (véase Shepard, 1982).

vez. Muchos músicos puede ejecutar en sucesión, pero no concurrentemente [...] Juntamos pares de músicos y les pedimos que ejecutaran juntos. Ellos a menudo rechazan hacerlo, y en unas pocas ocasiones podían producir ejecuciones conjuntas, ellos no eran capaces de coordinar.” (McDermott *et al.*, 2016, sección Methods s/p)

Del mismo modo que los epígonos de Cortés asumieron que el *tianguis* es un mercado, a partir de la descripción de Cortés (y su “es como...”) McDermott y sus colaboradores entiende dos sonidos simultáneos donde los Chimanos ‘veían’ fragmentos de sus canciones (su vida, su historia, sus vínculos, sus dioses, etc.). Al establecer las variables que el experimento controla, el experimentador asume que lo que puede controlar es todo el universo. Él mismo se ubica por fuera de ese universo que controla de acuerdo con su propia mirada del problema que determina qué categorías de análisis utilizar. Allí donde el experimentador ve diferencias (porque hay dos tonos o  $F_0$  diferentes) el sujeto observado ni siquiera segmenta su campo perceptual en dos y por lo tanto no puede haber diferencias. No es simplemente que estos participantes resultaron indiferentes a la relación de disonancia de esos dos sonidos, sino que simplemente no conciben esa totalidad como ‘dos sonidos’. El investigador se asume por fuera del universo, y a través de esa ubicación asume una mirada ‘objetiva’ que incluso está por fuera de él. Sin embargo, la propia elección de las categorías que se propone controlar (en este caso la diferencia de las alturas –  $F_0$  - que suenan en simultaneidad) indican inexorablemente un lugar particular, una perspectiva particular, desde el cual está observando el fenómeno. Este sitio no está explicitado, está oculto detrás de una aceptación implícita de las categorías de análisis básica no cuestionadas<sup>7</sup>. Además el propio encuadre experimental (ver *op.cit.*, p. 548), basado en posturas corporales propias del ‘laboratorio’, aunque esté realizado ‘en el campo’ (el sujeto está situado sentado frente al experimentador respondiendo ciertas preguntas) también implica un determinado locus de enunciación, que emerge en la inclusión de una fotografía, pero que es ocultado en la propia retórica que la publicación demanda para el informe de la investigación.

El locus de enunciación del experimentador es un cuño intelectual tallado, entre otras cosas, por la teoría musical occidental con sus categorías básicas derivadas de la notación musical (las notas y los intervalos, entre otras). Este locus se oculta en el planteo del trabajo, a pesar de que emerge en sus propios hallazgos. Sin embargo, sus propios puntos de partida, los de su locus, le impide situar la mirada desde otra perspectiva y, de este modo, le oculta la experiencia musical del ‘Otro’ (Dussel, 2014). Al ubicarse por encima de la experiencia del ‘Otro’, pierde la oportunidad de conocer esa experiencia desde adentro. Así, aparece una psicología que parece proponerse conocer la

---

<sup>7</sup> Es importante señalar aquí que McDermott et al. (*op.cit.*), si bien cuestionan la universalidad de ‘disonancia’, no problematizan la universalidad del ‘tono’ como unidad perceptual. Algunos estudios actuales abordan este tema mostrando que la unidad ‘tono’ es una construcción vinculada al pensamiento musical alfabetizado (Burcet, 2014, Burcet y Uzal, septiembre 2017).

experiencia del otro sin querer conocer lo que el otro conoce de su propia experiencia. De tal forma, se oculta – se ignora –, al amparo de la mirada cartesiana de la teoría musical, las formas de experimentar la música y las categorías que podrían contribuir a dilucidar la experiencia que se propone explicar.

