

Revisando algunas categorías para pensar la música: Contra el desperdicio de nuestra experiencia musical

FAVIO SHIFRES*

Resumen

Este trabajo parte de la necesidad de reconsiderar las bases epistemológicas sobre las que la Psicología de la Música se ha desarrollado, particularmente durante las últimas décadas del siglo XX. Se centra en una crítica a la pretensión universalista de los enfoques que hegemonizan sus abordajes sobre la base de considerar que por ser herederos de la monocultura del rigor del saber que impone la Ciencia Moderna como la única vía para la construcción de un conocimiento legítimo resulta inevitablemente sesgado. Este sesgo se define por la necesidad de la ciencia moderna de establecer distancia epistemológica entre el sujeto (investigador) y el objeto de conocimiento (la experiencia musical), y el consecuente alejamiento de la multiplicidad de experiencias subjetivas, intersubjetivas y comunitarias a las que la música da lugar. Se destaca la importancia de que el investigador en psicología de la música asuma su locus de enunciación en el Sur Global, específicamente en Sudamérica, con el objeto de ejercer una investigación que evite el confinamiento de las experiencias locales a la no existencia. Del conjunto de supuestos que caracterizan la ontología moderna/occidental de música, se analizan dos, con el objeto de articular una crítica y sugerir algunas posibilidades para reformularlos desde una mirada pluriversalista. Ellos son: la noción de música como lenguaje, y la supremacía del sonido en la experiencia musical. Se propone contribuir a una redefinición del campo de las ciencias cognitivas de la música para contribuir a la inteligibilidad de nuestra experiencia musical.

Palabras clave: psicología de la música, epistemología, modernidad/colonialidad, lenguaje musical

Resumo

Este trabalho parte da necessidade de reconsiderar as bases epistemológicas sobre as quais a psicologia da música se desenvolveu, particularmente durante as últimas décadas do século XX. Centra-se em uma crítica à pretensão universalista dos enfoques que hegemonizam suas abordagens sobre a base de considerar que por ser herdeiros da monocultura do rigor do saber imposto pela Ciência Moderna como única via para a construção de um conhecimento legítimo são inevitavelmente preconceituosos. É importante que o pesquisador em psicologia da música assuma seu locus de enunciação no Sul Global, especificamente na América do Sul, para realizar pesquisas que evitem o confinamento das experiências locais à inexistência. Do conjunto de pressupostos que caracterizam a ontologia da música moderna/occidental, dois são analisados: a noção de música como linguagem e a supremacia do som na experiência musical. Propõe-se contribuir para uma redefinição do campo da ciência cognitiva da música, visando à inteligibilidade de nossa experiência musical.

Palavras-chave: psicologia da música, epistemologia, modernidade/colonialidade, linguagem musical

* Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical – Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata

E-mail: favioshifres@gmail.com

Introducción

La psicología de la Música nació en el siglo XIX en el marco general de surgimiento de disciplinas científicas que se asumen como la vía legítima para encontrar respuestas puntuales a problemas específicos de la experiencia humana. Surge del interés por explicar el vínculo de los seres humanos en calidad de sujetos cognoscentes con un resultado particular de la necesidad expresiva humana que llamamos música. Así, con el correr del tiempo, la nueva disciplina se fue haciendo cargo del estudio de la multiplicidad de aspectos teóricos y prácticos que describen la experiencia de la música y su desarrollo en la vida cotidiana, sus condiciones psicogenéticas, su aprendizaje como modo de conocimiento disciplinar, sus vinculaciones con las otras experiencias expresivo-artísticas y con aspectos generales de la cognición y los modos en que su práctica adquiere sentido en los contextos sociales y culturales que la albergan.

Este programa tan ambicioso presenta un problema fundacional que motiva que a algunas personas que nos hemos dedicado a la investigación en este campo nos resulte incómodo asumir ciertos supuestos de la disciplina a la luz de nuestra propias experiencias musicales situadas en los márgenes de los centros hegemónicos de producción de conocimiento. El problema consiste en que la psicología de la música combina una noción de conocimiento con un concepto de música que no pueden abarcar la infinitud de las experiencias que los seres humanos consideramos musicales. En tal sentido, la disciplina tal como fue planteada originalmente (planteo que determina los enfoques que la rigen hasta la actualidad), asume una ontología de música que es funcional a su pretensión de legitimarse en tanto ciencia moderna.

De acuerdo con Hilary Putnam (1987, 1990), la ciencia moderna se asienta sobre el realismo metafísico que asume que las categorías y estructuras del mundo externo son independientes de la existencia de una conciencia que las asume. Así, los objetos existen al margen de los conceptos puros y de nuestra sensibilidad.

