



# NOTA EDITORIAL

## Más allá de lo sonoro: la música, sus límites y vinculaciones desde una lectura psicológica

Favio Shifres\*

Es sensato pensar que las definiciones de arte, en tanto actividad humana, estén sometidas a condiciones que impone el contexto histórico y cultural (Davis, 2001). Lo que no surge frecuentemente de esa reflexión es la idea de que, a su vez, tales definiciones históricas restringen y posibilitan las prácticas artísticas que puntualizan.

A menudo, asumimos la delimitación de los campos del arte como categorías naturales, especialmente en relación a los usos que podemos darle a dichos campos en la vida cotidiana. Así, entendemos el ámbito de la música como diferente al de la pintura o la escultura. Del mismo modo, nos explicamos ciertos productos artísticos dentro de la categoría del drama, diferenciándolos de aquellos que ubicamos bajo la definición de danza. Sin embargo, estas categorías, utilizadas para pensar los fenómenos estéticos, son relativamente recientes en la historia de occidente, particularmente configuradas en la Modernidad.

Este proceso, a través del cual se configuró la delimitación de los campos artísticos, implicó, asimismo, el establecimiento de una vinculación novedosa y particular entre la música y las otras actividades creativas del ser humano. Es sabido que, en la tradición occidental, durante siglos, la música ha estado más identificada o bien con actividades de la expresión lingüística como la poesía (particularmente, la poesía lírica) en la tradición griega y agustiniana, o bien con disciplinas altamente especulativas como la aritmética y

la astronomía, tanto en el *Quadrivium* medieval como en la cosmovisión renacentista, de manera que la agrupación de la música con otras actividades humanas vinculadas a la representación del mundo y su transformación expresiva, tales como la pintura, la escultura y el teatro, entre otras, es un producto de la consolidación del pensamiento moderno, particularmente, con la contribución de los filósofos de los siglos xvii y xviii (Lessing, 1990).

La definición de las *Bellas Artes* como aquellas que están orientadas a la producción de *obras* con el propósito principal de ser objeto de contemplación, y su separación respecto de aquellas que pudieran perseguir otros objetivos más pragmáticos, constituye la piedra angular de la demarcación de los campos artísticos. Esto ha tenido dos consecuencias importantes en el desarrollo de las concepciones musicales modernas. En primer lugar, la música quedó definitivamente confinada al mundo de los sonidos, desvinculando explícitamente cualquier otro tipo de fuente de estimulación sensorial de su campo de incumbencia. Todo aquello que no es sonoro pasó a ser, por definición, extramusical. Así, se consolidó la tendencia de escisión de la música respecto principalmente del movimiento corporal, por un lado, y de la narrativa y de la expresión metafórica lingüística, por el otro, y elevó al estatus de *extraordinarios* a fenómenos basados en vinculaciones sensoriales y semánticas entre modalidades perceptuales diversas (desde la sinestesia, pasando por diferentes tipos de relaciones transmodales hasta la metáfora y la comprensión transdominio). La segunda consecuencia es que los productos musicales pasaron a ser entendidos autónomamente como *obras* de manera desvinculada de cualquier otro sentido pragmático y contexto de producción, dando lugar a un paulatino e ininterrumpido proceso que llevó a privilegiar las formas de la *música absoluta* hacia finales del siglo xviii con la realización de la tonalidad como sistema lingüístico plasmado, principalmente, a través de la forma sonata y sus derivados (Dalhaus, 1999).

Sin embargo, la historia de la música en la Modernidad misma nos relata numerosas instancias de vinculaciones entre la música y otras artes (tal como estas quedaron definidas por la Ilustración), que, de algún modo, ponen de manifiesto una disposición del sujeto artístico a considerar la música más allá de los límites epistemológicos y formales impuestos por el pensamiento moderno. No hay más que recorrer el desarrollo de las formas cantadas –desde la canción de cámara hasta la ópera–, la música para ballet –particularmente a partir de finales del siglo xix y comienzos del xx– y, especialmente, las numerosas formas de articulación musical en cine y las artes escénicas para comprender esta tendencia. En las últimas décadas, este rumbo se marcó mucho más profundamente con expresiones artísticas en las que los discursos sonoros son concebidos de acuerdo con principios visuales, cinéticos, táctiles, kinéticos, entre otros, muchos de ellos consustanciados con formas contemporáneas de producción plástica, literaria, de danza, etcétera.

No obstante, los discursos académicos acerca de este tipo de producciones musicales, basados en la concepción iluminista de Bellas Artes, siguen en general marcando

la frontera entre lo musical y lo extramusical en términos de una delimitación de los campos perceptuales (lo sonoro, lo visual, etcétera) y de las características físicas de las señales producidas (el sonido, sus rasgos acústicos y su articulación discursiva). Así, la musicología tradicional, centrada en la noción de autonomía de la obra musical, tiende a considerar aquellos fenómenos estéticos como atravesando los límites entre disciplinas artísticas, más que como extendiéndolos.

