

JORGE CASTRO TEJERINA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

IVÁN SÁNCHEZ MORENO

Universidad Autónoma de Madrid

Wundt y la Música: argumentos genealógicos para repensar la Psicología de la Música

Resumen

En este artículo se plantea la posibilidad de explorar el pasado de la psicología para reivindicar problemas y cuestiones desterradas, olvidadas o poco atendidas en la agenda contemporánea de la psicología de la música; aspectos que pueden resultar importantes a la hora de redefinir el área a la vista de los retos planteados por el escenario post-moderno. En nuestra reconsideración genealógica de la psicología de la música hemos tomado como punto de partida los “Elementos de psicología de los pueblos” de W. Wundt, un trabajo donde el maestro de Leipzig ensayó un reconsideración de psicológica de la mente humana desde el punto de vista de los productos culturales y el devenir histórico-social de las actividades colectivas. Para Wundt, el arte se convierte, junto a al mito, la costumbre y la lengua, en uno de los dominios arquetípicos para explorar la “evolución espiritual del hombre”. En relación con ese marco genérico, Wundt prestará una atención muy especial a la cuestión de las artes temporales ofreciendo una peculiar visión etnopsicológica de las mismas. Sin entrar en incompatibilidades con las aproximaciones psico-fisiológicas y experimentales de la tradición helmholtziana -las de Stumpf, Pratt, Seashore o el propio Wundt del canónico “Compendio de Psicología”, la psicología de los pueblos abre un escenario alternativo que complejiza y enriquece la “cuestión musical” incorporando factores instrumentales, mediacionales, colectivos, empáticos, funcionales, etc. de difícil encaje en las perspectivas generales e individualistas de las psicologías -mecanicistas o espiritualistas- decimonónicas. La posición etnopsicológica de Wundt, en cualquier caso, no es tan original como sintomática de una línea de trabajo importante en la etapa fundacional de la psicología disciplinar; una etapa donde la cuestión estética, en general, y musical, en particular, estaba plena y perfectamente incorporada en los grandes sistemas psicológicos de autores como Ribot, Baldwin, Sergi, Bergson o Taine, entre otros muchos. En el artículo tratamos de mapear mínimamente los temas y argumentos cruciales de esta línea de trabajo tomando como motivo conductor la apuesta etnopsicológica wuntiana. Finalmente, a partir de ese mapeo, ofrecemos a título programático los dos horizontes genealógicos de sentido respecto de los cuáles tales cuestiones deber ser sopesadas: por un lado, la interrupción final de tal sensibilidad psicoestética ante el programa de la estética experimental y la propia reorientación de los intereses teóricos y aplicados de la psicología como empresa

JORGE CASTRO TEJERINA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

IVÁN SÁNCHEZ MORENO

Universidad Autónoma de Madrid

Wundt and Music: genealogical arguments to rethink the psychology of music.

Abstract

This article formulates the possibility of exploring the past of the Psychology to restore problems and issues that were banished, forgotten or neglected in the contemporary agenda of the Psychology of Music; these are aspects that may be important when redefining the field in view of the challenges resulting from the postmodern scenario. In our genealogical reconsideration of the Psychology of Music we have set “Elements of Folk Psychology” by W. Wundt as a starting point, a work where the master of Leipzig tried a reconsideration of the psychology of the human mind from the point of view of the cultural products and the socio-historical occurrence of collective activities. In Wundt’s opinion, art becomes -together with myth, habit and language- one of the archetypal domains for the exploration of “man’s spiritual evolution”. In relation to that general frame, Wundt will pay close attention to the subject of the temporal arts, offering a peculiar ethnic-psychological view of them. Without discussing incompatibilities with the Helmholtzian tradition’s psycho-physiological and experimental approaches –those of Stumpf, Pratt, Seashore and even Wundt’s “Grundriß der Psychologie”- the folk psychology opens up an alternative scenario that complexes and enriches the “music issue” by incorporating instrumental, measurement, collective, empathic, functional, etc. factors that are hard-to-fit within the general and individualistic perspectives of the -either mechanistic or spiritualist- 19th Century’s psychologies.

Wundt’s ethnic-psychological position, in any case, isn’t more original than symptomatic of a line of important work in the foundation stages of the disciplinary psychology, a stage where the esthetics, generally, and musical, particularly, issues were fully and perfectly incorporated to the great psychological systems of authors such as Ribot, Baldwin, Sergi, Bergson or Taine, to name a few. In this article, we try to map the crucial themes and arguments of this line of work, considering Wundt’s ethnic-psychological approach as a conducting motif.