La verdad involucra una suerte de relación de correspondencia entre palabras o signos pensados y las cosas y conjuntos de cosas externas. Denominaré a ésta como la perspectiva externalista, debido a que su punto de vista favorito es el punto de vista de la Mirada de Dios (Putnam, 1981; p. 49)

Esta perspectiva, desmesurada según Santiago Castro-Gómez (2005), implica tanto la posibilidad, como investigadores, de acceder a un punto de vista omnisciente, como el hecho de que la verdad de los

enunciados, en última instancia, está sujeta a una ontología última y fundamental. Al situarnos en este punto de observación consolidamos la distancia con el objeto que nos permite examinarlo por encima de él. A partir de allí, la dicotomía sujeto-objeto establece la distancia epistemológica que la ciencia moderna demanda como condición de validez del conocimiento (Santos, 2003).

Para la experiencia europea, esta distancia no fue un problema, ya que resultaba afín a la idea de música de la modernidad. Desde esta cosmovisión, la música forma parte del concierto de las Bellas Artes. Así es concebida como objeto de contemplación. La música que está allí, en el mundo, nos impacta en cuanto sujetos cognoscentes y la experiencia musical es el resultado de ese impacto.

Como, además, la noción de música en occidente ya viene cargada de consideraciones valorativas, ese objeto de contemplación tiene límites relativamente estrechos. La palabra música misma no es neutra. Decimos, por ejemplo, "tus palabras han sido música para mis oídos", y queremos decir que tus palabras han sido muy positivas, bellas, estimulantes, para mí. Lo que no goza de esa valoración positiva es más difícil que entre en la categoría música: "Eso no es música", decimos cuando escuchamos algo que no nos agrada. Esta connotación valorativa permea la teoría y las metodologías de estudio musical, pero además, tiene implicancias epistemológicas importantes. Si el objeto de estudio, por definición está tan entramado con nuestra subjetividad, la distancia objeto-sujeto como requisito de base resulta tan difícil que se intenta compensar esta imposibilidad con el establecimiento de una aceptable distancia metodológica (véase Santos, 2014). La psicología de la música recurrió entonces a una equilibrada articulación entre distancia epistemológica y distancia metodológica en la institución de sus principios de estudio.

Para poder estudiar la música como objeto externo (garantizando la distancia adecuada) fue necesario encontrar aquellas propiedades o magnitudes (en el sentido que la física le otorga a la palabra) que pudieran ser medibles. La noción de magnitud conduce inmediatamente a la tradición teórica especulativa de la música occidental (Wason, 2002). Así, esas magnitudes fueron las señaladas por la Teoría de la Música occidental, y en particular por su nave insignia: la notación musical.

De este modo, las magnitudes favoritas resultaron ser aquellas que están presentes en la notación: alturas y duraciones del sonido. "La música es una combinación de sonidos de diferentes alturas y duraciones" es, en definitiva, la definición más o menos explícita que permite objetivar los problemas de la experiencia musical que se han ve-

nido estudiando. Esto se entronca con los fundamentos sobre los cuales la cultura occidental erigió su idea de superioridad por encima de otras experiencias musicales al abrigo de la empresa conquistadora que ya desde el siglo XVI tomó la escritura como principio para establecer la inferioridad del sujeto conquistado¹

Por todo esto, el estudio de la experiencia musical es el estudio de lo que el canon musicológico occidental considera como musical. Esto restringe pensar la experiencia en términos de categorías teóricas de carácter racionalistas -derivadas de los razonamientos lógico-formales, que impregnan la teoría musical occidental- que encuentran hacia finales del siglo XVII su validación a través del perfeccionamiento y la consolidación de la notación musical como forma perfecta de representación de la música.

Sobre esta base musicológica se desarrolló la psicología de la música desde las últimas décadas del siglo XX, a partir de la denominada Revolución Cognitiva, tutelada por los estudios en el campo del lenguaje. La psicología cognitiva clásica de la música delimitó su objeto de estudio sobre la base de postulados sobre qué es y qué no es música sesgados por la experiencia del sujeto europeo occidental moderno. De este modo, cuando la psicología de la música habla de experiencia musical se refiere al impacto que un objeto del mundo, suficientemente distante del sujeto que lo experimenta, y que puede ser representado en términos de notación musical occidental, impacta en el sujeto cognoscente directamente a través de los sentidos o involucrado en procesos de pensamiento, memoria, expectación, etc. Tan amplia como pueda parecer, esta delimitación del objeto de estudio, deja fuera de su alcance a infinitas experiencias que en diferentes partes del mundo consideramos musicales, y recíprocamente, nos convoca a asumir erróneamente desde la lógica de la música occidental a prácticas que se entraman de manera compleja e inextricable con otros factores culturales.