### Consideraciones finales

132

La sección anterior cerró con un planteo paradójico: los estudios que reconsiderando la alteridad buscan echar luz sobre distintos aspectos de la experiencia musical parecen empeñarse en invisibilizar los que el ‘Otro’ conoce acerca de su propia experiencia. Este es un dilema que es constitutivo de la psicología como disciplina científica. Prácticamente desde sus comienzos, la Psicología de la Música, se ha preguntado “¿qué pasa con el ‘Otro?’”. Esto dio lugar a programas de investigación en los que otras músicas (y aquí hago el esfuerzo de entender la idea de ‘otras músicas’ en un sentido amplio de ‘otras experiencias musicales’) fueron examinadas a la luz de la epistemología dominante con sus concomitantes paradigmas experimentales desarrollados (Castellano *et al.*, 1984, Kessler *et al.*, 1984, Nam, 1998). La mayoría de tales trabajos se preguntan acerca de la universalidad de los procesos que buscan dilucidar y de ahí el interés por examinarlos en otros contextos culturales. Sin embargo, la base para esos estudios han sido las categorías de la teoría occidental de la música, los paradigmas experimentales afines a las lógicas y las corporalidades occidental, con procedimientos, tareas, testeos y preguntas vinculados a ellas. En definitiva se asume una racionalidad análoga a la del investigador. En ese contexto, operan incluso antes de la obtención de datos, pero aún más en el análisis de los datos obtenidos, una serie de preconcepciones que configuran el marco general desde el que el investigador examina el problema. Por ejemplo, categorías muy básicas del análisis de los fenómenos musicales según la teoría de la música occidental, como podrían ser las de ‘componentes musicales’ como opuesta a ‘componentes extra-musicales’, se entenderían de manera muy diferentes en diferentes contextos culturales. Si el investigador decide a priori qué es musical y qué es extramusical, estará invisibilizando al otro, en una muestra clara de pensamiento abismal. Cuando Krumhansl (*op.cit.*) dice que “patrones altamente variados y complejos se forman a partir de unidades simples y bien definidas” está poniendo en esa afirmación toda la tradición de la CCC, con su concepción básica de mente como ordenador o caja negra en cuyo interior procesos algorítmicos son aplicados a unidades informacionales que representan la realidad experiencial. Sin embargo, la noción mismo de ‘unidad simple’ y ‘patrones complejos’ complejos emergen de una lógica que está atravesada por la noción de música como lenguaje y un pensamiento alfabetizado en torno de él (Burcet, 2014; Shifres, 2017). Comienza a acumularse evidencia que, rompiendo de entrada con esas lógicas y buscando, por ello, otros modos de indagación, dan cuenta de lo contrario: las unidades simples y bien definidas, son un punto de llegada de un desarrollo ontogenético y sociogenético

co, a menudo deliberado, que parte de configuraciones (totalidades) que a partir de la incorporación de categorías analíticas específicas, pueden ir subdividiéndose. Esto quiere decir que la noción de que la cognición musical conforman una experiencia musical regulada por principios jerárquicos que conducen de lo simple a lo complejo es por lo menos psicogenéticamente cuestionable (Shifres, 2014).

Generalmente, los discursos consolidados al interior de una disciplina – y la Psicología de la Música no escapa a esto - no permiten advertir de qué modo las lógicas que consolidaron el fundamento epistemológico de la misma – y en el caso de la Psicología de la Música podríamos invocar al pensamiento teórico musical de occidente (véase Christensen, 2002)-, al convertirse en hegemónicas resultan casi sin excepción, parte constitutiva de la propia experiencia del investigador. Estos discursos no nos advierten acerca de su *locus* de enunciación, y por ello terminan ocultándolo. En cierto modo, la ciencia moderna, al exigir un distanciamiento entre el sujeto de conocimiento (el investigador) y el objeto de estudio (la experiencia musical), obliga a olvidar que ese distanciamiento nunca es del todo alcanzable, y el recurso que el investigador tiene es ocultar(se) su lugar de enunciación. Para la ciencia moderna, la observación verdaderamente científica es la que puede abstraerse del lugar de la observación. Es decir aquella observación que pueda ser similar desde cualquier lugar del universo (universal). Justamente esta mirada busca independizarse del centro étnico y cultural de la observación (Castro Gómez, 2005; p. 60). La retórica de las disciplinas científicas contribuyen a esa ilusión. Ese lugar (universal) es el lugar de Dios, por eso Santiago Castro Gómez denominó esta pretensión como *hybris* (o pecado de desmesura, el pecado en el que, para los griegos, incurrían los mortales cuando se pretendían dioses). La *hybris* del punto cero se traduce en la imposición de la mirada propia toda vez que el pretendido punto cero (punto de observación omnisciente y absoluto) es en realidad el *locus* de la propia experiencia. Al ubicarnos en el punto cero, un punto supuestamente privilegiado, diferente a todos los demás, estamos, en realidad subestimando todas las otras posibilidades de abordarlo. Esto conduce inexorablemente a la paradoja que identificamos arriba y se permuta la experiencia que se quiere conocer por la propia experiencia del investigador con el objeto de conocer la experiencia del otro. Para salir de esa paradoja, nuestro desafío es desaprender o desprendernos de categorías que se presentan como filtros para ver otras realidades adoptando otras perspectivas.

