

BASILIO FERNÁNDEZ MORANTE¹ Y AMALIA CASAS MAS²

¹Conservatorio Profesional de Música de Valencia

²Universidad Autónoma de Madrid (UAM)

basilio.fernandez@campusviu.es

Artículo de investigación

Re-lecturas sobre Wundt y Seashore y nacimiento de AEPMIM

La psicología en la música y con los músicos

Resumen

La relación entre la psicología y la música no ha sido todo lo cercana que se podría esperar. La psicología de la música en su mayor parte se sigue entendiendo como cuantativa-experimental. Este estudio revisa el planteamiento de Wundt y Seashore, considerados fundadores de la psicología como ciencia y de la psicología de la música respectivamente, acerca de cómo abordar los procesos superiores, en los que encontraríamos el hecho artístico. Se muestra cómo pese a la importancia que se les atribuye a sus logros, han prevalecido por encima de todos precisamente los más afines al paradigma positivista, cuando en realidad su enfoque era mucho más amplio. En este contexto se explica el reciente nacimiento de la Asociación Española de Psicología de la Música y la Interpretación musical (AEPMIM), hecho tardío muy condicionado por la precaria situación de la disciplina en España. Por último se presentan algunas reflexiones acerca del actual paradigma de la cognición musical y cómo enriquecerlo para hacerlo más musical y no casi absolutamente psicológico, implicando a los músicos de forma más directa, ampliando la difusión del conocimiento más allá de los propios expertos y con el objetivo de cambiar la realidad como otra de las responsabilidades de las asociaciones de psicología de la música.

Palabras Clave:

psicología, música, músicos, epistemología.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 4. N° 1 (2016) | 133-160

Recibido: 04/04/2016. **Aceptado:** 15/05/2016.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.4.3062.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



BASILIO FERNÁNDEZ MORANTE¹ Y AMALIA CASAS MAS²

¹Conservatorio Profesional de Música de Valencia

²Universidad Autónoma de Madrid (UAM)

basilio.fernandez@campusviu.es

Research paper

Rereadings about Wundt and Seashore and the birth of AEPMIM Psychology in music and with the musicians

Abstract

The relationship between psychology and music has not been as close as one might have expected. The psychology of music is still understood for the most part in quantitative and experimental terms. This study reviews the ideas of Wundt and Seashore, considered the founders of psychology as a science and of the psychology of music, respectively, on how to analyse higher mental processes, where artistic activity is presumed to reside. It shows how, despite the acknowledged importance of their achievements, those that have predominated over all the others are precisely those closest to the positivist paradigm, whereas their approach was actually much more wide-ranging. This context explains the recent belated foundation of the Spanish Association for the Psychology of Music and Musical Performance (AEPMIM), largely in response to the rudimentary state of this discipline in Spain. Finally, the study offers some thoughts on the current paradigm of music cognition and on how it can be enriched so as to make it more musical, rather than almost exclusively psychological, involving musicians more directly and expanding the diffusion of knowledge beyond the experts themselves, with the object of changing the situation, a further responsibility of associations for the psychology of music.

Key Words:

psychology, music, musicians, epistemology.

En pleno siglo XXI, la salud de la Psicología de la Música como disciplina dentro del panorama científico parece indiscutible. Más allá de las diferentes visiones que, como veremos, han ido afectando a su propia denominación, desde unos orígenes psicofísicos hasta un presente marcado por la *emoción*, lo cierto es que el número de publicaciones y eventos alrededor de este campo a nivel internacional no ha dejado de crecer en las últimas décadas. Dentro de esta tendencia y a partir del camino abierto por SEMPRES en 1972, han seguido surgiendo las asociaciones que agrupan a los entusiastas de la Psicología de la Música. El nacimiento de la última de ellas, AEPMIM, resulta novedoso sobre todo por tratarse de una agrupación de ámbito español, con una aparición tal vez algo tardía que merecería alguna explicación. Al mismo tiempo, la aparición de esta nueva asociación supone algo más que una mera congregación de profesionales o estudiantes de ambas disciplinas, lo que obliga a mostrar un cierto posicionamiento epistemológico, del que poder extraer un compromiso social, un deber moral, que marque de alguna manera los objetivos de la misma.

Así pues, este trabajo se vertebra en torno a tres aspectos: la distancia entre dos disciplinas, psicología y música, ciencia y arte, que han permanecido ajenas durante mucho tiempo; el origen wundtiano de la psicología tergiversado por sus discípulos en mera “psicología científica” y sus consecuencias posteriores; y por último un breve recorrido por la psicología de la música en España, que sirve de contexto al nacimiento de AEPMIM, explicitando algunos de sus aspectos esenciales, al menos de los fundadores, en la creación de esta nueva Asociación. Para finalizar se presentan algunas reflexiones acerca de cómo enriquecer el actual paradigma de la llamada *cognición musical* para hacerla más musical y no casi absolutamente psicológica, resultado del énfasis eminentemente experimental que tal vez no debería ocupar la mayor parte de la psicología, ya en pleno siglo XXI.

Música y psicología, arte y ciencia

En un principio, puede parecer que el encuentro entre la Psicología y la Música era algo inexorable, cuestión de tiempo, y hasta cierto punto incluso “natural” en dos disciplinas que, entre otros aspectos, podrían quedar unidas por un sencillo puente: las emociones. Sin embargo, hablar de la intersección entre la música y la psicología siempre representa un exigente punto de partida, puesto que no se trata de un enfoque interdisciplinar cualquiera, entendida esta interdisciplinariedad como una necesidad propia de la diversificación de campos de investigación en los últimos tiempos que hace imprescindibles la colaboración de profesionales de distintas vertientes del saber. El punto de partida es mucho más espinoso. Cuando se combina Música y Psicología habría que ser conscientes de las inmensas particularidades que envuelven a ambas áreas de conocimiento: particularidades de la música entre el resto de las artes, y de la psicología entre el resto de ciencias

humanas. No son dos disciplinas sin más que se combinan: se trata de un arte y una ciencia, con todas sus consecuencias.

La música hunde sus raíces en la historia tan lejos como el investigador quiera remontarse (Mithen 2007). Si partimos del considerado arte clásico del que la cultura centroeuropea es heredera, la cultura griega, la música existe en forma de matemáticas, armonía del cosmos y Euterpe como musa (diosa). A partir de ahí sufre una verdadera travesía por el desierto de diez siglos de Edad Media, al igual que el resto actividades culturales. Con el despertar vocal en el Renacimiento y el instrumental en el barroco, surgen alrededor del s. XVIII los esquemas básicos que servirán de referencia a la mayor parte de la música occidental de los próximos siglos, razón por la que aquella música recibe la categoría de *clásica*, a diferencia del resto de las artes que siempre tuvieron como espejo la perfección del arte griego. Lo *clásico* en las artes es griego, excepto para la música. Es interesante resaltar cómo por un lado, una vez la *música clásica* establece sus bases sólidas, comienza a desarrollar unos mecanismos de expansión: dedicada en su origen sólo a la elite social (y en especial a las mujeres) y a conciertos privados, e incluso familiares, la música amplía su espectro cada vez más, hasta orquestas gigantes en auditorios enormes para públicos cada vez mayores, ayudada por el nacimiento de los conciertos públicos como acontecimiento social, los conciertos de solista (en particular del instrumento rey, el piano), y la cada vez más poderosa fuerza de los medios de comunicación, que expanden el carácter liberador de la música a la sociedad en general.

A lo largo de este proceso ejercen su acción el *mito del genio* y el *mito del artista* (López Rodríguez 2010; Shifres 2006) de tal forma que la música se expande al mismo tiempo que el artista se libera de ataduras. El compositor se libera de la dependencia del monarca de turno, y el músico/compositor de los siglos anteriores se escinde casi de forma definitiva: una vez liberada la música de las elites, el compositor se dedicará casi exclusivamente a componer, y el intérprete se erige como medio necesario (e incluso propagandístico) para que las obras alcancen al, ahora ya, gran público. El músico-compositor global se transforma en el intérprete-artista particular, y aquí se asienta la institución que deberá perpetuar esta tradición individualista, gobernada por el maestro-artista instrumental, el llamado *Modelo Conservatorio* (Burwell 2005; Kingsbury 1987; Musumeci 2006; Nettle 1994), con un origen social inclusivo y deriva hacia una estructura absolutamente selectiva, que se mantendrá casi de forma inalterable, a modo de excepción, dentro del panorama global de la educación. El artista individual con la única obediencia a los grandes maestros de la historia de la música, y al maestro de los maestros encarnado en la figura del profesor de instrumento, por encima de todo, sin injerencias de ningún tipo... y tampoco de la ciencia. *La música como símbolo de una elite, privada, se convierte en un fenómeno social, público, bajo los dominios del artista, libre e individual... y subjetivo.*

Por su parte, la psicología durante mucho tiempo quedó solapada por otras

disciplinas, fundamentalmente la filosofía y la fisiología, e incluso por momentos la teología. Por eso el énfasis de la historia en destacar el año 1879, frontera que marca el nacimiento de la psicología. Ese año, en el que nace Albert Einstein y Edison presenta la bombilla incandescente, Joseph Joachim (1831-1907) estrenaba en Leipzig el concierto para violín de Johannes Brahms, y al mismo tiempo, en la misma ciudad, Wilhem Wundt (1832-1920) funda el primer laboratorio de psicología experimental. Este es el paso definitivo que le permite a la psicología desembarazarse definitivamente de la filosofía y comenzar a caminar como disciplina independiente. El método científico es el que permite a la psicología posicionarse como área autónoma, y ello explica en parte, como señala Ovejero (1994), por qué

“la psicología del siglo XX ha estado persistentemente pegada al método como la única forma en que podía ser revelado conocimiento apodictico” (indiscutible) [...]. Ello es evidente a partir del tipo de educación que soportan tanto los estudiantes como los psicólogos, donde el énfasis principal se pone en el diseño de la investigación y en el análisis estadístico de los datos” (p.125).