La pretensión de superioridad de la ciencia moderna impone categorías de pensamiento de los fenómenos sociales afines al sentido común occidental que se alejan de las experiencias de vida de las personas en otros contextos. Por ejemplo, aunque la recitación del Corán puede ser analizada en los términos antes descriptos (conforme categorías de alturas y duraciones de los sonidos), para la experiencia musulmana, no es música justamente por la definición de los textos sa-

¹ La superioridad de la cultura escrita es central en el debate acerca de la justicia sobre el sometimiento de los indios en el siglo XVI, y se constituye en un imperativo fundacional de la modernidad (Dussel, 2014, Grosfoguel, 2014, Martínez Castilla, 2006, Zuñiga Núñez, 2007) que se consolidará en el campo de la música con la Ilustración (Rousseau, 1781 [1984]; véase Tomlinson 2003)

grados. Ahí donde la ciencia musical observa dos componentes (diríamos letra y música) la experiencia culturalmente situada entiende una unidad indivisible. Análogamente hemos observado en el noroeste de Argentina, en la tradición del canto con caja, modos de transmisión de coplas en las que las características de aquello que, desde una mirada teórica occidental, llamamos melodía, depende de los detalles del texto, su prosodia y su significado (Audisio et al., 2015). Además, pudimos comprobar esa indivisibilidad en el proceso de adquisición del canto con caja, al pedirle a los aprendices que quitaran o cambiaran el texto de las coplas. Comprobamos que diferentes textos promovían diferentes giros melódicos. Como sugiere Kwabena Nketia,

[l]as tradiciones africanas tratan deliberadamente los cantos como si fueran enunciados de habla. La distinción entre el habla y el canto, importante en muchas sociedades para establecer la existencia de un concepto de música, es borrosa en algunas sociedades africanas, en las que es importante el habla elevada, las recitaciones solistas y corales habladas y cantadas, y el uso de rápidas emisiones de textos, sonidos explosivos, gruñidos vocales y susurros. (1974, p. 177)

De este modo se puede ver que lo que en el marco de cierta experiencia puede ser estudiado como dos categorías aislables, para otra cultura puede ser un todo indivisible y por ello, estudiarla como el resultado de la composición de dos fenómenos diferentes, implica desnaturalizarlo. Más profundamente, ese estudio pierde la posibilidad de explicar la experiencia. En su afán de validar sus supuestos sobre las regularidades sobre las que los humanos nos comportamos, la ciencia moderna impone lógicas que muchas veces exceden el fenómeno estudiado. Así, por ejemplo, partiendo de esa lógica, en un estudio reciente hemos podido encontrar un desarrollo histórico en la música de occidente del trigramo, un concepto teórico ad hoc, que la teoría de la música nunca planteó (Rodríguez Zivic et al., 2013). Una evolución que surfea por encima de toda experiencia de la música occidental, y por lo tanto es impotente de explicarla.

El dilema que queda planteado, es el de reconocer o no la subjetividad como parte de la experiencia musical. ¿Cómo explicarla, si desconocemos el sujeto que la experimenta? En otros términos, ¿cómo explicar la experiencia musical si ignoramos la manera en la que tiene lugar la práctica de sentido (véase De Jaegher y Di Paolo, 2007) e imponemos la nuestra, desde nuestra perspectiva omnisciente? ¿Cómo entender nuestra experiencia musical si asumimos que las categorías necesarias para eso surgen de la experiencia musical de y en Europa occidental? Parafraseando a Nilma Gomes, desarrollar una psicología de la música desde nuestra propia experiencia nos enfrenta al desafío

intelectual de "construir nuevas categorías de análisis y no sólo incorporar al lenguaje las categorías colonizadoras o hegemónicas, sino problematizarlas y señalar sus limitaciones" (2014, p. 418).

Me propongo aquí avanzar en dicha crítica, señalando dos supuestos teóricos transformados en sentido común que, a mi juicio, ignoran una parte sustancial de la experiencia musical en el marco de nuestras culturas subalternizadas.

Axiomas y supremacía cultural en la psicología de la música

La música es un lenguaje

Arraigado profundamente en el sentido común, está el reconocimiento de la música como un lenguaje. Una consideración que podría ser simplemente retórica, implica en el marco de una ciencia cognitiva que privilegia los procesos lingüísticos, un sesgo considerable al atribuir a la música tres rasgos esenciales del lenguaje: discretitud, composicionalidad gramatical, composicionalidad semántica.