Este es un punto de llegada. Para poder investigar en psicología de la música entendida como la indagación de los procesos que permiten dar sentido a la experiencia humana, en términos de la propia subjetividad, cada una de las subjetividades situadas y corporeizadas, es necesario desaprender razones aprendidas, confortables lógicas cultivadas y estar dispuestos a escuchar y entender aquellas que habitan ‘del otro lado’ de la línea. Entre aquellas se encuentran ocupando un lugar de privilegio las categorías musicales occidentales, y las ontologías de la música occidentales.

Así, siguiendo la idea de Boaventura de Sousa Santos (2009) la ignorancia no es necesariamente un punto de partida, sino que puede ser un punto de llegada, por lo que el cuestionamiento de estas categorías puede ser un avance en el conocimiento psicológico. Podría ser el resultado de olvidar las categorías occidentales para garantizar una comprensión más cabal de los procesos subjetivos que se intentan describir.

“En la ecología de los saberes, los conocimientos interactúan, se entrecruzan y, por tanto, también lo hacen las ignorancias. Tal y como allí no hay unidad de conocimientos, tampoco hay unidad de ignorancia. Las formas de ignorancia son tan heterogéneas e interdependientes como las formas de conocimiento. Dada esa interdependencia, el aprender determinadas formas de conocimiento puede implicar olvidar otras y en última instancia, convertirse en ignorantes de las mismas” (Santos, 2009, p. 52)

Si en la ecología de saberes la ignorancia no es necesariamente un estado original o punto de partida, entonces es necesario destacar qué hay ciertos conocimientos que deberíamos olvidar. Las categorías musicales occidentales están entorpeciendo nuestro trabajo para explicarnos la experiencia musical: así, por ejemplo, la escisión entre lo musical y lo extra-musical, o entre altura y ritmo, como la existente entre mente y cuerpo, pueden constituir escollos para pensar nuestra propia experiencia musical.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Guido. 1885. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift Für Musikwissenschaft*, 1, 5–20.

BEARD, David. y GLOAG, Kenneth. 2005. *Musicology: the key concepts*. Psychology Press.

BOWLING, Daniel L., HOESCHELE, Marisa, GILL, Kamraan Z., & FITCH, W. Tecumseh 2017. “The Nature and Nurture of Musical Consonance”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35(1), 118–121. <http://doi.org/10.1525/mp.2017.35.1.118>

BURCET, María I. (2014). *La Unidad Perceptual de la Nota como Unidad Operativa del Pensamiento Musical*. Tesis de Maestría inédita. Universidad Nacional de La Plata.

BURCET, María I. y UZAL, Sofía. Septiembre 2017. “La representación de la altura musical en el proceso de adquisición de la notación musical”. Trabajo presentado en el 13° Encuentro de Ciencias Cognitiva de la Música (ECCoM). La Plata: Conservatorio Gilardo Gilardi, Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.

