

MÚSICA, TRANSMODALIDAD, INTERSUBJETIVIDAD Y MODOS DE CONOCIMIENTO: CONTRIBUCIÓN DE LOS ASPECTOS NO CONCEPTUALES A UNA PERSPECTIVA CORPOREIZADA DEL CONOCIMIENTO MUSICAL.

Isabel Cecilia Martínez

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En las últimas décadas del siglo pasado, tanto en el ámbito de la psicología cognitiva como en el de la pedagogía crítica se formularon nuevos marcos conceptuales para explicar aspectos de la experiencia y el conocimiento musical. La noción de conocimiento musical se reformula, y se analiza la experiencia de la música y su aprendizaje utilizando categorías diferentes a las empleadas anteriormente en estos campos disciplinares. Surge así el constructo modo expresivo de conocimiento. El conocimiento musical se entiende allí como el resultado de un proceso constructivo en el que tienen lugar procedimientos que le son propios en los dominios de la recepción, la interpretación y la composición musical (Stubley 1992). Sin embargo, estos modelos explicativos permanecen atados a una teoría de la experiencia musical en la que (i) la escisión entre mente y cuerpo está aún presente; (ii) la idea de conocimiento es de base conceptual; (iii) predomina en general una visión solipsista del desarrollo cognitivo y musical (el niño y su ambiente; el intérprete y la obra musical, entre tantos ejemplos posibles); (iv) los aspectos no conceptuales de la experiencia no son tenidos en cuenta lo suficiente en el aprendizaje de los conocimientos musicales y la asignación de significado en la música; (v) el tratamiento de los conceptos musicales prescinde en general de una consideración de la música como arte temporal, dando lugar a análisis estratificados de la organización musical, con el consiguiente problema de la pérdida de la dimensión dinámica que tiene la corriente de eventos sonoros cuando se organiza como 'formas en movimiento' (Leman, 2008). En este trabajo se intenta dar cuenta de la contribución de aspectos no conceptuales al estudio de la experiencia musical, se consideran sus relaciones con el dominio conceptual musical, se presenta evidencia del uso de correlaciones entre diferentes dominios de la experiencia en la asignación del significado musical y por fin se analiza el rol de la transmodalidad en el desarrollo musical. Para ello se hace referencia a la naturaleza corporeizada, sentiente e intersubjetiva de la experiencia humana y al modo en que las distintas modalidades sensoriales, en coexpresión permanente, contribuyen a significar tanto el dominio expresivo como la cognición de la música como arte temporal.

Música, Transmodalidad, Intersubjetividad y Modos de Conocimiento: contribución de los aspectos no conceptuales a una perspectiva corporeizada del conocimiento musical.

Isabel Cecilia Martínez-
Universidad Nacional de La Plata

En este trabajo intentaré abordar el análisis de la experiencia musical desde una perspectiva múltiple.

Ya desde la enunciación del título es posible advertir la complejidad del problema a tratar y ende la imposibilidad de tamaña empresa: la sola mención de los conceptos de música como un modo de conocimiento, de naturaleza multimodal, corporeizada, de contenido no conceptual y construido en contextos de intersubjetividad, da la pauta de que para que un abordaje en profundidad de cada uno de ellos pudiera realizarse, requeriría de la presencia de un grupo de estudiosos en cada una de las temáticas, capaces de brindar un análisis concienzudo de todas ellas.

Por lo tanto el objetivo de esta ponencia no pretende ir más allá de lo que un trabajo de esta índole puede ofrecer: esto es, presentar un conjunto de ideas que motiven el interés por algunas de las temáticas que actualmente preocupan a un cuerpo de investigadores en el campo de la psicología de la música, entre los que me incluyo.

Comenzaremos considerando una perspectiva de la música como un modo de conocimiento no proposicional.

La idea de que la música es, en principio, un modo de conocimiento diferente no es nueva. La música ya aparece diferenciada en el Quadrivium griego. Lo integraba junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. En ese contexto era caracterizada como el dominio que concernía al estudio del número en movimiento.