De acuerdo con la condición de discretitud la música es entendida como la combinación de unidades sonoras discretas conforme dos magnitudes del sonido: la altura y la duración (Merker, 2002; Brown, 2000). El tono musical, definido por un valor de altura y un valor de duración es tomado como unidad representacional-operativa, es decir la unidad de información con la que la mente opera en el conjunto de procesos cognitivos involucrados en la experiencia musical. La tradición cognitivo-estructuralista de la psicología de la música se basa en este supuesto, todos sus hallazgos se vinculan con el punto de origen del tono como la entidad mínima objetivable. Recientemente, Inés Burcet (2014, en prensa) desarrolló un exhaustivo estudio en el que aporta evidencia ontogenética y comportamental mostrando que el tono como unidad operativa no es una categoría natural. Esto quiere decir que dicha unidad se torna aisladamente perceptible por acción de la cultura. En particular, la acción cultural es ejercida a través de la notación musical en cuanto fuente de las principales categorías teóricas que impregnan el metalenguaje musical. Burcet (2014) mostró que las personas que no están alfabetizadas musicalmente, o no integran activamente una cultura musical oral secundaria, tienen menos chance de utilizar el tono como unidad de pensamiento musical. Además, en un estudio con niños no alfabetizados (ni lingüística ni musicalmente) observó el modo en el que el tono se incorpora como unidad operativa en la medida en que las categorías notacionales van configurando los procesos de pensamiento. A su vez, observó que adultos musicalmente analfabetos pueden tomar otras magnitudes como discretas, y

operar cognitivamente (esto es llevar a cabo procesos cognitivos: como memoria, representación, jerarquización, etc.) con otras magnitudes, que no son las consideradas por la teoría para configurar la unidad operativa (por ejemplo la sonoridad, la calidad sonora, entre otros).

Por la atribución de composicionalidad gramatical la música puede entenderse como una estructura jerárquica de combinaciones de los elementos discretos descritos arriba en la que la mayor complejidad estructural supone una mayor cantidad de procesos de combinación y de niveles jerárquicos sobre los que esos procesos tienen lugar. Una consecuencia asumida en la psicología cognitivo-estructuralista de la música es que las jerarquías establecen la estabilidad relativa de los elementos dentro del sistema, y que los procesos cognitivos se complejizan cuanto más alta es la jerarquía estructural sobre la que dicho proceso tiene lugar. Así, por ejemplo, ajustar una conducta a un pulso dado, implica atender a un nivel de la estructura métrica, mientras que ajustar una acción a un patrón rítmico que opera sobre más de un nivel de la estructura métrica, implica un proceso de más alto nivel, y por lo tanto de mayor demanda de los recursos cognitivos. A partir de un microanálisis del desempeño de un niño de 26 meses de edad tocando un set de tambores acompañando la ejecución de diferentes canciones cantadas por sus padres observamos que la ejecución de los patrones rítmicos teóricamente más complejos resultó significativamente más ajustada que la de los patrones rítmicos más simples (Shifres, 2014). Además, dentro de los mismos patrones, las unidades que la teoría predice como más estables resultaron, inversamente, más desajustadas. El análisis en su conjunto aportó evidencia de formas de procesamiento holísticas como precursoras en la ontogenia, que se oponen a los principios de discretitud y composicionalidad gramatical. Los resultados mostraron que las estructuras rítmicas culturalmente más familiares para el niño resultaban más estables independientemente de la complejidad teórica que parecían revestir. Además se pudo mostrar que el grado de ajuste notable con el que el niño ejecutaba los diferentes patrones rítmicos no provenía de estados previos de estabilidad motora en respuestas discretas y básicas, como lo predicaría la hipótesis basada en la composicionalidad gramatical.

Finalmente la noción de composicional semántica alude a la construcción del significado del enunciado lingüístico. Básicamente asume que cada elemento del sintagma aporta su propio significado al enunciado del que forma parte. De este modo, dicho significado es el resultado de la adecuada combinación de los significados individuales de los componentes. El tema del significado musical es altamente elusivo y controversial por lo que tratarlo adecuadamente excede los objetivos