Finally, based on this mapping, we offer two genealogical horizons of meaning for these matters to be evaluated upon: on the one hand, the final interruption of such psycho-aesthetic sensitivity in view of the experimental aesthetics program and the self-reorientation of the theoretic and applied interests of psychology as a modern western enterprise; and on the other hand, the postmodern horizon in which the contemporary concern of some psychologies for the technological media, the artefactual and collective construction of the Self, the historic-cultural psychogenesis of the collective activity or the phenomenology of the everyday experience allow to reformulate the functions of the aesthetics within a line of thought that, at the least, evokes the historic path displayed. Finally, our genealogical position intends to reconnect with the idea that Music might be observed as a psychological phenomena in which aesthetic experience and cultural product merge, necessarily, at the heart of a same activity.

¿Una sola voz en la Psicología de la Música?

Cuando en 1870 Hermann Helmholtz (1821-1894) escribe el prólogo para la tercera edición de su *Sobre la sensaciones del tono como bases fisiológicas para la teoría de la música*, incluye unas notas recogiendo algunas de las críticas suscitadas por la obra desde su publicación original en 1862. La intención de Helmholtz es establecer ciertas precisiones sobre la interpretación de su texto, muy particularmente en lo que tiene que ver con las críticas a su reduccionismo fisiológico. Los antagonistas de Helmholtz a este respecto son los metafísicos de la estética, quienes, al parecer, veían devaluado el papel de las emociones artísticas de la mente humana, lo que redundaba en el hecho de que no se llegara demasiado lejos con las explicaciones fiscalistas. En el prólogo Helmholtz se defenderá subrayando su simple objetivo de establecer los hechos fisiológicos sobre los que se basaba tal sentimiento estético; toda vez que un “filósofo natural nunca está obligado a erigir sistemas acerca de todo aquello que conoce y desconoce” (Helmholtz, 1870/1954).

Seguramente, no hay que leer demasiado entre líneas de esta pequeña anécdota para percibir la tensión entre los dos escenarios intelectuales que, de forma arquetípica, presidieron no sólo la reflexión sobre la estética, sino la propia cosmovisión occidental de la realidad en el siglo XIX; los dos mismos escenarios que el saber psicológico vino a tratar de integrar en la segunda mitad del siglo: el positivista de la Ciencia Natural y el idealista de la Filosofía. Como iremos viendo, desde ese momento y hasta el momento actual, la tarea fundamental de la psicología y sus categorías ha consistido en rearticular y hacer converger las virtualidades teóricas y tecnológicas de tales escenarios en función de las necesidades y demandas específicas del sujeto moderno y civilizado, de sus diversos, contradictorios y saturados ámbitos de acción e identificación (Blanco, 2002).

Ciertamente, según ha transcurrido el siglo XX y lo que llevamos del XXI, el arte y, con él, la música no ha mantenido el lugar privilegiado de atención que le dedicaron los esfuerzos hibridadores de la psicología decimonónica; al menos, si la comparamos con otros dominios públicos o privados que siguen estructurando y/o fragmentando la actividad del sujeto moderno y colocándolo en el horizonte de la postmodernidad. Pensemos en la psicología del trabajo, la psicología clínica, la psicología educativa o la psicología militar, por mencionar sólo algunos de los más evidentes o mejor presupuestados. Por supuesto, esto no impide que, aunque sea modestamente, podamos hablar de una psicología del arte y de la música junto a estas grandes áreas; normalmente, incluso, bajo el auspicio de los objetivos terapéuticos, educativos o productivos de las mismas. Es más, podemos identificar perfec-

tamente el perfil teórico que se ha ido decantando o, más bien, reclamando por ella a lo largo de esos ciento cincuenta años.

Basta con echar un ojo a algunas de las obras más populares del ámbito para percibir que la psicología resolvió históricamente la diatriba de Helmholtz preservando el reduccionismo fisiológico y, al tiempo, otorgando carta de autoridad estética a la expresividad emocional. La mayoría de los híbridos de la psicoestética musical suelen resultar de negociaciones entre ambos extremos, quedando los límites reservados para las propuestas de la “estética experimental” –que se proyecta desde Helmholtz hasta autores como el psicólogo Carl Seashore (1866-1949) y que alcanza la actualidad bajo el credo neuro-fisiológico- y las sublimidades psicoanalíticas -a pesar de todo, escasas en lo tocante a temas musicales (Sánchez y Ramos, 2008)-; mientras que el interregno es ocupado por las propuestas gestálticas de raíz fenomenológica -en la tradición histórica que lleva desde Carl Stumpf (1848-1936) a Rudolf Arnheim (1904-2007)- y los funcionalismos psico-biológicos (que aún hoy en día persiguen la relación evolutiva entre cuestiones como el trinar de los pájaros y la música). Tomemos, sólo a título ejemplar de la tendencia actualmente dominante, la monografía sobre Psicología del Arte de Gisèle Marty. En ella se subraya que el marco explicativo correcto para el área debe incluir los componentes básicos relacionados con la percepción, el modo como el cerebro integra redes neuronales, las función de los “esquemas fijos” de memoria, etc.; esto es, un planteamiento coherente con los cauces psicobiológicos que presentan los experimentos de Pantev –constatando una representación auditiva sobredimensionada en el córtex del músico–, Marin –y sus estudios sobre la alterada lateralidad de la amusia– o Sloboda, Meyer y Cooke – empeñados en una búsqueda más o menos infructuosa de significados universales para la música y la emoción asociada- (para una revisión del trabajo de estos autores véase Marty, 1999; Hargreaves, 2002).