Desde aquel momento hasta nuestros días la idea de música y su naturaleza, recorrería en occidente un largo camino. En la última década del siglo XX, Eleanor Stubley (1992) publica un artículo de índole filosófica en el que analiza la naturaleza de la música como un modo de conocimiento; allí revisa el derrotero del concepto en la historia del pensamiento occidental y su influjo en las corrientes de investigación en filosofía de la educación musical. En ese escrito elabora la idea de *música como un modo de conocimiento no proposicional*. Esta idea aparece vinculada a la teoría constructivista. Como es sabido, la tesis del constructivismo sostiene que la realidad, tal como la conocemos, es una construcción de la mente humana. En dicha construcción, nuestras experiencias del mundo natural originan la creación de imágenes y formas, las cuales, por

medio de sucesivas transformaciones, corporeizan y registran en la memoria los rasgos salientes y las recurrencias del mundo.

Más allá de las correspondencias que la música como objeto de estudio guarda con otros campos del conocimiento, su postulación como un modo de conocimiento no proposicional resulta interesante en el sentido de enfocarla, por un lado, en el dominio experiencial (es una *construcción* de la mente humana) y por el otro en el dominio cognoscitivo (es un modo de conocimiento diferente).

Al analizar los fundamentos filosóficos para una hipótesis de la música como un modo de conocimiento no proposicional, Stublely presenta tres autores emblemáticos: son ellos Ernst Cassirer, Susanne Langer y Leonard Meyer. Según esta autora, Cassirer postula que además de un modo conceptual de conocimiento existen un modo intuitivo y un modo expresivo de conocimiento, vinculados directamente a la experiencia de las artes y por ende de la música. De acuerdo a Cassirer el modo intuitivo de conocimiento concierne a la atribución de una finalidad a nuestros actos, en tanto que el modo expresivo surge de nuestra experiencia emocional y afectiva.

De acuerdo al derrotero que Stublely desarrolla, será Susanne Langer la que contribuirá posteriormente a elaborar con más detalle el modo expresivo de conocimiento al abordar la naturaleza del simbolismo en las artes. Allí postulará la asociación entre la música y la experiencia emocional. Y propondrá una distinción entre símbolos convencionales y símbolos presentacionales. Los primeros, asociados al lenguaje y a las matemáticas. Los segundos, caracterizando al modo expresivo de conocimiento. Nos interesan estos en particular porque en su estructura se encontrarían corporeizados los patrones y formas de la experiencia que no están contenidos en el formato lingüístico o proposicional.

Por ejemplo, Langer encuentra similitudes lógicas en el fluir de la tensión entre las formas del sentimiento humano y las formas musicales. Crecimiento y atenuación, conflicto y resolución, velocidad y detención, son algunos de los modos en los que el patrón sentiente, como ella lo denomina, y el patrón de la música guardarían similitudes.

El planteo filosófico de Langer impacta en el campo de la teoría musical llevando a Leonard Meyer (1989) a establecer un vínculo entre la forma musical y la experiencia estética, al abordar desde una perspectiva psicológica la relación entre el dominio emocional y la percepción auditiva. Es en el seno de la teoría de Meyer donde se gesta el concepto de expectación musical, que será luego desarrollado por Eugene Narmour (1992) en su modelo implicativo de la experiencia de la melodía.

Al postular ciertas limitaciones de la teoría de Langer, Stublely valora el aporte de las perspectivas fenomenológicas constructivistas en la caracterización de la música como un modo de conocimiento no proposicional. Contempla en su estudio la dimensión socio-histórica de la experiencia, como un factor que contribuye a significar las acciones intencionales de los seres humanos como agentes de conocimiento. En este enfoque por un lado se valora al estilo como

una construcción social y por el otro se sitúa al individuo como un sujeto social quien - mediante su aporte, al entramado de la cultura.

Encontramos indicios de la presencia del estilo como construcción socio-cultural y de la contribución de la parcela individual al entramado social en una multiplicidad de contextos de producción musical. Sin embargo, creo que resulta muy impactante advertir su presencia en manifestaciones tempranas de la conducta musical, algo de lo que hablaremos luego y que investigadores como Stephen Malloch and Colwin Trevarthen (2008) denominan la musicalidad comunicativa.