de este trabajo. Sin embargo, en un sentido amplio, los comportamientos que las personas realizan como resultado de su involucramiento en la música pueden tomarse como evidencias de la construcción de sentido que hacen (De Jaegher y Di Paolo, 2007, Di Paolo 2016). Así, se podría asumir que si los componentes de un hecho musical son entendidos en un determinado sentido, la combinación de ellos debería remitir a la composición de esos sentidos y dar lugar a respuestas relativamente análogas. Un estudio reciente (Mcdermott et al., 2016) aporta evidencia contraria a esta hipótesis. Con el objeto de investigar la incumbencia cultural del concepto de disonancia, este estudio recogió las respuestas de personas de la cultura Chimán (Amazonia boliviana), cuya música es monofónica y no presenta simultaneidad de sonidos (ni consonantes ni disonantes), que tenían mínimo contacto con la cultura occidental. Los resultados del trabajo mostraron que aunque estas personas podían reconocer las relaciones de roughness, inarmonicidad, y asincronía (como las personas expuestas a la música occidental), no integraban estas cualidades en una cualidad de "agrado" (vinculada al sentido de consonancia) como lo hacían los occidentales. En ese sentido, el trabajo mostró la indiferencia de los chimanés a la cualidad de disonancia. Así, se puede estimar que el sentido que construyen en la experiencia de esas sonoridades, es diferente al de los occidentales, aunque los componentes de las mismas sean considerados de igual modo.

La música es sonido

El segundo supuesto de la ciencia cognitiva clásica de la música que me propongo interpelar aquí es un poco más resbaladizo desde el punto de vista teórico, por estar mucho más sedimentado en nuestro sentido común. Se refiere al confinamiento de la experiencia musical a la vivencia del sonido y su explicación reducida a las implicancias de éste en la cognición. El punto fundamental aquí es considerar de qué modo este confinamiento suprime aspectos claves de la experiencia musical por fuera de las prácticas musicales occidentales, y los subsume en la categoría general de lo no musical o lo extra musical. Esto no solamente oprime al sujeto de la experiencia por la negación de la relevancia que tales aspectos subalternizados puedan tener, sino que además impide que esas experiencias sean epistemológicamente aprovechadas.

En primer término resulta oportuno recordar el lugar que ocupa el cuerpo y el movimiento en la experiencia musical como un todo. Al respecto es ampliamente reconocido que son muchas las culturas (entre ellas culturas tempranas indias y chinas) que tienen un solo término para prácticas que abarcan lo que en occidente se conoce como

música, por un lado y danza, por otro (Massey y Massey, 1996). Del mismo modo, muchas culturas del sur de África diferencian las experiencias musicales que comprometen la ejecución de instrumentos de aquellas que involucran el movimiento del cuerpo. Así, para los shona de Zimbabwe tamba es una experiencia que implica el sonido pero también el cuerpo en movimiento junto con el cuerpo del otro en movimiento. Aunque para la mirada occidental, sonido y movimiento puedan ser científicamente separados, la experiencia es una totalidad, de modo que la separación desnaturaliza el fenómeno en sí.

También es significativo el hecho de que muchas culturas han desarrollado categorías propias para lo que concebimos como música que en realidad están relacionadas con otros dominios de la experiencia. De acuerdo con Lewis Rowell (2015) en el Norte de la India sangita es una categoría de pensamiento -un modo de pensar- y de creación.

El Ras puede describirse como una experiencia, emoción o sentimiento engendrado tanto en los performers como en los oyentes: este constructo estético también define parcialmente el concepto de rag. La evocación de ras es una meta conjuntamente observada de todos los participantes en el evento musical: de este modo, las "reglas" de cualquier rag dado proveen bases comunes para la interacción social tanto como para las estructuras musicales (Morán, 2011, p. 7).

Del mismo modo en muchos pueblos, la experiencia musical no se vincula con una sonoridad definida sino con una determinada emocionalidad. Por ejemplo, los basongye de Zaire al igual que la cultura Tiv de Nigeria no tienen en sus lenguas una denominación para referirse al hecho musical en cuanto combinación de sonidos, sino para la experiencia emocional involucrada. Por lo tanto, el foco experiencial no está puesto en el modo particular en el que el sonido varía a lo largo del tiempo sino en la vivencia emocional y las consecuencias expresivas que suscita. El sonido es un epifenómeno de dicha experiencia ("cuando uno está alegre canta"; "cuando uno piensa canta"), del mismo modo, por ejemplo, a cuando estamos nerviosos y realizamos golpeteos sobre la mesa. En síntesis no es posible considerar una determinada realidad sonora sin tener en cuenta el contexto emocional y cognitivo en el que tiene lugar; su sentido emerge de él.

Así como estas dimensiones del sujeto (su estado emocional, la disposición de su pensamiento, el propio cuerpo y su movimiento) son constituyentes de la experiencia musical más allá e independientemente del sonido que producen o que las motiva, el vínculo del sujeto con su entorno socio-cultural y natural, también es su sustancia. Thomas Turino (2008) caracteriza uno de las cuatro clases de enlaces entre lo sonoro y los vínculos sociales como música en cuanto participación.