Es decir, la psicología se independiza cuando se hace ciencia, y sobre todo (o dicho de otra forma), según la historia, *la psicología se hace ciencia cuando se hace experimental... y objetiva*. Así pues tenemos dos disciplinas, una la música, tradicionalmente *empeñada* en ser arte, y como tal, subjetivo, y la otra, según se ha contado tradicionalmente, *reducida* a lo experimental para ser ciencia, y como tal, objetiva. Empezamos a descubrir que ese encuentro aparentemente inofensivo, inocuo o *natural* con las emociones compartidas entre la psicología y la música, resulta bastante más *antinatural* de lo previsto, si se tiene en cuenta una cierta perspectiva. En este contexto, cuando menos conflictivo, avanzaba silenciosamente, como en paralelo, entre la Psicología por un lado y la Música por otro, una *tercera vía*, sin que a ninguna de las dos, ocupadas en sus quehaceres, pareciera importarles demasiado: la psicología de la música.

Fundación de la Psicología de la Música y primera tesis: paradojas de la historia

Para encontrar antecedentes que relacionaran aspectos musicales y psicológicos, en un sentido amplio, podríamos remontarnos al amplio debate prolongado durante varios siglos entre los partidarios de Pitágoras (s. VI a. C.) que explicaban la música en función de sus propiedades matemáticas, y los que adoptaron el enfoque de Aristógenes de Tarento (s. IV a. C.), según el cual el fenómeno musical es perceptivo por naturaleza y para entenderlo se precisa la experiencia individual del perceptor (Rink 2009). En un sentido más restrictivo, la teoría de la música

ha usado a la psicología como referencia recurrente al menos desde el s. XVII en compositores como Rameau (Gjerdingen 2008).

En cualquier caso hay que esperar a la segunda mitad del s. XIX para encontrar los primeros experimentos rigurosamente controlados que conectan elementos de la mente musical con órganos sensoriales, y al mismo tiempo los primeros intentos de medir ciertas capacidades musicales. En las últimas décadas del siglo XIX tiene lugar la los estudios del filósofo Carl Stumpf (1848-1936), con importante formación musical, alrededor de la relación entre varias frecuencias interválicas y la distancia musical percibida. Estos estudios pioneros en el campo de la acústica sitúan tradicionalmente a Hermann von Helmholtz (1821-1894) junto a Stumpf como las dos figuras que despiertan el interés hacia lo que pronto irá conformando el área de la Psicología de la Música (Lundin 1953). Podemos observar cómo los primeros experimentos controlados que tratan de conjugar aspectos psicológicos y musicales se producen poco antes (Helmholtz) y justo después (Stumpf y el resto de investigadores) de la creación del laboratorio de psicología experimental constituido por Wundt en 1879, como hemos visto, límite marcado por la historia como fundacional en el desarrollo de la psicología como ciencia. Revisemos brevemente dicho episodio fundacional por su influencia posterior en la concepción epistemológica de la psicología en general, y de la psicología de la música en particular¹.

La historia de la psicología nos ha mostrado a Wundt como padre de la psicología, pero para ser exactos habría que precisar que el enfoque histórico tradicional se refiere únicamente a una parte de la psicología: la psicología experimental. Revisones historiográficas recientes (Ovejero 1994; Navalles 2009) cuestionan notablemente este enfoque. Resulta incuestionable que el laboratorio experimental que Wundt funda en Leipzig era el primero de estas características², pero como señala Navalles (2009), “*es que no era simplemente un laboratorio, era un proyecto...*”

1. Dentro de las aportaciones a la psicología de otra figura eminente se constata el olvido no casual del modelo psicológico alternativo a partir del arte propuesto por Vygotski (1896-1934), que también explica en parte por qué el arte ha sido tradicionalmente excluido de la psicología (González Rey 2008) y representa otra interpretación parcial e interesada de autores tan decisivos en la historia de la psicología como Wundt y Seashore. Aunque Vygotski se citará de nuevo más adelante, sale fuera de los límites de este estudio abarcar sus aportaciones en profundidad, así como desarrollar una historiografía completa de un área ya interdisciplinar en su esencia como la psicología de la música. Por tanto el alcance de la revisión se limita a destacar los aspectos más olvidados pero igualmente esenciales de las figuras fundacionales de la psicología (Wundt) y de la psicología de la música (Seashore).

2. Resulta destacable que la psicología sea una de las pocas disciplinas que identifica su origen histórico, no con un hallazgo empírico o teórico, sino, curiosamente, con la creación de un laboratorio de psicología experimental (Jiménez *et. al.* 2001). Esto ha llevado a ese cierto desprestigio de las prácticas cualitativas en Psicología que tiene mucho que ver, como señalan López *et al.* (2010) “con este “exceso de celo” metodológico, que lleva, en muchas ocasiones, a un uso gratuito, ornamental o estrictamente retórico de los números, como si su sola presencia en un informe de investigación o, en general, en un argumento, fuese una garantía de rigor y objetividad” (p.132).

(p.137). El programa psicológico diseñado por Wundt ya en 1862 constaba de tres fases: una psicología experimental, una psicología social, abiertamente no experimental, y una metafísica científica. Pero a los discípulos americanos de Wundt, y sobre todos ellos a Titchener, sólo les interesó ese primer estadio. Esto, unido a que fueron ellos los responsables de las traducciones parciales al inglés de algunas obras, decisivas en su difusión, hizo que los historiadores de la psicología adoptaran las ideas de los discípulos sobre el maestro, con tanta influencia en los psicólogos posteriores, que dichas ideas fueron pasando de un autor a otro, hasta convertirse en comunes en la psicología, pero sin acudir a las fuentes originales.

Y qué decían entonces las fuentes originales. Danzinger (citado por Ovejero 1994) menciona tres de las ideas irrenunciables del pensamiento de Wundt. En primer lugar que la psicología experimental nunca podría ser más que una parte de la ciencia de la psicología como un todo; además, era necesario suplementarla con un campo de estudios psicológicos dedicados al análisis de los procesos mentales humanos en sus aspectos sociales; y por último, estos últimos estudios harían uso de datos que serían menos objetivos que los datos de la psicología experimental. Wundt insistió en que la psicología experimental se debía limitar al estudio de funciones psicológicas relativamente simples de sujetos individuales, mientras que *los aspectos sociales de los procesos mentales expresados en ciertos productos objetivos, como el lenguaje, los mitos y las costumbres, que deberían ser analizados por estudios históricos comparativos y longitudinales, nos permitirán hacer inferencias sobre la naturaleza de los procesos psicológicos subyacentes*. Y si es cierto que para Wundt el propósito de la experimentación psicológica era llegar a la causalidad psicológica subyacente o a los datos de observación, para él *el estatus científico de la psicología cultural no era en absoluto inferior al de la psicología experimental*.

Así pues, los americanos reinterpretaron el pensamiento de Wundt en términos asociacionistas, como hizo Titchener, conjugando su asociacionismo estructuralista con el entonces prestigioso título de haber sido discípulo de Wundt, el gran hombre fundador de la psicología experimental³. Y para ello convirtió a Wundt en asociacionista. De igual manera, la biografía que escribiera Stanley Hall sobre Wundt “causó verdadera indignación en Alemania y el propio Wundt la calificó de ficticia” (Ovejero 1994, p.136). Es precisamente Stanley Hall quien marca el nexo de unión entre la Psicología como disciplina global y la emergente Psicología de la Música. Stanley Hall (1844- 1924), alumno de Wundt en Leipzig, es otra de las grandes figuras de los orígenes de la psicología. Entre otros méritos, Hall consiguió el primer doctorado en psicología en el contexto norteamericano (1878), fundó uno de los primeros laboratorios psicológicos en 1883, la Revista

3. En este sentido, Ovejero (1994) señala que *“los psicólogos anglosajones no sólo no fueron capaces de entender en su totalidad el pensamiento de Wundt, sino que tampoco pudieron traducir el aparato conceptual de Wundt al lenguaje cultural anglosajón, ya que mientras que Wundt era un filósofo alemán educado en la tradición de Leibniz y Kant, sus discípulos anglosajones se habían formado en la tradición inglesa de Locke y Hume, siendo, como sabemos, totalmente incompatibles ambas tradiciones”* (p.136).