A pesar de las notables contribuciones que desde ciertas áreas de la reflexión sobre los fenómenos estéticos proponen extender, replantear y hasta pasar por alto los límites impuestos por la delimitación iluminista. Los ejemplos se extienden a lo largo del tiempo y los enfoques, desde D'Udine (1909) hasta Chion (1990), por ejemplo, paradójicamente, han sido aportaciones provenientes de otras disciplinas, las que tal vez resultan ser más relevantes tanto para el desarrollo complejo de los discursos expresivos contemporáneos como para su exégesis. Por ejemplo, la antropología ha contribuido considerablemente para volver a entender la música en términos de movimiento corporal (Molino, 1988), así como la sociología ha brindado sus intelecciones para concebir y comprender formas de arte sonoro definidas a partir del establecimiento de vínculos sociales (Small, 1998; Turino, 2008). Por su parte, la psicología del desarrollo ha mostrado cómo la música emerge de un tronco primordial de comportamientos vitales para la comunicación y la expresión que sustenta, asimismo, muchas otras actividades humanas –la *musicalidad comunicativa* (Trevarthen y Malloch, 2008)–. La filosofía analítica, las neurociencias y otras disciplinas del campo de las ciencias cognitivas han brindado argumentación teórica y soporte empírico para considerar a la música más allá de sus implicancias culturales y estéticas en la base de los vínculos intersubjetivos (Gomila, 2003; Gallese, 2001).

Todas esas disciplinas parecen estar liberadas del prejuicio categorizador de las formas de las Bellas Artes y, simplemente, observan a los fenómenos que denominamos arte como un ámbito en el que múltiples formas de realización simbólicas, comunicacionales y expresivas, entre otras, se entrecruzan de manera inextricable. Desde allí, las intersecciones entre los campos de realización estética parecen ser axiomáticas y, en el esclarecimiento de tal entramado, vienen trabajando las diversas disciplinas en vinculación a variados tópicos de especial interés disciplinar. Tal es el caso de la psicología y, en particular, de la psicología de la música, un campo de gran desarrollo en las últimas décadas.

El propósito del dossier que presentamos aquí es mostrar diferentes contribuciones de la psicología de la música a la comprensión de fenómenos musicales cuya significación en la experiencia humana se vincula al modo en el que exceden el ámbito de lo sonoro, superando la dicotomía *musical vs. extramusical*. En ese sentido, la incumbencia psicológica de las diferentes contribuciones que lo componen radica en el abordaje de algún aspecto particular vinculado a la experiencia subjetiva de tales fenómenos. Así, mientras algunos de los artículos se orientan a explicar aspectos de la creación, otros focalizan en cuestiones de la recepción y de la comunicación.

Como la psicología es una disciplina que involucra una multiplicidad de enfoques alternativos, son diferentes los aspectos que atraen sus intereses. De este modo, mientras que ciertas perspectivas están más preocupadas por la descripción de las posibilidades psicológicas para la génesis de los fenómenos estéticos (Blanco y Castro, 2005), otras están interesadas por la descripción de principios cognitivos que los gobiernan, explorando diversos complejos cognitivo-culturales que se ven reflejados en las diversas formas de arte (Donald, 2006). Esta diversidad de enfoques e intereses se evidencia a lo largo de los trabajos reunidos, exhibiendo una multiplicidad de marcos referenciales y metodológicos. Sin embargo, todos ellos coinciden en abordar la relación de las fuentes musicales (manifestadas desde lo sonoro) con otras formas de representación sostenidas en otras modalidades sensoriales (visual, kinética, etcétera) y organizadas de acuerdo a otros principios discursivos y de producción de sentido. De este modo, todos ellos involucran el análisis de producciones o actividades artísticas performativas como parte de la exégesis de procesos psicológicos comprometidos en las experiencias musicales complejas.

Ramón Sánchez y Florentino Blanco exploran la relación que guarda la composición de la banda sonora de un film con la organización retórica del discurso oral, avanzando sobre particularidades del proceso creativo y la propia organización retórica del discurso musical. El trabajo vincula los principios que consolidaron la retórica musical a lo largo del siglo XVII con formas de uso convencionalizado de materiales musicales en la producción cinematográfica. Interessantemente, localiza así el origen de los afectos en la música de cine en la organización retórica del discurso oral en el barroco. La investigación realizada contribuye también con datos recolectados a través del método de entrevista que ilustran el modo en el que trabajo del compositor se basa en las formas retóricas descriptas.

Los siguientes tres artículos abordan investigaciones sobre el movimiento en tanto puede entenderse como atributo musical. En particular, indagan en aspectos de la danza como formas ostensibles de movimiento y los vinculan a lo sonoro. A partir de esa mirada más amplia de la noción de movimiento (que incluye tanto lo kinético como lo sonoro), problematizan las definiciones, generalmente circunscriptas a lo sonoro, que la teoría de la música brinda de los rasgos estructurales involucrados. En el trabajo de Grosso Laguna, la organización métrica de la música es analizada y contrastada con la información métrica conllevada por los movimientos y los relatos verbales de los profesores de danza en el contexto de la clase de técnica de danza contemporánea. A partir de ello, analiza las desavenencias comunicacionales en la clase, aportando evidencia sobre el modo en el que tanto los estudiantes como los músicos acompañantes comprenden la información métrica dada por el profesor y la traducen en sus propios movimientos. Resulta de particular interés el uso en esta investigación de la técnica de análisis microgenético para dar cuenta de tales divergencias.