Ésta ontología se realiza cuando lo sonoro es un epifenómeno del encuentro social. Las dimensiones de la experiencia no dependen tanto de las particularidades del sonido y sus relaciones como del encuentro social y los detalles de los vínculos intersubjetivos. Esto que es vital durante los primeros meses de vida (Imberty, 2002; Papousek, 1996), permanece en la vida adulta y en muchas culturas ocupa un lugar privilegiado. Por ejemplo la lengua hausa de Nigeria posee un número considerable de términos que aluden a particularidades y detalles del hecho musical (Ames y King, 1971). En tal sentido su vocabulario musical específico es muy rico y refiere a la relaciones entre instrumentos, agrupaciones de músicos, tipos de ejecución, entre otros. Sin embargo ninguna de las palabras refiere directamente al sonido y su organización. Esto revela que todas las decisiones realizadas en torno de las prácticas que nosotros identificamos como musicales son más el reflejo de sus actitudes sociales hacia el músico y su contexto que hacia el producto sonoro en sí.

Finalmente, es posible considerar incluso lo musical por fuera de toda organización sonora efectiva. La provocativa apuesta intelectual de John Cage en su conocida obra 4'33" ha llevado el debate acerca de la supremacía de lo sonoro en la experiencia musical al ámbito del corazón de la vanguardia musical de occidente. Despojada de las pretensiones de las vanguardias estéticas, la percussionista Evelyn Glennie (1990, 1993) nos recuerda la naturaleza multimodal de la experiencia musical, que puede incluso prescindir del sonido. A partir de su sordera, Glennie propone una audición musical vinculada a lo visual, táctil y kinético. Claramente, su idea de música está alejada de los modelos de música que impulsan la investigación en el marco de la ciencia cognitiva clásica, basadas en la premisa de un input auditivo. Numerosos estudios actuales sobre las experiencias multimodales en música dan cuenta de la preeminencia que pueden tener otras modalidades sensoriales (visual, kinética, vestibular, táctil y háptica) por sobre lo sonoro (Anzil, 1017; Phillips-Silver y Trainor, 2007; Sanchez et al., 2009; Shifres, 2008).

Discusión

La psicología en cuanto ciencia del hombre no es independiente de las concepciones de ser humano que tenemos; como parte de las humanidades, y preocupada por la racionalidad expresivo-estética, la musicología mucho menos. Las ciencias cognitivas de la música, por lo tanto, operan dentro de un campo ideológico determinado. Éste está vinculado al cúmulo de experiencias del investigador, y el sitio geográfico, político, cultural y corporal en el que está situado. La investi-

gación en psicología de la música ha sido enunciada desde ciertos centros hegemónicos de producción de conocimiento. Así, sus problemas, fundamentos teóricos, métodos y los lenguajes y las formas de argumentación dejan ver asuntos de rivalidad epistémica que son propios del Norte global. Lamentablemente, como parte de la estrategia de colonización epistemológica, la ciencia moderna siempre ha ocultado el locus de la enunciación asumiendo que el científico habla desde un sitio ubicado más allá de toda consideración corpo-política y geopolítica (Grosfoguel, 2014). Este ocultamiento del locus de la enunciación es parte de la estrategia colonizadora porque "todo conocimiento situado aspira a transformarse en sentido común" (Gomes, 2014, p. 422). De modo tal que la estrategia de la musicología y la psicología occidentales ha sido transformar en sentido común global su propio conocimiento situado. Esta es una de las bases del epistemicidio del siglo XX ejercido desde las Universidades y la Academia.

Esta breve argumentación sobre algunos supuestos acerca de la música instalado por esa vía en el sentido común no sólo del campo pedagógico formal en música en Latinoamérica sino también en el ámbito de la investigación musicológica y psicológica, pone en evidencia la magnitud del epistemicidio. La psicología de la música, al dar por sentado la naturaleza lingüística del hecho musical y el confinamiento de la música al ámbito de lo sonoro impone ciertas categorías para pensar y estudiar los procesos comprometidos en la experiencia musical, y además deja afuera del campo de estudio otras que pueden resultar cruciales en contextos diferentes.

A menudo, esta hegemonía se traviste en forma de preocupación social y multiculturalidad. Por ejemplo, Michel Tenzer (2008) en su trabajo sobre análisis de las músicas del mundo, propone:

[h]ablaremos del análisis como del encuentro entre la mente que busca jerarquías y el evento sonoro-musical, a menudo (como aquí, pero no necesariamente) inscripto en algún modo que pueda ser fijado para el estudio. El encuentro consiste en escuchas estructurales - escuchas con atención explícita al diseño musical y arquitectura - seguido de la reflexión y la síntesis, y es soportado por la habilidad y la experiencia musical del analista [...] El resultado central del análisis es la identificación y agrupamiento de patrones sonoros manifiestos y sus relaciones con los esquemas gobernantes en una obra, repertorio, o género [...] (p. 6)