Americana de Psicología (*American Journal of Psychology*) y la influyente Asociación Americana de Psicología (APA). Dieciséis años más tarde de la fundación del laboratorio de Wundt en Leipzig, en 1895, se presenta en la americana Clark University (Worcester, Massachussets) una tesis con un simple título, “Ritmo”, y en ella se analizaban las reacciones de 30 sujetos en edad escolar a diferentes sonidos, de intensidades, duración y acentuación distintas, producidos por un teléfono eléctrico. La tesis, dirigida por Hall, fue presentada por Thaddeus L. Bolton (1865-1948). La importancia de esta tesis radica en que podría ser la primera de las muchas tesis primigenias llevadas a cabo por licenciados en psicología, como el caso del propio Bolton (Humphreys 1990).

Los resultados expuestos en la tesis de Bolton fueron muy influyentes, sin embargo no continuó en esta línea de investigaciones. Tal vez por ello, la distinción de *padre de la Psicología de la Música* recayó posteriormente en Carl E. Seashore (1866-1949) de la Universidad de Iowa, título que compartiría con James L. Mursell (1893-1965) de la Universidad de Columbia (Humphreys 1990, p.144). La obra de Seashore publicada en 1919 (*The Psychology of Musical Talent*) marca el inicio de una expansión de estudios psicométricos que se prolongará durante muchas décadas, ocupando este enfoque psicométrico-experimental la mayor parte de los estudios en psicología de la música durante varias décadas, hasta la llegada del empuje cognitivista (ver cronología en figura 1).

Dicha expansión psicométrica sucedió pese a las fuertes críticas a las pruebas de Seashore (Aiken 2003), comenzando por el propio planteamiento de partida. Las críticas tenían su sentido, puesto que los elementos que conforman el lenguaje musical (tono, ritmo, timbre, intensidad, memoria y duración, por citar las seis escalas originales de Seashore) son partes integrantes del conjunto musical que aunque puedan aislarse de forma independiente, la experiencia musical se da gracias a la integración, y aquí radica la principal limitación del método atomista utilizado por Seashore (Morán 2009). Sin embargo, el enfoque global de la musicalidad de este autor era mucho más amplio, incluyendo aspectos como la sensibilidad musical, acción musical, memoria musical e imaginación, intelecto musical y sentimiento musical, todos ellos incluyendo varios factores. Para definir la capacidad de una persona en cada una de estas áreas propuso hasta 30 medidas, que incluían las seis escalas originales y muchas otras (respuesta emocional, asociaciones musicales, imágenes motoras y auditivas, etc.) que sin embargo nunca se generalizaron (Gabrielsson 2000). Esto redujo al autor a un legado simplificado de detección de capacidades de tipo innatista que ya en esa época fueron cuestionadas por Vygotski (1896-1934), también con formación en derecho y filosofía (Cole *et al.* 1979) y que venía a puntualizar en sus obras de *La Psicología del Arte* (1925) e *Imaginación y creatividad en la infancia* (1930), entre otras. Eran unas teorías psicológicas muy inductivas, elaboradas a medida que iban explorando los distintos fenómenos y que están teniendo gran repercusión en la psicología educativa moderna.

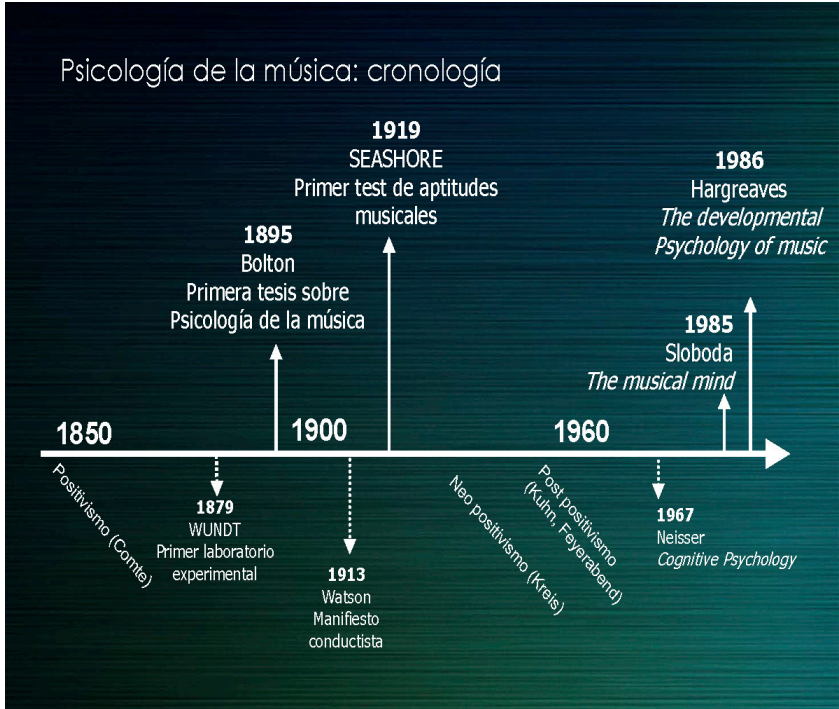


Figura 1. Cronología de la psicología de la música desde sus orígenes.

Finalizamos pues este apartado constatando una gran paradoja: Wundt, esencialmente filósofo, antiempirista, antipositivista y, en definitiva, antiexperimentalista, es paradójicamente, el considerado por la historia de la disciplina como el padre de la psicología. La psicología, se identifica así con la psicología científica y con psicología experimental. En esta línea enmarcamos los inicios de la Psicología de la Música, experimentos controlados, que enlazan con su inmediato desarrollo posterior, centrado en la construcción de pruebas psicométricas. La Psicología social de Wundt queda oscurecida por la Psicología experimental. El enfoque de Seashore queda reducido a 6 de las 30 escalas que propuso para definir la habilidad musical, limitando de forma muy notable su concepción de la mente musical, y tal vez no por casualidad se generalizan sólo los aspectos más medibles, a cambio de tergiversar el planteamiento original del autor, reduciéndolo a una mínima expresión. La psicología científica abraza poco después el paradigma conductista (que Seashore no aceptó), en línea con el positivismo imperante, que logra oscurecer también las demás corrientes psicológicas: psicoanálisis, gestalt, humanista, etc., cuyas voces tardarían todavía en dejarse oír. Y mientras tanto la Psicología de la

Música siguió fiel a la Psicología experimental. Observemos a continuación en qué medida esta influencia decisiva se ha mantenido hasta la actualidad.

De la psicología de la música a la psicología de la emoción... de quién?

El giro decisivo en el desarrollo de las ciencias se produce en el último tercio del siglo XX, periodo en el que el paradigma cognitivo va desplazando al conductista desde la década de los 60, cambio que comienza a reflejarse ya en la obra de Neisser (*Cognitive Psychology* de 1967). En la psicología de la música uno de los mayores hitos en estas primeras décadas de la era cognitiva se debió al *Projecto Cero (Project Zero)* liderado primero por el filósofo Nelson Goodman y después por Howard Gardner, uno de cuyos objetivos fue esclarecer los procesos subyacentes al pensamiento artístico. Uno de sus proyectos de investigación consistió en indagar acerca de la aplicación de las inteligencias múltiples en las escuelas, con Howard Gardner como uno de sus principales investigadores. Por otro lado, los paralelismos entre el lenguaje y la música puestos de manifiesto desde los años 80, basados en teorías de Chomsky, dieron lugar a modelos con sistemas generativos de reglas a modo de gramática musical como el de Lerdahl y Jackendoff (1983), muy influyentes en otras teorías con un enfoque cognitivo/constructivo (Serafine 1983).

El impacto del paradigma cognitivo tiene un efecto decisivo en el ámbito psicológico-musical, y desde la década de los 80 la expresión *Psicología de la Música* va siendo progresivamente sustituida por la de *cognición musical*, con referencia al procesamiento de la información musical por la mente humana. El siglo XXI es testigo de la confluencia en torno a la psicología de la música de disciplinas y escuelas tan diversas como la Gestalt, la Etnomusicología, las neurociencias, el psicoanálisis y particularmente la psicología cognitiva (Malbrán 2003). Este cambio reconoce la diversidad de la psicología misma, con un número de áreas especializadas siempre en ascenso: musicoterapia, psicología del desarrollo musical, psicología social de la música, pero sobre todo el cambio hacia la *cognición musical* refleja el nuevo estatus de *ciencia cognitiva* (Gjerdingen 2008; Pearce y Rohrmeier 2012). La ciencia cognitiva tiene como objeto de estudio la mente humana, como la propia psicología, pero lo que distingue a la ciencia cognitiva es su enfoque interdisciplinar y su atención centrada en la confluencia de nuevas tecnologías (Gjerdingen 2008). Este autor cita como ejemplos de estas tecnologías los modelos computacionales de sistemas dinámicos, redes neurales, registros de patrones neuronales de sistemas auditivos de animales e imágenes asistidas del funcionamiento del cerebro humano.