Escuchemos por ejemplo el siguiente canto infantil (Introducción a cargo de un niño pequeño de la canción La Farola del Palacio)¹.

Esta frase musical exhibe un alto de grado coherencia en su composición temporal y expresiva. Pero hay algo en ella que sucede más allá de las palabras o entre las palabras, algo que nos mueve, nos toca, nos activa.

Aislémonos por un momento del contenido lingüístico; si pensamos en la materia sonora, podríamos decir, retomando conceptos de Hanslick, que esta frase se desarrolla en el tiempo como una forma sónica moviente. Siendo Hanslick un filósofo que postuló que la belleza de la música reside exclusivamente en el poder que emerge de los sonidos, esto es, de la música misma, desvinculando a la música, o a su estructura sónica, de la expresión del sentimiento o del afecto, dice sin embargo lo siguiente:

“Los pensamientos y los sentimientos corren como sangre por las arterias del armonioso cuerpo de los bellos sonidos. Ellos [los pensamientos y los sentimientos] no son dicho cuerpo; ellos no son perceptibles, pero ellos lo animan”.

La idea de animismo, tal como la describe Frederick Maaus (1992), se transforma luego en la metáfora de la música como un organismo vivo, e integra el pensamiento de algunos musicólogos de fines de siglo XIX, como es el caso de Heinrich Schenker, quien postula la idea de la fuerza y el deseo de los tonos al concebir la dirección tonal en la obra musical. El planteo de la naturaleza física del sonido y su impacto en nuestra construcción del significado musical es retomado más cerca de nuestro tiempo por las teorías filosóficas enroladas en la denominada ciencia cognitiva de segunda generación, algunos de cuyos representantes, como Raymond Gibbs (2006), Mark Johnson (2008) o George Lakoff (1987) postulan la existencia de correlaciones entre diferentes dominios de nuestra experiencia para asignar significado a nuestra vida. Mark Johnson critica a la idea de conocimiento que ha gobernado el pensamiento de occidente por largo tiempo, y postula que la mente no está escindida del cuerpo y que la relación entre el pensamiento y el sentimiento ha sido abordada de modo inadecuado por la filosofía objetivista, dado que los sentimientos son parte del significado y del conocimiento.

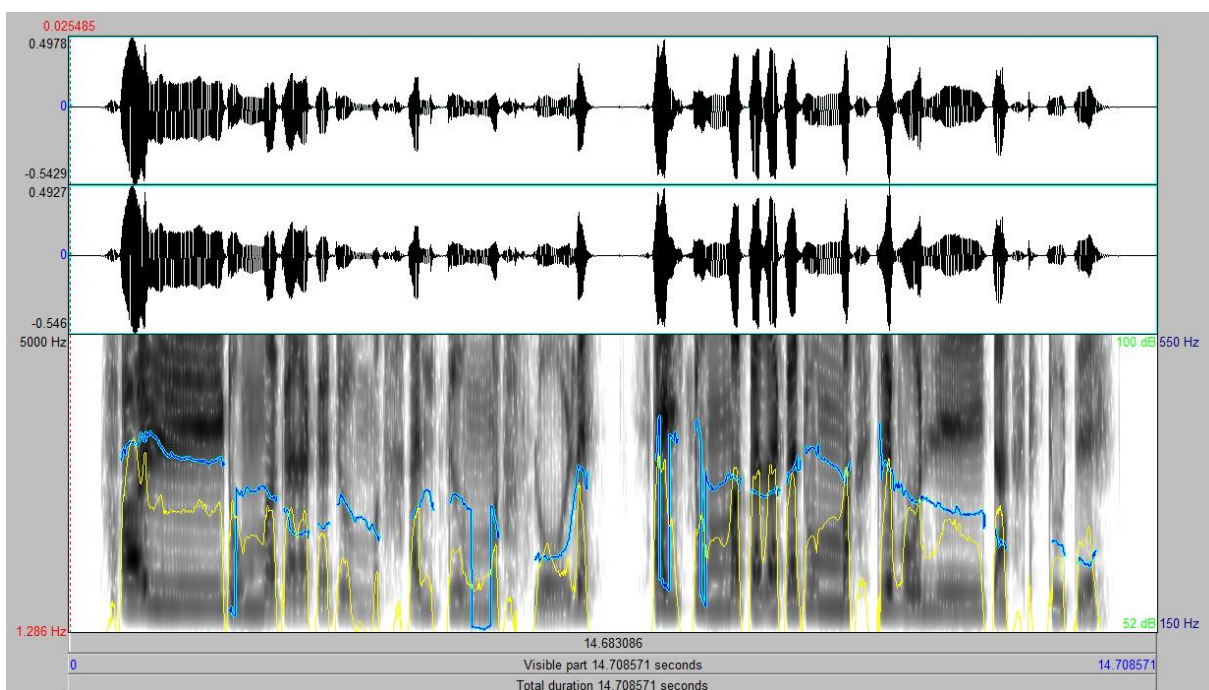
¹ Registro discográfico en versión del grupo de música para niños Carachumba: Se me lengua la traba.