La investigación llevada a cabo por Isabel C. Martínez y Juliette Epele aborda las vinculaciones entre las experiencias de tensión y relajación tonal y métrica en la música en

relación a los aspectos de *effort* y *shape* que se pueden observar en el movimiento a partir del microanálisis realizado haciendo uso de las categorías del sistema Laban de análisis del movimiento. Asimismo, compara los resultados de los análisis de secuencias de ballet coreografiado y de danza improvisada. El estudio permite observar que la coherencia entre música y movimiento no depende tanto del tipo particular de movimiento propuesto en cada caso por el bailarín sino, más bien, del vínculo primario que existe entre los atributos sonoros y las formas kinéticas que suscitan (tanto elaborada como espontáneamente). Además, esta investigación avanza en el estudio de los aspectos comunicacionales del complejo sonoro kinético, indagando en la recepción de los espectadores de los contenidos de tensión-relajación de las performances estudiadas.

Por su parte, la investigación llevada a cabo por Favio Shifres, Alejandro Pereira Ghiena, Romina Herrera y Mariana Bordoni estudia un concepto tan ubicuo en la teoría del arte como problemático por sus múltiples y débiles definiciones: el concepto de estilo. En particular, se centra en el procesamiento de los espectadores de las cualidades sentidas de los estilos de ejecución instrumental del tango y del tango danza en el establecimiento de juicios de similitud entre performances. Utilizando herramientas de procesamiento topológico de datos obtenidos de test perceptuales, cuestionan la noción de estilo musical como dependiente de las descripciones estructurales musicales y proponen un alcance de dicha noción vinculado a la idea de *formas de la vitalidad*. Esta reformulación del concepto permite resaltar el vínculo estrecho encontrado entre las expresiones sonoras y kinéticas (danza). El trabajo destaca la importancia del cuerpo del bailarín como nexo entre las dimensiones visuales y auditivas de la experiencia.

Finalmente, el ensayo de Daniel Duarte Loza relata en primera persona aspectos del proceso compositivo de una obra que vincula música y escultura a través de la valoración del cuerpo como elemento común a ambas modalidades de expresión. Su trabajo destaca las vinculaciones sinestésicas y su utilización en el proceso compositivo, como fuentes (idearios) del pensamiento. Además, explica el modo en el que las formas escultóricas aportan su corporalidad al tiempo transcurrido en la música, retomando la discusión clásica acerca de la necesidad de fisicalidad para la música, que estuvo en muchos periodos de la historia de la música ligada a los medios de producción de la música (principalmente, los instrumentos). Del mismo modo, dichas formas materializan aspectos de la espacialidad que, en la música, se buscaron históricamente a través tanto de tratamientos especiales de la emisión del sonido como de vinculaciones metafórico-conceptuales (tales como la especialidad del registro de alturas).

Estos trabajos, en su conjunto, constituyen una muestra de algunas líneas relevantes de la investigación psicológica actual en torno a la explicación de los fenómenos estéticos, su génesis, su evolución y su rol en el conjunto de recursos del pensamiento del ser humano y en su comprensión del mundo. Deseamos que sirvan para interesar al lector no familiarizado con sus enfoques y metodologías en la profundización de sus aportes y reflexiones.

## REFERENCIAS

- Blanco, Florentino y Castro, Jorge. "Psicología, arte y experiencia estética. Manual para náufragos". *Estudios de Psicología*, Madrid, vol. 26, núm. 2 (2005): 131-137.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Trad. A. López Ruíz. Barcelona: Paidós, 1990.
- D'Udine, Jean. *El arte y el gesto*. Trad. E. Chavarri. Valencia: Manuel Villar Editor, 1909.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad. R. Barce Benito. Barcelona: Idea Books, 1999.
- Davis, Stephen. "Definitions of art". En *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds. Berys Gaut y Dominic McIver Lopes. Londres y Nueva York: Routledge, 2002, 227-239.
- Donald, Merlin. "Art and Cognitive Evolution". En *The Artful Mind*, ed Mark Turner. Nueva York: Oxford University Press, 2006, 3-20.
- Gallese, Vittorio. "The 'Shared Manifold' Hypothesis". *Journal of Consciousness Studies*, Londres, vol. 8, núm. 5-7 (2001): 33-50.
- Gomila, Antoni. "La perspectiva de la segunda persona de atribución mental". En *Psicología cognitiva y filosofía de la mente*. Eds. Aníbal Duarte y Eduardo Rabossi. Buenos Aires: Alianza, 2003, 195-218.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. Eustaquio Barjau. Ed. Tecnos, Madrid, 1990 [1766].
- Malloch, Steven y Trevarthen, Colwin, eds. *Communicative Musicality*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Molino, Jean. "La musique et le geste: prolégomènes à une anthropologie de la musique". *Analyse Musical*, París, núm. 1 (1988): 8-15.
- Small, Christopher. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life*. Chicago: University of Chicago Editorial Board, 2008.