El análisis de los títulos en las recientes publicaciones de la disciplina resulta muy significativo⁴. Es muy relevante el hecho de que Donald Hodges, que en

4. Para consultar un extenso listado de las obras más importantes desde los orígenes de la psicología

1996 publica la segunda versión de su manual con el título tradicional (*Handbook of Music Psychology*), elige 15 años después un nuevo título, más global si cabe: *Music in the Human Experience: An Introduction to Music Psychology*. En otro de los títulos recientes más influyentes en el área, Juslin y Sloboda (2010) titulan *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Obsérvese que aquí ya la emoción sustituye a la propia psicología. No en vano ese término, *emoción*, ha sido el más utilizado en la reciente conferencia internacional ESCOM 2015. Juslin y Sloboda (2010) defienden la existencia de la *Música y la emoción* como una subdisciplina de la Psicología de la música, que emerge a principios de los 90 para aportar un enfoque más amplio, que supere las limitaciones de los estudios descriptivos previos, e influenciada por la Psicología social de la música, aunque a ellos mismos no se les escapa que tal vez la música se está quedando atrás⁵. La única de las obras influyentes en los últimos años que ha optado por un título más tradicional es la de Hallam, Cross y Thaut (2011), *The Oxford handbook of Music Psychology*. Tal vez la obra más reciente a día de hoy sea la obra de Forde Thompson editada a finales de 2014, con el título *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music. Examining the intersection of music, psychology, and neuroscience, Music, Thought, and Feeling* (Forde Thompson 2014). Como se puede apreciar, la última obra editada incluye incluso en el título otra de las disciplinas que confluye con la psicología de la música especialmente a lo largo de este siglo XXI, la neurociencia.

En resumen, la psicología de la música es cada vez más multidisciplinar, pero es como si cada vez, al ampliar tanto el espectro, cada vez la música sea más difícil de encontrar. La psicología de la música abarca cada vez más subdisciplinas, con un énfasis cada vez mayor en la emoción, dentro de la citada *ciencia cognitiva*. Observemos la evolución: psicología de la música -> cognición musical -> ciencia cognitiva... Y la música... ¿se perdió por el camino?. Dicha *ciencia cognitiva*, siguiendo a Gjerdingen, se diferencia de la psicología en general por el uso de nuevas tecnologías siempre emergentes. Desde nuestro punto de vista, la ciencia cognitiva no se diferencia por ello, se asimila a la psicología precisamente por el uso de estas nuevas tecnologías, *aunque represente sólo una parte de la psicología*. De hecho, dentro de la reciente investigación en psicología de la música, como también se advierte de alguna manera en los títulos de las publicaciones reseñadas, tanto los objetivos perseguidos como los propios contenidos, son en su mayoría, básicamente psicológicos. Baste como ejemplo la agenda investigadora para la *cognición musical* propuesta (véase Pearce y Rohrmeier 2012). Los métodos utiliza-

de la música hasta la actualidad véase el brillante trabajo en el primer capítulo de Hodges y Sebald (2011).

5. En referencia a uno de los últimos manuales publicados (Hallam, Cross y Thaut 2009) que trata sobre Música y emoción, Juslin y Sloboda (2010) señalan que “la música no se está tomando de una forma tan seria como el resto de sub-temas [...] Aunque los otros capítulos del último manual mencionado fue escrito por expertos de sus campos respectivos, el capítulo de la música fue escrito por dos investigadores que no habían dirigido estudio alguno sobre música y emoción” (p.935).

dos siguen siendo básicamente experimentales. Y esto es completamente legítimo, valioso en sí mismo, y completamente esperable en una disciplina, la Psicología de la Música, donde hoy en día la inmensa mayoría de las investigaciones las llevan a cabo... los psicólogos.

Esta última afirmación, que raya lo evidente, engendra, al mismo tiempo, los principales peligros de esta combinación entre música y psicología, que como vamos viendo, tal vez va resultando cada vez menos *inofensiva* como parecía a priori. La historia de la Psicología de la Música nos muestra dos perfiles de investigadores: los científicos profesionales con menos formación musical, o músicos profesionales con una menor formación científica (Hodges 1996). Siendo realistas, el grupo mayoritario quedaría conformado por el primer grupo, psicólogos con un fuerte componente experimental, que se sienten atraídos por la música o con escasa formación en la misma. Esto podría explicar varios aspectos. En primer lugar, recordemos una de las críticas principales hacia la psicología de la música como área de conocimiento, refiriéndose a ella más bien como una colección de tópicos libremente relacionados que una disciplina coherente, con algún marco conceptual o empírico integrado (Hargreaves 1986), sin una estructura conceptual sólida que marque la prioridad de la investigación (Swanwick 1991). Acabamos de ver la tendencia cada vez más multidisciplinar que abarca sucesivamente más subdisciplinas, lo cual, ciertamente, dificulta una vertebración sólida. La dispersión propia de la psicología de la música sería, a escala, la dispersión de la propia psicología. En todo caso, hoy en día la estructura que podría integrar a la disciplina sería efectivamente *cognición musical*, y tal vez esto sí esté marcando una prioridad en la investigación: la cognición musical, es cognición al fin y al cabo, por tanto, la única prioridad es la psicología. Inevitablemente la música queda así en un discreto segundo plano.

En este contexto de psicólogos, con una carga experimental considerable, con objetivos de partida y contenidos esencialmente psicológicos... ¿dónde quedaría la música? ¿Y los músicos? O los meros aficionados a la música... ¿relegados a sujetos participantes del *mercado investigador*? Analicemos la población objetivo de la mayoría de las investigaciones recientes: no sólo son los aficionados a la música en unas ocasiones, o en otras los profesionales de la misma, en forma de docentes o intérpretes. En la mayoría de casos es la sociedad, los efectos de la misma en el ser humano, las respuestas ante diferentes géneros, tipos de música... Pero el alcance de este tipo de investigación, por otra parte legítima y valiosa en sí misma, ¿cuál es el realidad? ¿Quién lee este tipo de investigación eminentemente psicológica? La respuesta es igual de sencilla como su pregunta: los propios psicólogos de la rama. Deberíamos preguntarnos si se hacen los máximos esfuerzos en acercar la investigación a la supuesta población objetivo prioritaria de una Psicología de la Música: los músicos (las jornadas trianuales *Reflective Conservatoire Conferences*, desde 2006, constituyen un buen ejemplo a imitar). Cualquiera que haya investigado en el ámbito docente por ejemplo, es conocedor de las dificultades y en ocasiones, la

resistencia del sector docente musical en participar del festín investigador. Tal vez la psicología básica no sea del todo atractiva para ellos, o las investigaciones abordan aspectos muy específicos, de difícil conexión con problemáticas e intereses globales de los músicos. Se habla mucho del carácter individual del músico, pero no tanto del carácter individualista de la investigación en la psicología musical.

En tal caso, si los cuestionamientos fundamentales de partida son psicológicos ¿estamos entonces ante una *psicología de la música*, o tal vez ante una especie de *psicología con música*? Los profesores de música poseen una falta de formación psicopedagógica que les impide abordar de forma eficaz, entre otros muchos aspectos, la problemática diaria de ansiedad escénica que se mantiene en los ámbitos formales de la educación musical. ¿Estaría a cambio un psicólogo sin formación musical suficiente plenamente legitimado para adentrarse en los entresijos de una disciplina tan particular como la música?. O tal vez por eso no se adentra, o los acercamientos resultan superficiales. Tal vez estemos diseñando entre todos una *psicología de la música para los psicólogos*, con muestras enormes, diseños inmaculados, con muestreos rigurosos que garanticen la generalización de los resultados a una supuesta población musical... a la que nunca llegarán estos mismos estudios. Habría que reconvertir la música desde una *excusa/participante necesaria* en objeto fundamental/protagonista de los estudios, contando seriamente con la población de músicos no solo para rellenar muestras, sino para detectar sus problemáticas, necesidades y además asumir compromisos de mejora. Estas problemáticas y necesidades de los músicos con seguridad serán relevantes para los psicólogos que investigan en música, y sólo así podremos hablar de verdaderos programas de prevención e intervención en este ámbito: *psicología en la música y con los músicos*.

Llegados a este punto parece clara la necesidad de que los músicos participen de una manera activa en una disciplina en la que, al menos supuestamente, debieran ser co-partícipes. Desde nuestro punto de vista existen dos soluciones: la elegida por Donald A. Hodges en contexto norteamericano o Andreas Lehman en Alemania, traducida en la creación de equipos interdisciplinarios en los que participan psicólogos y músicos profesionales, coautores en sus publicaciones. En el contexto norteamericano el mismo concepto de *psicología de la música* ha ido ampliando su significado, llegando a solaparse con la *educación musical* (Hargreaves 1986), y tal vez esto ha facilitado la colaboración de profesionales de la enseñanza musical en el mundo investigador. La segunda solución, sin duda más compleja pero posible, es contar con profesionales de ambas disciplinas de forma simultánea, la música y la psicología. Esta segunda alternativa es una de las ideas básicas de los fundadores en la creación de AEPMM, junto con la inclusión de *interpretación musical* en el nombre. Se trataba de adoptar un enfoque suficientemente amplio, científicamente inclusivo, más allá del enfoque tradicional que equipara la psicología a lo cuantitativo-experimental, y con un lugar relevante para los músicos. Importan los alumnos que quieren investigar, los intérpretes con inquietudes psicológicas, los profesores comprometidos con la educación que quieren mostrar

sus prácticas y actualizarse día a día, pero su papel no puede ni debe reducirse a cumplimentar cuestionarios. Hay que tomar muy en cuenta cuestiones, problemáticas, puntos de partida, que no son únicamente psicológicos, sino que en muchas ocasiones entremezclan elementos personales, educativos, performativos, etc. La participación activa de los músicos sea cual sea su nivel profesional o ámbito puede equilibrar la descompensación a favor de la psicología que se constata en el desarrollo de la disciplina, y ayudar a resolver problemáticas de los músicos reales, graves, urgentes, no abordadas o inaccesibles hasta hace poco tiempo.