A pesar del cuidado puesto en la utilización de los términos y los conceptos con el objeto de evitar sesgos teóricos propios de los marcos desarrollados para el estudio de la música occidental, el autor no logra evitar sus categorías del sentido común: jerarquías, "encuentro" entre

la mente y la música (como dos ontologías independientes), diseño y arquitectura (asumiendo la ontología de la música como objeto), entre otras. Así, aunque probablemente más allá de sus propias intenciones, reivindica una construcción de conocimiento hegemónica que consiste principalmente en lo que Boaventura de Sousa Santos (2003) denomina el conocimiento-orden. La epistemología occidental privilegió esta forma de conocimiento, buscando el orden en un campo de conocimiento caótico.

La tradición cognitivo estructuralista en psicología de la música es, del mismo modo, etnocéntrica aunque debido a su condición hegemónica coloniza el estudio de la experiencia musical del mundo, asumiendo que lo que ella observa en esas experiencias musicales es lo que las gobiernan, explican y justifican. Es el resultado de la exigencia de distancia epistemológica de la ciencia moderna, la capacidad de observar los fenómenos del mundo desde una perspectiva omnisciente (la Hybris del Punto Cero, Castro Gómez 2005). Sin embargo, nosotros como psicólogos de la música, preocupados por estudiar cómo las personas conocen no podemos suprimir por ignorancia personal la propia existencia de otros modos de conocimiento. ¿Qué mente musical estudiamos nosotros en Latinoamérica? ¿Estudiamos una mente domesticada, colonizada, por la ciencia moderna, el conocimiento - orden y su sentido común?

Las condiciones del conocimiento científico de la música, establecidas arbitrariamente por las convenciones derivadas de la teoría y las prácticas musicales (el sentido común) europeas, motivaron la legitimación de la investigación sobre música (en general, no sobre una experiencia musical en particular, la europea), basadas en ellas. En particular, la psicología clásica de la música es heredera del pensamiento musical alfabetizado de occidente a través del sistema de notación occidental consolidado durante el siglo XVII, el siglo de la racionalidad europea, y del giro representacional en el pensamiento (Olson, 1994). Sin embargo, aun desde el interior de esa racionalidad, los estudios en psicología genética, etnomusicología, antropología cognitiva y musicología crítica ponen en evidencia la arbitrariedad de esas convenciones. A pesar de esas evidencias, no logran todavía generar alternativas. La gran paradoja de la supresión de las experiencias humanas como requisito para conocer las experiencias humanas, ha generado una psicología de la música que choca con nuestro sentido común en su afán por colonizarlo definitivamente.

[La] deshumanización del objeto fue crucial para consolidar una concepción del conocimiento instrumental y regulador, cuya forma de saber era la conquista del caos por el orden. Desde el punto de vista del conocimiento emancipador, la distinción entre sujeto y objeto es un punto de

partida, y nunca un punto de llegada. Se corresponde con el momento de la ignorancia, o colonialismo, que consiste, nada más ni nada menos, en la incapacidad de establecer relación con el otro, a no ser transformándolo en un objeto. (Santos, 2003, p. 92)

En ese sentido, nuestra propia experiencia musical abre una puerta a la exploración de otras epistemologías que puedan dar cuenta del conocimiento musical en la vida de las personas que vivimos, gozamos y sufrimos en este lado del mundo.

Referencias

- Ames, D. W., y King, A. V. (1971). *Glossary of Hausa music and its social contexts*. Northwestern University Press.
- Anzil, I. (2017). Tactile and audiotactile sensations in music: the caso of electronic/dance music. *Global Arts and Psychology Student Conference (GAPS2017)*. Tufst University, UNIGraz, UNLP, University of Sheffield y UNSW: Boston, Graz, La Plata, Sheffield y Sydney, abril de 2017.
- Audisio, M., Barriach, C., Gonnet, D., y Shifres, F. (2015). Hacia una Educación Musical Decolonial. En S.R. Albano de Lima, S. Escobar Tudissaki, y M. Guedes Correa (Eds.), *O híbrido no ensino e nas atividades artístico-musicais* (pp. 135–140). Sao Paulo: Cultura Acadêmica.
- Brown, S. (2000). The “Musiclanguage” model of music evolution. En N.L. Wallin; B. Merker y S. Brown (Eds.). *The origins of music* (pp. 271- 300). Cambridge MA: The MIT Press.
- Burcet, M.I. (2014). *Realidad perceptual de la nota como unidad operativa del pensamiento musical* (Tesis de Maestría inédita). Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41539>.
- Burcet, M.I. (en prensa). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5.
- Castro Gómez, S. (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>
- De Jaegher, H., y Di Paolo, E. (2007). Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6(4), 485–507. <http://doi.org/10.1007/s11097-007-9076-9>
- Di Paolo, E. (2016). Participatory object perception. *Journal of Consciousness Studies*, 23(5–6), 228–258.
- Dussel, E. (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.
- Glennie, E. (1990). *Good Vibration: an autobiography*. Londres: Arrow Books.
- Glennie, E. (1993). *Hearing Essay*. En <http://www.evelyn.co.uk/Resources/Essays/Hearing%20Essay.pdf> (Página visitada el 07-12-2012).