BURNS, Edward M. (1981). Circularity in relative pitch judgments for inharmonic complex tones: the Shepard demonstration revisited, again. *Perception & Psychophysics*, 30(5), 467–472. <http://doi.org/10.3758/BF03204843>

CASTELLANO, Mary A., BHARUCHA, Jamshed J., y KRUMHANSL, Carol L. 1984. “Tonal hierarchies in the music of north India”. *Journal of Experimental Psychology: General*, 113(3), 394-412.

CASTRO GÓMEZ, Santiago. 2005. *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

CASTRO TEJERINA, Jorge y SÁNCHEZ MORENO, Iván. 2010. “Wundt y la música: argumentos genealógicos para repensar la Psicología de la Música”. *Epistemos. Revista de Música, Cognición y Cultura*, 1, número especial, pp. 21-54.

CORTÉS, Hernán. Ed. 1945. *Cartas de relación de la conquista de México*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

CHRISTENSEN, Thomas. 2002. “Introduction”. En T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western Music Theory* (pp. 1–23). Cambridge: Cambridge University Press.

DEUTSCH, Diana. 2001. “Psychology of music. I. History. 1. Antiquity to the 19th century.” En *Grove® Music Online (GMO)*, disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>, [Fecha de último acceso 30-10-2017]

DUSSEL, Enrique. 2014. “Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la Modernidad”. En B. D. S. Santos y P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)* (pp. 283–330). Madrid: AKAL.

GABRIELSSON, Alf. 2001. “Psychology of Music. I. History. 2. 1860-1960.” En *Grove® Music Online (GMO)*, disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>, [Fecha de último acceso 30-10-2017]

GROSGOUEL, Ramón. 2014. “La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global”. En B. de S. Santos y P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)* (pp. 373–405). Madrid: AKAL.

HELMHOLTZ, Henrich von. 1863. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Brunswick.

IMBERTY, Michel. 2001. "Nuevas perspectivas en Psicología de la Música. La problemática del tiempo continuo y el tiempo discontinuo en la música del siglo XX". En F. Shifres (Ed.) *La Música en la Mente*. Buenos Aires: SACCoM. Disponible en [http://www.saccom.org.ar/2001\\_reunion1/actas/Imberty/Imberty.htm](http://www.saccom.org.ar/2001_reunion1/actas/Imberty/Imberty.htm)

JACKENDOFF, Ray. 1987. *Consciousness and the computational mind*. Cambridge, MA: The MIT Press. [Trad. A. Ardid Gumiel. 1998. *La Conciencia y la Mente Computacional*. Madrid: Visor.]

KESSLER, Edward J., HANSEN, Christa, y SHEPARD, Roger N. 1984. "Tonal schemata in the perception of music in Bali and in the West". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2(2), 131-165.

KRUMHANSL, Carol L. 2000. "Rhythm and Pitch in music cognition". *Psychological Bulletin*, 126(1), 159-179.

KUBOVY, Michael. 1992. "Review of 'Cognitive Foundations of Musical Pitch' Carol L. Krumhansl". *Sigma Xi , The Scientific Research Society Review*, 80(2), 10-11. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/29774624>

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. 1999. *Philosophy in the flesh*. New York: Basic Books.

LARSON, Steve. 2012. *Musical Forces. Motion, Metaphor and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.

LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.

MARTÍNEZ, Isabel C. 2014. "La base corporeizada del significado musical". En S. Español (ed.). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad comunicativa*, (pp. 71-110). Buenos Aires: Paidós.

MARTÍNEZ GARNICA, Armando. 1985. "De la metáfora al mito: La visión de las crónicas sobre el tianguis prehispánico". *Historia Mexicana*, 34(4), 685-700.

MCDERMOTT, Josh H., SCHULTZ, Alan F., UNDURRAGA, Eduardo A., & GODOY, Ricardo A. 2016. "Indifference to dissonance in native Amazonians reveals cultural variation in music perception". *Nature*, 535(7613), 547-550. <http://doi.org/10.1038/nature18635>

MEYER, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University Press.