Sucede, en definitiva, que, exceptuando quizá al psicoanálisis, el referente histórico y el programa que todas las psicologías del arte vienen a reclamar como propio, tácita o explícitamente, es el del “experimentalismo”; más concretamente el inaugurado con la agenda fechneriana y helmholtziana. La elección de este pasado no es casual: se ajusta perfectamente al tipo de problemas, categorías y métodos con que la psicología ha decidido construir –al menos tanto como analizar- “su” idea de arte y experiencia estética.

Leitmotiv y notas para un contrapunto genealógico en la Psicología del Arte y de la Música

Evidentemente, el experimentalismo y el patronazgo histórico de Fech-

ner y Helmholtz no son los únicos pilares que pueden fundamentar una agenda para la psicología de la música. Ocurre que, en la medida en que esa tradición suele acaparar las miradas realizadas al pasado de la psicología del arte y la música (véase, por ejemplo, Carreras, 1998), independientemente de que sea para reivindicarla o criticarla, queda eclipsado el basto y crucial ejercicio realizado históricamente por la psicología a la hora de acercarse al arte, en general, y a la música, en particular. Creemos, además, que esta miopía histórica no redundará en un mero problema de erudición reconstructiva -la recolección de un catálogo exhaustivo de autores, obras, fechas, instituciones, temas, etc. relevantes- o desagravio identitario -el descubrimiento y reconocimiento de nuestras auténticas raíces como psicólogos de la música-. En realidad, no nos interesa tanto llamar la atención sobre flagrantes o imperdonables “olvidos históricos” como señalar que la propia agenda de trabajo de la psicología de la música queda desvirtuada; es decir, permanece ajena a cuestiones sustanciales para la comprensión tanto de su objeto de estudio como de sus propias condiciones de posibilidad como disciplina. De hecho, lo que se deriva del retraso genealógico que vamos a proponer no es la garantía y defensa de un espacio, históricamente justificado y sostenido, para la psicología de la música, sino, más bien, 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.

Desde el punto de vista genealógico, la relación entre una psicología con vocación disciplinar y la estética musical empieza a fraguarse desde mediados de siglo XIX, en torno a los años que aparece la ya citada *Sobre las sensaciones del tono como bases fisiológicas para la teoría de la música* de Helmholtz (1862), y mantiene un lugar privilegiado hasta aproximadamente el primer cuarto del siglo XX, encontrando quizá en la publicación de la *Psicología del arte* del bergsonianista Henri Delacroix (1927) su último hito reseñable. Como ya hemos puesto de manifiesto en otro trabajo (Castro, Pizarroso y Morgade, 2005), la relación afecta en realidad a todo el ámbito estético y es mucho más compleja, intrincada y relevante que la supuesta en la historiografía al uso. Evidentemente, en este trabajo es imposible mapear con un mínimo de rigor la relación histórica entre psicología y música en el período subrayado. Aquí nuestra intención es caricaturizar algunas de las claves genealógicas de la relación para, posteriormente, estudiar más en profundidad un caso que, de forma ejemplar, nos ayude a entender de qué cuestiones se ha apropiado y, sobre todo, de cuáles se ha deshecho la psicología de la música tal y como la entendemos en la actualidad.