- Gomes, N. (2014). Los intelectuales negros y la producción de conocimiento: algunas reflexiones sobre la realidad brasileña. En B. D. S. Santos y P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur* (Perspectivas) (pp. 407–428). Madrid: AKAL.
- Grosfoguel, R. (2014). La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En B. D. S. Santos y P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur* (Perspectivas), (pp. 373–405). Madrid: AKAL.
- Imberty, M. (2002). La musica e il bambino. En J.J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della Musica* (pp. 477-495). Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Kwabena Nketia, J.H. (1974). *The music of Africa*. New York, WW Norton & Company.
- Martínez Castilla, S. (2006). Juan Ginés de Sepúlveda y la Guerra Justa en la conquista de América. *Pensamiento Y Cultura*, 9(1), 11–136.
- Massey, R. y Massey, J. (1996). *The music of India*. Londres: Abhinav Publications.
- Mcdermott, J.H., Schultz, A.F., Undurraga, E.A., y Godoy, R.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>
- Merker, B. (2002). Music: the missing Humboldt system. *Musicae Scientiæ*, VI-1, 3-21.
- Moran, N. (2011). Music, bodies and relationships: An ethnographic contribution to embodied cognition studies. *Psychology of Music*, 41(1), 5–17. <http://doi.org/10.1177/0305735611400174>
- Olson, D. R. (1996). *The world on paper: The conceptual and cognitive implications of writing and reading*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Papoušek, H. (1996). Musicality in infancy research: biological and cultural origins of early musicality. En I. Deliège y J.A. Sloboda (eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence* (pp 37-55). Oxford: Oxford University Press.
- Phillips-Silver, J. y Trainor, L. J. (2007). Hearing what the body feels: Auditory encoding of rhythmic movement. *Cognition* 105: 533-546.
- Putnam, H. (1981). *Reason, truth and history*. Cambridge: University Press.
- Putnam, H. (1987). *The many faces of realism*. La Salle, Ill.: Open Court.
- Putnam, H. (1990). *Realism with a human face*. Edited by James Conant. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Rodríguez Zivic, P. H., Shifres, F., y Cecchi, G. A. (2013). Perceptual basis of evolving Western musical styles. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110(24), 10034-10038.
- Rousseau, J.J. (1781). *Ensayo sobre el origen de las lenguas* [trad. A. Castañón (1984) *Essai sur l'origine des langues*]. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Rowell, L. (2015). *Music and musical thought in early India*. University of Chicago Press.
- Sánchez Viedma, R. y Blanco Trejo, F. (2009). Montando emociones con la banda sonora: un estudio preliminar. *VIII Reunión Anual de la Sociedad*

- Argentina para las Ciencias Cognitiva de la Música*. Villa María – Cba. Junio de 2009.
- Santos, B. D. S. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En B. D. S. Santos y P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur* (Perspectivas) (pp. 21–66). Madrid: AKAL.
- Santos, B. D. S. (2003). *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. Vol. I. Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer.
- Shifres, F. (2008). Música, transmodalidad e intersubjetividad. *Estudios de Psicología* 29 (1): 7-30.
- Shifres, F. (2014). Evidencia ontogenética de holismo en la facultad rítmica. *Actas de las 7ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (JIDAP) (s/p). La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP.
- Tenzer, M. (2008). Analytical Studies in World Music. En M. Tenzer (Ed), *Fontes Artis Musicae* (Vol. 55). New York: Oxford University Press (New York).
- Tomlinson, G. (2003). Musicology, Anthropology, History. En M. Clayton, T. Herbert, y R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction* (pp. 31–41). New York and London: Routledge.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life. The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wason, R. W. (2002). Musica Practica: music theory as pedagogy. En Christensen, T. (Ed.). (2006). *The Cambridge history of western music theory* (pp. 46-77). Cambridge University Press.
- Zúñiga Núñez, M. (2007). Juan Ginés de Sepúlveda: la “Guerra Justa” como ejercicio patriarcal para la fundación de la modernidad. *Pasos*, (132), 22–28.