MIGNOLO, Walter D. 2005. "La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales". *AdVersus*, 2(4), s/p. Disponible en [http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo\\_mingolo.htm#mingolo](http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm#mingolo)

NAM, Unjung. 1998. "Pitch distributions in Korean court music: Evidence consistent with tonal hierarchies". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 16(2), 243-247.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2017. 'mitificar'. Diccionario de la Lengua Española (23ª edición, actualización 2017). En <http://dle.rae.es/?id=PQ7DcbX>. Consultado el 21-01-2018.

RUSSO, Frank A, y THOMPSON, William F. 2005. "The subjective size of melodic intervals over a two-octave range". *Psychonomic Bulletin & Review*, 12(6), 1068-75. Retrieved from <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/16615330>

SANTOS, Boaventura de Sousa. 2010. "Descolonizar el saber, reinventar el poder". *Development and Change (Vol. 44)*. Montevideo: Trilce. <http://doi.org/10.1111/dech.12026>

SHEPARD, Roger N. (1982). Geometrical approximations to the structure of musical pitch. *Psychological review*, 89(4), 305-333.

SHIFRES, Favio, y BURCET, María I. 2013. Factores expresivos y dramáticos en la estimación subjetiva del tamaño de los intervalos melódicos. En *Anais do IX Simpósio de Cognição e Artes Musicais* (p. s/p). Belem, PA: Universidade Federal do Pará; Associação Brasileira de Cognição e Artes.

SHIFRES, Favio. 2017. "Revisando algunas categorías para pensar la música. Contra el desperdicio de nuestra experiencia musical". *Percepta*, 4(2), 17-31.

SHIFRES, Favio. Julio 2014. Evidencia ontogenética de holismo en la facultad rítmica. En *Actas de las 7o Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (IIDAP)* (s/p). La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP.

SLOBODA, John A. 1998. "Does Music mean anything?". *Musicae Scientiae, Vol. II*, no1, 21-31.

SLOBODA, John A. 2001. "Psychology of music. I. History. 3. The late 20th century." En *Grove® Music Online (GMO)*, disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>, [Fecha de último acceso 30-10-2017]

SMITH, Adam. [1795] 1976. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations. Volume 1*. [R.H.Campbell y A.S.Skinner, eds.]. Indianapolis: Liberty Classics.

STEVENS, Catherine. J. 2012. "Music Perception and Cognition: A Review of Recent Cross-Cultural Research". *Topics in Cognitive Science*, 4(4), 653–667. <http://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01215.x>

138

STUMPF, Carl. 1883. *Tonpsychologie*. Leipzig: Hirzel.

THOMPSON, William F., RUSSO, Frank A, y LIVINGSTONE, Steve R. 2010. Facial expressions of singers influence perceived pitch relations. *Psychonomic Bulletin & Review*, 17(3), 317–22. <http://doi.org/10.3758/PBR.17.3.317>

WASON, Robert W. 2002. "Musica practica: music theory as pedagogy". En T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western Music Theory* (pp. 46–77). Cambridge: Cambridge University Press.

WUNDT, Wilhem. 1873-1874. *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory and Analysis*. Oxford: University Press.



## FAVIO SHIFRES

Profesor de Conjuntos Instrumentales y de Cámara y Licenciado en Dirección Orquestal (UNLP) y PhD (University of Roehampton). Investigador Categoría II del Programa de Incentivos SPU – Ministerio de Educación de la Nación. Profesor Titular de Educación Auditiva, Educación Musical Comparada y Desarrollo de Proyectos en Música – Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata. Director del Proyecto Acreditado 11B/299 "Validación de un modelo multidimensional y experiencial para el desarrollo de las habilidades medulares del oído musical". Profesor de Posgrado (Maestrías y Doctorados) Universidades Nacionales y Universidades Extranjeras. Editor revista *Epistemos* (ISSN 1853-0494), y miembro del comité editorial de varias revistas internacionales. Autor de libros, capítulos y artículos en revistas de la especialidad. Miembro fundador y ex presidente de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.