A continuación contextualizamos el nacimiento de AEPMIM en el panorama, desgraciadamente discreto, pero ilusionante al mismo tiempo, de la psicología de la música en España.

Psicología de la música en España y nacimiento de AEPMIM

En España las enseñanzas artísticas han sido y siguen siendo las grandes olvidadas, y esto ha condicionado decisivamente el escaso desarrollo de la psicología de la música en nuestro contexto. El papel de la música en el marco de la enseñanza general ha reflejado leves altibajos sin salir de un papel testimonial, con un leve repunte en la LOGSE que fue rápidamente rectificado. El contexto de la enseñanza formal sigue reservado al conservatorio como institución aislada, pedagógicamente sin renovar... y fuera de la Universidad. Esto ha tenido como consecuencia que la Música tuviera que encontrar sus pequeños reductos en departamentos de las Facultades de Historia del Arte (Musicología), Filosofía (departamentos de Estética), las que impartían la licenciatura de segundo ciclo *Historia y Ciencias de la Música* desde 1995, Escuelas de Magisterio (departamentos de didáctica de la expresión musical) y demás lugares variopintos, como departamentos de Comunicación Audiovisual.

Encontrar a la Psicología asociada con la música en instituciones educativas es, como se adivina, mucho más complicado. Hoy en día las facultades de psicología, y en menor medida pedagogía o psicopedagogía, son las únicas que pueden albergar en sus estudios de doctorado aspectos relacionados con el área, pero se trata de casos aislados. En el campo de la educación musical, las Universidades de Barcelona y Valladolid fueron pioneras en la creación de un programa de doctorado en 1995. A ellas se han ido incorporando otras universidades, caso de Extremadura, Navarra, Complutense, etc., mientras que otras lo desarrollan dentro de otros departamentos, como el caso del País Vasco o Córdoba, a fin de obtener el título de doctor en Filosofía, Psicología o Ciencias de la Educación (Palacios 2005). Actualmente, pese al rápido desarrollo de Masters de interpretación musical en España, muchos estudiantes no saben bien dónde podrían realizar una

tesis necesaria para finalizar el tercer ciclo universitario sobre temas relacionados con psicología de la música con profesionales del ámbito.

Este contexto nos permite afirmar que, al igual que la música en las enseñanzas generales, "la presencia de la *Psicología de la Música en España es prácticamente testimonial*" (Gutiérrez 2014, p.133). Dentro de este pobre panorama, que como vemos, alcanza hasta la actualidad, debemos resaltar a algunas instituciones y personalidades que han realizado aportaciones muy significativas. El primer actor que merecería ser resaltado por iniciador lo representa ISME. Esta organización nacida en 1953, llega a nuestro país como ISME-España (en la actualidad SEM-EE) en 1977 de la mano de Rosa María Kucharski (1929-2006). Esta sociedad puso en marcha multitud de iniciativas, en forma de concursos musicales, publicaciones, jornadas y congresos... que fueron durante la década de los 80, y nos atreveríamos a decir hasta mucho después, el único estímulo para multitud de profesionales ávidos de encontrar *algo más* al finalizar sus estudios musicales o psicológicos formales. Si podemos hablar de una llama en psicología de la música, probablemente la encendió ISME, débil todavía como todos los principios, pero muy valiente e imprescindible para el desarrollo posterior.

En segundo término habría que citar el papel jugado por la UNED. Resulta hasta cierto punto increíble que esta institución haya logrado mantener hasta la actualidad, contra viento y marea, a la música de una forma casi permanente dentro de su institución. Esta universidad nacida en 1972 cobra especial relieve durante las dos últimas décadas del siglo XX. Por citar un ejemplo, la obra de Dionisio del Río (1996), editada por la UNED resultaba una verdadera isla española en medio del océano internacional, que llevaba muchas décadas tratando las habilidades musicales. Tanto él como Ana Vera, autora de trabajos sobre cognición musical ya desde los años 80 (Vera 1986) leyeron tesis sobre temáticas relacionadas con la psicología de la música en la Complutense de Madrid⁶. Incansable la labor de Pilar Lago luchando durante varias décadas por la música, y Andrés López de la Llave y M^a Carmen Pérez Llantada, que con la *Psicología de los Intérpretes Artísticos* (2006) abren una puerta lamentablemente desconocida en España hasta el momento.

En tercer lugar habría que destacar el papel de las publicaciones en general. Reseñables los libros de actas que iba recogiendo ISME de sus actividades, que pese a su foco natural en la educación incorporaban aspectos psicológicos al ámbito investigador (ISME 2002). Mientras despegaba la psicología del arte en castellano relativamente pronto (Álvarez Villar 1974) hubo que esperar veinte años más para encontrar su equivalente en la música, la obra de Josefa Lacárcel, *Psicología de la Música* (1995), a partir de sus trabajos anteriores y también pioneros (Lacárcel 1991; 1992) que abrazamos todos en esa década de los 90 con una sensación parecida a la descrita anteriormente con las contribuciones en el terreno de las aptitudes de

6. Las tesis elaboradas hasta 2002 en el área de didáctica de la expresión musical (véase Oriol 2002) muestran a una buena parte de los autores pioneros en el área de la psicología de la música en España.

Dionisio del Río y Ana Vera: alegría por lo imprescindible, y cierto pesar por lo tardío. Como no podía ser de otra manera, las publicaciones periódicas también han pasado enormes dificultades. Aunque no ha existido una revista específica en esta área de conocimiento sí han ido apareciendo publicaciones que incluyen cada cierto tiempo contenidos relacionados con la disciplina. En esta línea más global se sitúan el *Anuario Musical* (CSIC, anual desde 1946), la *Revista de Musicología* (desde 1978), *Recerca Musicològica* (desde 1981), *Revista Aragonesa de Musicología* (desde 1985) y *Música y Educación* (desde 1988), y desde 1995 *Quodlibet* y *Eufonia*. Entre las publicaciones online señalar la *Revista Electrónica de la Universidad Complutense de Investigación en Educación Musical* (RECIEM desde 2004) y *Artseduca* (desde 2012). Hay que lamentar la reciente desaparición de *Música y Educación*, publicación emblemática en España, que debemos tomar como un síntoma, puesto que varias de las citadas atraviesan momentos muy difíciles. Qué decir de las traducciones de las principales referencias en el área: como dos ejemplos aislados, la traducción de *The musical mind* (Sloboda 1985) gracias a Amalia Casas y Beatriz Andrade (2012, *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*) y *The Developmental Psychology of Music* (Hargreaves 1986), que llegó a nosotros en español (1998, *Música y desarrollo psicológico*) gracias a Ana Lucía Frega, Dina Graetzer y Orlando Musumeci, este último fundador de SACCOM.

Como cuarto y último actor, destacar la actividad de un núcleo específico de música dentro del Seminario Interdisciplinar sobre el Aprendizaje y el Cambio Educativo (SEIACE) localizado en el departamento de Psicología Básica de la Universidad Autónoma de Madrid, y fundado por el catedrático Juan Ignacio Pozo. Dentro de ese grupo se encuentra una sección dedicada al aprendizaje y enseñanza de la música, autodenominada *Grupo de Investigación en Adquisición de Conocimiento Musical (GLACM)*, germen de un gran número de publicaciones, además del Sistema de Análisis de las Prácticas Musicales en proceso de publicación. El grueso del trabajo en el área musical se centró en los primeros años (desde 2001) en las teorías implícitas sobre la enseñanza/aprendizaje ampliando progresivamente su espectro⁷. El camino abierto por investigadores como Juan Antonio Torrado y Alfredo Bautista abrió paso al de Amalia Casas, Guadalupe López-Íñiguez y Cristina Marín entre muchos otros. Se trata de profesionales únicos en el panorama español, la mayoría de doble perfil (músicos-psicólogos, o músicos-educadores profesionales de forma simultánea) al que añadir la faceta investigadora. El panorama laboral español tan contradictorio forzó el que algunos de ellos tuvieran que salir de España para que su trabajo fuera justamente reconocido, y los restantes todavía hoy poseen una vinculación débil, limitada, o simplemente inexistente, con las instituciones universitarias. La actividad investigadora de por sí en estos

7. La información básica acerca de los grupos de investigación actuales con actividad en relación a la psicología de la música en España se detallan en el Anexo 1.

perfiles no está remunerada, con la importancia innegable del sistema de becas pero que limitan la actividad investigadora a la duración de las mismas.

En lo que a otros núcleos en el ámbito universitario destacar la figura de Ana Laucirica (Universidad Pública de Navarra) así como la de Oswaldo Lorenzo y Lucía Herrera (Universidad de Granada) con amplias trayectorias investigadoras que poseen un mérito mayor si cabe al desarrollarse en un contexto tan limitado, reservado, casi hostil como el que todavía se vive en la psicología de la música en España.