Aplicando esta idea al caso de la música, Rudolf Arnheim (1984) postula que el significado y la expresión de la música derivan de la percepción de cualidades que son emergentes de las propiedades inherentes de los sonidos musicales, a las que denomina en sentido amplio las cualidades dinámicas. De acuerdo a su hipótesis no percibimos los sonidos como objetos, sino como acciones, como movimientos generados por una fuente de energía. La persistencia de un tono sería escuchada no como la continuidad de una entidad estática sino como un evento que progresa en el tiempo.

Para la teoría de las proyecciones entre dominios de la experiencia esta posibilidad de atribuir sentido de movimiento y dirección al flujo sonoro sería, en parte, el resultado de volcar conocimiento de un dominio de la experiencia, el dominio del movimiento de nuestro cuerpo en el espacio y tiempo, en otro dominio, el dominio del flujo sonoro temporal para entenderlo como movimiento sonoro.

Observemos el análisis espectral de la frase cantada por el niño.

Ay chum ba caracachumba Ay chumba y olé Ay chumbacaracachumba Quebonitaqueesusted



Las barras verticales señalan la sujeción estricta de la ejecución a la pauta temporal. El espacio que separa en dos el espectrograma da cuenta de la articulación del fraseo en dos unidades formales. Los comienzos de las dos semifrases (Ay chum) se realizan atendiendo al gesto de un gran levare en la semifrase 1 y una enfatización en el primer ataque (Ay) en la semifrase 2. Se destaca asimismo el portamento aplicado a la i de 'que bonita' justo en el segmento que sigue al climax de la frase.

Para los psicólogos de la cognición corporeizada, la fuerza de propulsión del movimiento al impulsarnos para saltar es la responsable del sentimiento de expectación que activamos al escuchar al niño que nos hace desear por anticipado, con el impulso de su levare Aaaaaaaaaaaaaaay la demorada caída 'a tierra' en chumba, y en esa resonancia conductual con el niño, es que nuestra percepción participante se activa y entonamos afectivamente, como dirían psicólogos y psicobiólogos como Stein Braten (2007), Daniel Stern (2000). De acuerdo a Michael Luntley (2003) el nivel personal o representacional de la expectación causada por la ocurrencia de un evento y su realización en el siguiente, que Eugene Narmour (op.cit.) desarrolló en su teoría de la implicación-realización, es lo que podría ser entendido como el contenido no conceptual en la experiencia de la música. Si escucho A (un levare) espero B (una caída).

De la interpretación solista que escuchamos emerge con claridad el autoentonamiento del niño con una pauta temporal. En ella confluyen la serie de transformaciones dinámicas emergentes de la señal acústica, que ocurren en el interior de la forma sonora, y que interpretamos como música.

En relación a este tópico, en la actualidad resulta central en algunas de las disciplinas que estudian la experiencia humana, tales como la psicobiología, la psicología del desarrollo y la psicología de la música, la idea de que la conducta expresiva y artística humana está fundada en capacidades biológicamente adaptadas en nuestra especie y cuyas manifestaciones incipientes ocurren en las primeras interacciones que tienen lugar en el vínculo parental con el bebé. La sujeción a la pauta temporal es uno de los rasgos primarios de la musicalidad comunicativa. En estos contextos de intersubjetividad temprana, los adultos interactúan con los bebés, ofreciéndoles una suerte de performance multimodal, como sostienen originalmente Silvia Español y Favio Shifres (en prensa).