Así, en este contexto, nace AEPMIM, entre la decepción del pasado y la ilusión del presente, entre profesores de conservatorio y docentes en la universidad, con el apoyo incondicional desde sus orígenes de Jaime Vila, primer doctor en psicología en España, y de John Sloboda, que con su asistencia a las Jornadas de Investigación organizadas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en abril de 2015⁸ aceleró de forma definitiva los pasos que condujeron a su fundación dos meses de después. Crear una asociación alrededor de la psicología de la música en España era otra asignatura pendiente, que arrastraba algún intento frustrado en el pasado, y que sin ninguna duda, llega muy tarde, tratando de seguir la estela de sus antecesores (véase figura 2).

Como se comprueba en la figura 2, el desarrollo de las sociedades se inicia en Centroeuroa y rápidamente se extienden por Asia y América. El entorno iberoamericano ha sido el más tardío, y en él destaca el papel de SACCoM, como primera de las asociaciones alrededor de las ciencias cognitivas de la música en español, y como único miembro de la ICMPC, principal federación de sociedades afines hasta el momento. A partir de ahí se abrió el camino hacia las posteriores asociaciones de Brasil, Colombia y recientemente, España. El entorno iberoamericano posee varios retos por delante, entre el que destaca el de reunir la actividad dispersa de muchos de sus investigadores, y tratar de aunar fuerzas con los profesionales de países como Chile, México, Portugal, e incluso otros países del mediterráneo como Italia, donde se constata también hace décadas diversos núcleos de investigación sobre la psicología de la música, de nuevo con actividades dispersas (Ricci *et al.* 1995).

Así pues, la agenda de la AEPMIM viene marcada por las carencias ya descritas: organización de eventos, publicaciones, actividades investigadoras y formativas que permitan que la llama de la psicología de la música se establezca de forma definitiva. Para ello hay que valorar el inmenso trabajo llevado a cabo por las citadas sociedades de crucial trayectoria para el desarrollo de la disciplina, y en especial las entidades de ámbito latinoamericano, puesto que como destacaba Favio Shifres, uno de los fundadores de SACCoM, en una reciente comunicación, con la incorporación de AEPMIM “*por fin puede comenzar a hablarse de una Psicología de la Música en español, lo cual no es simplemente una cuestión de lenguaje y traducción, sino*

8. Para un resumen del contenido de estas Jornadas véase Casas-Mas y Dufour (2014; 2015).



Figura 2. Asociaciones sobre psicología de la música a nivel internacional y año de fundación.

que tiene que ver con definiciones fundamentales del campo de la epistemología? (comunicación personal). La revista *Epistemus* abre por fin el camino a las publicaciones especializadas en psicología de la música en español, y esperamos que este sea sólo un primer paso hacia el establecimiento de una estructura sólida que garantice una actividad duradera. Más allá de las actividades de prevención e intervención, el objetivo global de AEPMIM podría ser alcanzar una psicología de la música que permita aunar a los músicos y a los psicólogos entre sí, que les permita comprender que se necesitan mutuamente, y ello promueva la motivación que sustente esa colaboración entre ambos tan necesaria, tan conveniente, pero todavía difícil.

Prospectiva investigadora en la Psicología de la Música y conclusiones

Analizado el pasado y presente de la disciplina, sólo resta hacer algunas consideraciones acerca de los caminos que podría recorrer la Psicología a lo largo de este siglo XXI. Para ello habría que tener en cuenta desde un punto de vista

global, socio-político, que en el mundo actual la música no se considera una inversión sino un gasto, un “lujo” renunciable, como el resto de las artes, que como recientemente se ha comprobado, es lo primero en reducirse en épocas de crisis económica. La música entendida como una especie de “nata innecesaria en la tarta educativa” (Pío y Varkøy 2014, p.4). Como señalan estos autores este tipo de pensamiento ha afectado al campo de la educación musical dada la objetivización y racionalidad técnica de nuestra época, y a su vez, esa racionalidad ha llevado a olvidarse de la reflexión ontológica, manifestada en tres ejemplos: la objetivización de la musicalidad como un objeto medible, la tendencia de la enseñanza musical en centrarse en lo externo, en los aspectos técnicos de la obra musical, y la influencia de la *hard quantitative research* de la psicología de la música como ciencia.

Ana Laucirica (2003) alertaba hace ya más de una década sobre la hegemonía de la perspectiva positivista en las publicaciones periódicas de mayor impacto, y un cierto ánimo de cambio desde la ESCOM. Entendemos esta apertura como la introducción progresiva que tuvo lugar desde finales del siglo XX de los métodos cualitativos en la investigación psicológica, avance que se llevó a cabo con muchos esfuerzos y superando enormes resistencias. En cualquier caso, el predominio positivista en Psicología de la Música ha seguido separando con claridad la psicología experimental del resto de la Psicología, quedando apartados así los discursos más ligados a la reflexión o a la filosofía. Este divorcio entre los discursos más filosóficos y los estudios experimentales no es exclusivo de los estudios cognitivos musicales, siendo común al estado actual de las ciencias cognitivas en su conjunto. Son las consecuencias de convertir al científico en un tecnócrata lejos de un humanista de amplia formación⁹. Esta dirección tomada por la Psicología de la música, como hemos visto, la acerca sustancialmente a la Psicología básica experimental, pero la aleja del resto de la Psicología, y también de la música y el resto de las artes. Como destaca López Cano (2013),

“...mientras que en los años sesenta éstas constituían un dominio transdisciplinar donde las orientaciones científicas y tecnológicas interactuaban en permanente diálogo con las perspectivas filosóficas, antropológicas y humanistas, en los últimos treinta años este diálogo se esfumó. Los estudios experimentales basados en tecnología de punta han avanzado a partir de una hoja de ruta propia sin considerar ya los aportes de los estudios humanísticos. No los necesitan” (p.13).

9. López Cano (2013) amplía esta idea señalando que “*el científico dejó de ser un humanista de amplia formación que, al ir realizando su trabajo, se hacía preguntas trascendentes sobre la naturaleza humana y el lugar del hombre en ese nuevo mundo y universo que estaba explorando. Se ha convertido en un tecnócrata perezoso de meditar sobre las consecuencias humanísticas de sus descubrimientos; de cómo estos pueden colaborar a que los ciudadanos comunes comprendan su vida cotidiana. Se limita a diseñar experimentos y atar cabos con la lógica más simple. Es irónico que con frecuencia se encuentra un espíritu más humanista entre los físicos de hace cuarenta años que observaban el frío espacio exterior que entre los neurólogos actuales que observan el cerebro humano*” (p.14).

[...] *“La gran mayoría de la investigación musical prefiere la disección de parámetros aislados, discretos y sistematizables. En muchas ocasiones no hay posibilidad de articularlos en unidades globales como las que vive el oyente. Están demasiado comprometidos con un referente simbólico anclado en teorías musicales abstractas. De este modo, nos dicen a la perfección cómo debe ser la música en tanto sistema cerrado, lógico y determinista, pero no alcanzan a otear ni un poco de la amplia experiencia musical humana, por definición, indeterminada y abierta a lógicas alternativas”* (p.11).

Por tanto la investigación positivista tiene unas virtudes incuestionables, pero sus limitaciones pocas veces se ponen de manifiesto. No podemos olvidar que el camino entre el robot y el intérprete transita por una cierta ambigüedad epistemológica: una obra de arte no puede ser directamente aprehendida o explicada, solo reconstituída a través de un procedimiento diferente del estrictamente científico, caracterizado por la desaparición de las fronteras entre objetividad y subjetividad (Imberty 1997). Tal vez ha llegado el momento de replantear esa dirección tomada por la psicología de la música, reducida por la historia tradicional en gran parte a lo experimental, lejos del verdadero origen wundtiano de la propia psicología, y del pretendido enfoque reduccionista de Seashore que como hemos visto tampoco era tal.

Así pues, en primer término habría que reivindicar el papel de la reflexión y de la propia música en la psicología de la música, que consistiría, en palabras de Castro y Sánchez (2010) en *“una reintegración de lo musical en la pregunta genérica sobre las formas de construcción de lo humano, su naturaleza, experiencia y actividad. En definitiva, lo que está en juego es el lugar de la estética musical en el proyecto general de la psicología”* (p.25). Como se puede ver, se trata de un replanteamiento en el origen mismo de la actividad investigadora, a partir de una crítica constructiva del paradigma dominante. En este sentido tal vez haya llegado definitivamente el momento de que la psicología se vuelva a preguntar por la experiencia estética, en general, y las artes temporales y la música en, particular, *“de tomar conciencia crítica de nuestra propia genealogía disciplinar, de la pregunta de por qué nos interesaron métodos y objetos como los estéticos en algún momento, y más adelante desaparecieron de nuestro horizonte epistémico”* (Castro y Sánchez 2010, p.50-51). Paulo Freire expresa así esta convicción: *“si soy un cocinero, si quiero ser un buen cocinero necesito conocer muy bien las modernas técnicas del arte de cocinar. Pero necesito sobre todo saber para quién cocino, en que sociedad cocino, contra quién cocino, a favor de quién cocino”* (Zibas 1993, p.63).

Por otro lado, la emergente investigación performativa, ligada a aspectos psicológicos por los procesos de creación, tiene como punto de partida la música interpretada. Como subraya Zaldívar (2006), se trata de la investigación artística entendida no en tanto que investigación *sobre* el arte (lo que ya se da desde la historia, la filosofía, la didáctica, etc.), sino como una tan necesaria como valiosa

investigación *desde* el arte¹⁰. En esta línea Shifres (2006) expone una posible vía acceso a través del arte como performance:

“la idea de una dialéctica del material permite capturar los aspectos dinámicos de la obra de arte entendida como performance, como emergiendo de los contextos de significación propios. [...], El cambio de una concepción de música basada en el texto (y en la dicotomía obra-performance) a una concepción basada en la ejecución con una artisticidad que emerge de la relación dialéctica con los materiales (entendidos en un sentido amplio) requiere un cambio en el paradigma psicológico que sustente su comprensión y su comunicación” (p.26).

Un cambio en el paradigma que va mucho más allá de lo meramente mensurable y experimental. Debe quedar claro que en ningún caso se trata de rechazar lo experimental, lo que resulta absolutamente necesario es reconstituir ese diálogo perdido entre los planteamientos filosóficos y los experimentales en la investigación en la Psicología de la Música. Esta iniciativa no proviene del centro hegemónico de la investigación cognitiva en música¹¹ sino desde América del Sur, del seno de un naciente grupo de investigación en cognición musical en la Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Como subraya López Cano (2013),

“intelectualmente, sin embargo, su ámbito cubre un espectro muchísimo mayor al de la mayoría de sus pares norteamericanos o europeos. Su instrucción en metodologías experimentales rigurosas y homologadas, no se opone a una formación humanística sólida y, sobre todo, a una conciencia, deseo y necesidad epistémica de nutrir mutuamente la dimensión filosófica de avanzada con el trabajo experimental en la investigación. Eso es realmente inusual e impensable en núcleos institucionales de investigación con tradiciones más longevas y con apoyos y compromisos creados. Estamos en presencia de la emergencia de un centro alternativo, el mayor en el mundo hispanoparlante, de estudios de cognición musical” (p.17).

Por tanto hemos de ser conscientes de las decisiones que adoptamos a nivel científico, porque de ellas se derivan caminos distintos. Y ciertamente no resulta fácil navegar contra-corriente, puesto que en muchas ocasiones los investigadores

10. Aquí creemos necesaria una puntualización. La investigación performativa rigurosa necesita de un objetivo inicial concreto y novedoso y la participación de unos procesos de creación que den lugar a nuevo conocimiento y nuevos cuestionamientos. El análisis técnico-musical (armónico, estructural, biográfico, etc...) constituye una valiosa herramienta, pero en sí mismo no supone conocimiento científico.

11. Si el lector se pregunta dónde se ubica este *centro hegemónico* facilitaremos un indicador: en el último encuentro internacional celebrado hasta la fecha, el ránking de trabajos según el país de procedencia teniendo en cuenta el primer autor fue UK (73), Alemania (42) y Australia (18). Más allá de que la conferencia se celebrara en Manchester con el fácil acceso de los investigadores ingleses, este ranking coincide con el número de revistas de máximo prestigio en psicología de la música en la actualidad donde el ámbito inglés resulta dominante, seguido de Alemania, Australia, Austria y los países nórdicos.

seguimos participando de estas ideas positivistas, eminentemente experimentales, porque como señala Ovejero (1994) existen

“muchas prácticas sociales científicas que de diferentes formas se nos imponen como son las exigencias de las revistas profesionales, la imposición de una ideología científica a través del currículum o de una forma muy concreta de ver la historia de la propia disciplina. [...] De ahí la importancia que tiene para la psicología actual el revisar su historia pasada e interpretar adecuadamente su historiografía clásica y sus figuras señeras, pues a menudo estas figuras han sido manipuladas y desvirtuadas, a veces hasta hacerlas irreconocibles, con el objetivo de ajustarlas a los deseos del historiador, que eran justamente los de la psicología dominante” (p.126).

Como hemos constatado, los enfoques globales de Wundt e incluso de Seashore no han sido respetados. Este hecho al menos merecería una reflexión. En esta línea apunta también Pilar Lago cuando resalta que ciertas *modas* y exigencias surgidas a partir de las llamadas revistas *de impacto* están provocando la limitación de métodos de investigación y posteriores publicaciones que no responden a sus verdaderos intereses, impidiendo así la investigación con determinadas metodologías y su difusión para la comunidad científica (Lago 2003). Este es el reto de AEPMIM, colaborar en los retos de la psicología de la música en el siglo XXI. Entre ellos recuperar la reflexión para combinarla con lo experimental de manera que la psicología de la música en general mantenga el estatus de científica recuperando el equilibrio entre lo humanístico-artístico y lo científico-experimental. Contar obviamente con las emociones pero teniendo más en cuenta las problemáticas de los músicos. Bennett (2010) marca el camino a seguir:

“los conservatorios y universidades se beneficiarían de las sinergias interartísticas y se dan las oportunidades para ofrecer programas de desarrollo profesional en colaboración con los artistas y para ellos: basándose en la experiencia de los artistas, desarrollando relaciones a largo plazo con los titulados como aprendices permanentes y ofreciendo una experiencia mucho más amplia los artistas de hoy y del futuro” (p.131).

En definitiva y para finalizar, se observa una psicología de la música con abundante investigación y muchas asociaciones, que deberían contemplar de forma más rigurosa las bases fundacionales, Wundt y Seashore, si quieren abordar el complejo fenómeno musical y sus vertientes psicológicas en toda su amplitud. Es urgente acercar y difundir estas investigaciones a la sociedad y en particular a los docentes y profesionales de la música, ahí radica el servicio que la ciencia le debe a la sociedad: los investigadores pueden cambiar el mundo si dejan de hablar solo entre ellos (Heleta 2016). En otros ámbitos como el deporte se fue logrando concienciar progresivamente de la necesidad de la psicología de manera que en la actualidad la mayoría de actividades deportivas de primer nivel ya cuentan con

profesionales. La música todavía queda lejos de ahí, con el agravante de que el objetivo primordial de la actividad musical no es competitivo, sino extender una experiencia saludable con las músicas, sea cual sea el tipo de enseñanza, nivel educativo o etapa profesional. Sin olvidar otras grandes barreras que todavía existen: resistencias de un modelo conservatorio absolutamente anacrónico; intolerancias que provocan el cierre de la mente académica en la universidad (Patten 2016), institución con un alarmante descenso de las humanidades y apoyo al *status quo* (Eagleton 2010), atezado por las revistas de libre acceso (Litvack 2016).

De una forma u otra como destaca Howard Gardner, las sociedades, siguen desperdiçando el talento porque en general solo los privilegiados tienen opciones (Castell 2015), y hasta esa élite empieza a cuestionarse en el entorno norteamericano por producir individuos de gran talento pero con poca curiosidad intelectual, estudiantes atrapados en una privilegiada burbuja que son llevados mansamente en la misma dirección, brillantes en lo que hacen, pero sin tener ni idea de por qué lo hacen (Deresiewicz 2014). He aquí la importancia de conjugar arte y ciencia, psicología y música, como herramientas para comprender el mundo, y extenderlas a la sociedad en su conjunto, como tareas propias de las asociaciones de esta área. La investigación básica y la organización de grandes eventos para reunir expertos pierde mucho sentido sin una difusión de mayor alcance social y consecuencias prácticas en la realidad. Las asociaciones de psicología de la música también se pueden entender como agentes del cambio social: su responsabilidad con el desarrollo de la ciencia no debe eludir su compromiso moral con las sociedades a las que pertenecen. Como expresó Nelson Goodman “*no preguntéis qué pueden hacer las artes por vosotros, sino qué podéis hacer vosotros por las artes*” (Gardner 2000, p.248). Para empezar hablemos de psicología en la música y con los músicos.

Referencias

- Aiken, L. (2003). *Test Psicológicos y Evaluación*. México: Pearson educación.
- Álvarez Villar, A. (1974). *Psicología del Arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bennett, D. (2010). *La Música Clásica como Profesión: Pasado, Presente y Estrategias para el Futuro*. Barcelona: Graó.
- Burwell, K. (2005). A degree of independence: teachers' approaches to instrumental tuition in a university college. *British Journal of Music Education*, 22(3), 199–215.
- Casas-Mas, A. y Dufour, M. (2014). La movilización de la audiencia en la música. *Música y Educación*, 97, 108-109.
- Casas-Mas, A y Dufour, M. (2015). Jornada de investigación con John A. Sloboda sobre psicología de la música. *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 22, 266-268.