Lo que aún es un tema abierto a discusión y estudio es el modo en que dichos comportamientos primarios se transforman luego en las formas elaboradas de la conducta artística demostradas en los diversos ambientes culturales de las sociedades adultas.

Lo que sigue son las preliminares conclusiones, que más que conclusiones, son apenas unas oraciones finales.

Como vemos, al analizar la música como un modo expresivo de conocimiento, podemos hallar ciertas similitudes entre las formas del sentimiento humano y las formas musicales postuladas por Langer, por un lado, y los modos en que construimos significado estableciendo correspondencias entre nuestra experiencia de la energía en movimiento y la experiencia de la dinámica sonora, tal como lo postulan las teorías de la percepción dinámica. Estas topologías entre dominios de la experiencia serían las que nos permiten asignar los significados en el mundo al menos en aquellos dominios que comprenden las relaciones espacio-temporales. Y reitero: crecimiento y atenuación, conflicto y resolución, velocidad y detención, sentido de dirección, son algunos de los modos en los que el patrón sentiente y el patrón de la música guardarían similitudes. Como ustedes podrán inferir estoy intentando dar cuenta, en esta empresa casi imposible diríamos, del derrotero que por diferentes caminos ha llevado al pensamiento de la ciencia y la filosofía corporeizada a alcanzar el desarrollo que manifiestan en la actualidad.

También es en estos momentos del ciclo vital donde comienza la construcción de las estructuras de experiencia que luego servirán para establecer las correspondencias entre diferentes dominios a los que hacía referencia antes, como lo han visto Martínez y Español (en prensa).

A pesar de este desarrollo sin embargo, los modelos explicativos de la música permanecen aún atados a una teoría de la experiencia musical en la que (i) la escisión entre mente y cuerpo está aún presente; (ii) la idea de conocimiento musical es fundamentalmente de base conceptual; (iii) predomina en general una visión solipsista del desarrollo cognitivo y musical (el niño y su ambiente; el intérprete y la obra musical, entre tantos ejemplos posibles); (iv) los aspectos no conceptuales de la experiencia no son tenidos en cuenta lo suficiente en el aprendizaje de los conocimientos musicales y la asignación de significado en la música; (v) el tratamiento de los conceptos musicales prescinde en general de una consideración de la música como arte temporal, dando lugar a análisis estratificados de la organización musical, con el consiguiente problema de la pérdida de la dimensión dinámica que tiene la corriente de eventos sonoros cuando se organiza como 'formas en movimiento' (Leman, 2008).

Es una puerta que se abre. Los invito a recorrerla.

REFERENCIAS

- Arnheim, R. (1984) Perceptual dynamics in Musical Expression. *The Musical Quarterly*, LXX,3.
- Braten, S. (2007). *On being moved*. Amsterdam. John Benjamins Publishing Company.
- Espanol, S. y Shifres, F. (en prensa) Intuitive parenting performance: the embodying encounter with Art.
- Gibbs, R. (2006) *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Johnson, M. (2007) *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1987) *Women, Fire and Dangerous things*. Chicago. Chicago University Press
- Luntley, M. (2003). Non-conceptual content and the sound of music. *Mind & Language*, 18,4, 402-426
- Leman, M. (2008) *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Malloch, S. and Trevarthen, C. (2008) *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press
- Maus, F.E. (1992) Hanklick's animism. *The Journal of Musicology*. X-3, 273-292
- Martínez, I. C. y Espanol, S. (en prensa) Image-schemas in parental performance
- Meyer, L. (1989) *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Narmour, E. (1992). *The analysis and cognition of melodic complexity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Schoegler, B. & Trevarthen, C. (2007) Sing and dance together. En S. Braten (Ed). *On Being Moved*. Cap. 16, 281-302. Amsterdam. John Benjamins Publishing Company.

Stern, D. (2000) *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books

Stubley, E. (1992) Philosophical Foundations. En R. Colwell (Ed) *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Cap. 1, 3-20. MENC. Shirmer Books.