- Castell, Á. (2015). El padre de la teoría de las inteligencias múltiples advierte de que las sociedades desperdician el talento. *Barcelona Alternativa*. EN <http://barcelonaalternativa.es/el-padre-de-inteligencias-multiples/>. Página visitada el 26 de Marzo de 2016.
- Castro, J. y Sánchez, I. (2010). La etnopsicología wundtiana y las artes temporales: notas para un retrazo genealógico de la preocupación psicológica por la música. *Epistemus, 1*, 21-54.
- Cole, M., John-Steiner, V., Scribner, S., y Souberman, E. (1979). *Lev S. Vygotski. El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Eagleton, T. (2010). The death of universities. *The Guardian*. EN <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/dec/17/death-universities-malaise-tuition-fees>. Página visitada el 26 de marzo de 2016.
- Forde Thompson (2014). *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music. Examining the intersection of music, psychology, and neuroscience*. New York: Oxford University Press.
- Del Río, D. (1996). *Las aptitudes musicales y su diagnóstico*. Madrid: UNED.
- Deresiewicz, W. (2014). *Excellent Sheep: The Miseducation of the American Elite and the Way to a Meaningful Life*. New York: Free Press.
- Gabrielsson, A. (2000). Psychology of music. History 1860-1960. En Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan.
- Gardner, H. (2000). Nelson Goodman's Legacy in Arts Education. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(3), 245-249.
- Gjerdingen, R. (2008). The Psychology of Music. En T. Christensen (ed.). *The Cambridge History of Western Music*. Cambridge, University Press, pp. 956-981.
- González Rey, F.L. (2008). Psicología y arte.: razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro. *Tesis psicológica*, 3, 140-159.
- Gutiérrez, M.I. (2014). El atraso histórico de España en la investigación y difusión de la psicología de la música. En P. García-Sempere; P. Tejada Romero y A. Ruscica (coords.). *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp.127-134.
- Hallam, S.; Cross, I. y Thaut, M. (2011). *Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: OUP.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The Developmental Psychology of Music*. Newcastle upon Tyne, Cambridge University Press.
- Heleta, S. (2016). Academics can change the world – if they stop talking only to their

- peers. The Conversation. En <https://theconversation.com/academics-can-change-the-world-if-they-stop-talking-only-to-their-peers-55713>. Página visitada el 26 de marzo de 2016.
- Hodges, D. (1996) (ed). *Handbook of Music Psychology*. San Antonio, IMR Press.
- Hodges, D. y Sebald, D.C. (2011). *Music in the Human Experience: An Introduction to Music Psychology*. New York: Routledge.
- Humphreys, J. T. (1990). Thaddeus Bolton and the first dissertation in Music Education. *Journal of Music Education*, 38(2), 138-148.
- Imberty, M. (1997). Intertwining of the objectivity of cognitive analysis and the subjectivity of the oeuvre's interpretations. En J. A. Sloboda y I. Deliège (Eds) *Perception and cognition of music*. East Sussex: Psychology Press, pp. 435-443.
- International Society for Music Education (ISME) (2002). *Investigaciones en Educación Musical*. Ceuta: Consejería de Educación y Cultura.
- Jiménez, B., Blanco, F., Castro, J. y Morgade, M. (2001). La función de los mitos fundacionales en la promoción de una identidad disciplinar para la psicología. *Revista de Historia de la Psicología*, 22, (3-4), 297-310.
- Juslin, P.N. y Sloboda, J. (2010). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: OUP.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia. Temple University Press.
- Lacárcel, J. (1991). La psicología de la música en la educación infantil: el desarrollo musical de cero a seis años. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 11, 95-110.
- Lacárcel, J. (1992). La psicología de la música en la educación primaria: el desarrollo musical de seis a doce años. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 13, 35-52.
- Lacárcel, J. (1995). *Psicología de la Música y Educación Musical*. Madrid: Visor.
- Lago, P. (2003). Qué, cómo y por qué se investiga en educación musical En A. Rodríguez (coord.). *II Jornadas de Investigación Musical*. Ceuta: Grupo Musical Universitario, pp. 95-105.
- Laucirica, A. (2003). Repercusiones educativas de la investigación en psicología musical en el Estado español. En Rodríguez, Á. (coord.). *II Jornadas de Investigación Musical*. Ceuta: Grupo Musical Universitario, pp. 107-112
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.

- Litvack, E. (2016). Open Access Causes Disruption of Status Quo. *UANews*. En <https://uanews.arizona.edu/story/open-access-causes-disruption-of-status-quo>. Página visitada el 26 de Marzo de 2016.
- López, J.S., Blanco, F., Scandroglio, B. y Raskin, I. (2010). Una aproximación a las prácticas cualitativas en psicología desde una perspectiva integradora. *Papeles del Psicólogo*, 31(1), 131-142.
- López Cano, R. (2013). El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al Dossier Cognición Musical Corporeizada. *Epistemus*, 2, 9-22.
- López de la Llave, A. y Pérez Llantada, M.C. (2006). *Psicología para Intérpretes Artísticos*. Madrid: Thomson-Paraninfo.
- López Rodríguez, M. (2010). Factores determinantes en la construcción del mito del artista. Trabajo presentado en el *Seminario Periódico del Grupo ACIS*, Junio de 2010, Madrid, Universidad Complutense. Inédito.
- Lundin, R. W. (1953). *An objective Psychology of music*. New York, Ronald Press Company.
- Malbrán, S. (2003). Investigación en psicología de la música: avances en el estudio de la percepción y producción musical. En A. Rodríguez (coord.). *II Jornadas de Investigación Musical*. Ceuta: Grupo Musical Universitario, pp.31-36.
- Mithen, S. (2007). *Los Neandertales Cantaban Rap: Los Orígenes de la Música y el Lenguaje*. Barcelona. Crítica.
- Morán, M. C. (2009). Psicología y Música: inteligencia musical y desarrollo estético. *Revista Digital Universitaria*, 11(10). Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num11/art73/int73.htm>. (Página consultada el 25-04-2016).
- Musumeci, O. (2006). Los conservatorios desde una perspectiva sociocultural y su relación con los individuos. En Actas de las *3ras. Jornadas de Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*, Buenos Aires. UCA.
- Navalles, J. (2009). Retrospectivas disciplinares: tres historias cortas de Wilhelm Wundt. *Athena Digital*, 15, 135-147.
- Nettl, B. (1995). *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana & Chicago. University of Illinois Press.
- Oriol, N. (2002). El área de “didáctica de la expresión musical”. *Revista de Educación*, 238, 155-166.
- Ovejero, A. (1994). Wilhelm Wundt: ¿fundador de la psicología experimental no social o de la psicología social no experimental?. *Revista de Historia de la Psicología*, 15(1-2), 123-150.

- Palacios, J.I. (2005). La Universidad y la investigación musical: de la teoría a la praxis. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(1), (2005), 123-156.
- Patten, C. (2016). The closing of the academic mind. *Project Syndicate*. En <https://www.project-syndicate.org/commentary/academic-freedom-under-threat-by-chris-patten-2016-02>. Página visitada el 26 de Marzo de 2016.
- Pearce, M. y Rohrmeier, M. (2012). Music cognition and the Cognitive Sciences. *Topics in Cognitive Science*, 4, 468-484.
- Pio, F. y Varkøy, Ø. (2014). Introduction. An ontological turn in the field of music and music education. En F. Pio y Ø. Varkøy (eds). *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations*. New York: Springer, pp- 1-16.
- Ricci, P.E.; Caterina, R.; Olivetti, M.; Baroni, M. y Postacchini, P.L. (1995). Musica e psicologia: lo stato della questione. *Il Saggiatore musicale*, 2(2), 329-348.
- Rink, J. (2009). The Psychology of Music, en Harper-Scott, J.P.E. y Samson, J. (eds) *An introduction to music studies*. Cambridge University Press, pp.59-78.
- Seashore, C. (1919). *The Psychology of Musical Talent*. Boston, New York: Silver, Burdett and Company.
- Serafine, M. L. (1983). Cognition in music. *Cognition*, 14(2), 119-183.
- Shifres, F. (2006). Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 21-29.
- Sloboda, J. (1985). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. London: Oxford University Press.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid, Morata.
- Vera, A. (1986). Procesamiento de la información musical. *Informes de psicología*, 5, 7-21.
- Zaldívar, Á. (2006). El reto de la investigación creativa y performativa. *Eufonía*, 38, 87-94.
- Zibas, D. (1993). Paulo Freire: la pedagogía del oprimido treinta años después (Entrevista). *Propuesta educativa*, 9, 62-63.

Biografía de los autores

Basilio Fernández-Morante

basilio.fernandez@campusviu.es

Doctor en psicología por la Universitat de València (2011), actualmente es profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Posee diversos premios a nivel nacional e internacional, participando en recitales con músicos de importantes orquestas como la Filarmónica de Berlín. Desde 2014 es colaborador de la Universidad Internacional de Valencia (VIU). En su perfil investigador destaca su estudio panorámico de la Sonata de Hammerklavier de Beethoven (publicado en 2014 por Notes), el área de desarrollo psicológico del profesor y modelo instruccional del Conservatorio. Es socio fundador de la recientemente constituida Asociación Española de Psicología de la Música y la Interpretación Musical (AEPMIM).

Amalia Casas-Mas

amalia.casas@uam.es

Profesora Superior de Piano , Lenguaje Musical, Teoría Musical, Transposición y Acompañamiento. Es licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de Madrid, y Doctora en Psicología por esta misma universidad (2013). Ha sido docente durante 12 años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y otros centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de España. Actualmente es Profesora en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en las diferentes formas de aprendizaje de la música (concepciones, procesos psicológicos, sistemas externos de representación y prácticas) desde contextos formales a informales, especializada en las comunidades de flamenco de etnia gitana. Realizó la traducción de *The Musical Mind* de Sloboda, y tiene publicaciones en *Journal of Cross-Cultural Psychology*, *British Journal of Music Education*, *Cultura y Educación*, *Estudios de Psicología* entre otras. Es socia fundadora de la recientemente constituida Asociación Española de Psicología de la Música y la Interpretación Musical (AEPMIM).