Para empezar, hay que señalar que, a pesar del efecto dicotomizador que pueden producir episodios míticos como el comentado a propósito de

Helmholtz, la psicología fundacional no definió un doble programa psico-estético; uno coherente con las bases positivistas de la fisiología y otro con las especulativas de la filosofía. De hecho, el propio Helmholtz matizó su “radicalismo fisiológico”, dando carta de autoridad a la posible intervención de factores como la imaginación, la memoria, la armonía del lenguaje, el efecto “físico” del ritmo en el cuerpo o, yendo incluso más allá de la Belleza ideal de los metafísicos, variables culturales y educacionales que relativizaban el gusto y cualquier principio estético fijo, universal o natural. En último término, Helmholtz aceptaba la distinción entre un “oído orgánico” y un “oído espiritual”, estando el primero encargado de las formas sonoras percibidas y el segundo de las formas concebidas o significadas (sobre estas cuestiones puede verse Dumaurier, González y Molnar, 2005). Su impugnación de los aspectos significativos, culturales o fenomenológicos era de índole puramente metodológica; relacionada con la posibilidad real de llevar a cabo análisis objetivos como los permitidos por la fisiología.

Otras psicologías fueron más generosas. En realidad, la mayoría de los sistemas psicológicos del siglo XIX integran y entrelazan diversos referentes teórico-conceptuales y, con ellos, una preocupación integral por el fenómeno humano. Evidentemente, como prefigura el caso de Helmholtz, la psicología decimonónica está transida de multitud de polémicas y desencuentros, incluyendo muchos relativos a la estética musical. Pero se trata antes de puntos de vista diferentes sobre cuestiones concretas que, como podría establecerse precipitadamente a partir del caso de Helmholtz, adscripciones cerradas a una u otra gran rama del saber o disciplina. Ahí tenemos, por ejemplo, dentro de una misma actitud experimentalista, la clásica discusión mantenida entre Wundt (1832-1920) y Stumpf a propósito del carácter sensorio-elemental (identificación introspectiva de los componentes discretos de la melodía) o fenomenológico-integral (reconocimiento del conjunto melódico por el oído experto) de la escucha musical (Stumpf, 1883, 1911).

Con los matices propios que se quiera, todos los grandes tratados de psicología del siglo XIX, los de Taine, Wundt, James, Ribot, Höffding, etc., parten de una amplia concepción emotiva-afectiva de los fundamentos primarios de la subjetividad. En esta visión convergerá tanto la herencia estética romántico-idealista como la visión del positivismo y el evolucionismo. De la primera la psicología incorpora una visión sentimentalista, creativa y primariamente lúdica de lo estético -configurada a través de las obras de Herder, Novalis, Hölderlin, Kant, Schiller o Hegel-; mientras que de la segunda recoge una clara inspiración funcionalista, irracionalista, adaptacionista y coherente con el continuismo animal -bajo argumentos spencerianos o darwinianos que remontaba el origen de lo estético a la decoración de nidos y madrigueras, la exhibición de colores, gritos y gestos para atraer parejas

o ahuyentar competidores, etc.- (para todas estas cuestiones véase Castro, Pizarroso y Morgade, 2005). Así, lo estético impregna tanto el cimiento perceptivo, expresivo, evolutivo, productivo, etc. de la experiencia psicológica humana como su horizonte de desarrollo.

Por supuesto, la época atestigua algunos excesos reduccionistas de la psicología experimental a la hora de abordar los problemas estéticos clásicamente planteados por la metafísica (véase Crary, 2008). Pero en líneas generales la psicología fundacional será sensible a la complejidad del problema planteado por el arte y, fruto de ello, mostrará una perspectiva amplia y holística. En ella se entrecruzan, al menos, tres grandes planos analíticos: el biológico-fisiológico, el mental-fenomenológico y el histórico-cultural. De esta manera, la música, junto con el resto de productos y experiencias estéticas, se convertirá en uno de los grandes dominios legítimos, ejemplares y prototípicos para el estudio de la actividad psicológica humana. Al fin y al cabo, toda la filosofía postkantiana, desde el idealismo de Schopenhauer hasta el vitalismo de Nietzsche, ya la había señalado como el único artificio humano que, de forma más inmediata, disolvía las simas de la subjetividad en la experiencia pura y el Ser.

Teniendo muy presente la referencia metafísica a la inmediatez, la psicología decimonónica convertirá la música en la experiencia acústica, temporal y aún colectiva por excelencia. A esa agenda pertenecen episodios “musicales” de sobra conocidos y reconocidos en la historia general de la psicología: las elucubraciones de Theodor Lipps (1851-1914) sobre la empatía musical (Lipps, 1923-24), la conceptualización de la “gestaltqualität” (cualidad de la forma) por el barón Christian von Ehrenfels (1859-1932) a partir de la experiencia melódica (Ehrenfels, 1890), el interés de la escuela de Wüzburg y de la Gestalt por la fenomenología musical, el debate de Wundt y Stumpf sobre la naturaleza de la escucha o la propia obra sobre los tonos musicales de Helmholtz. En definitiva, no estamos ante excentricidades, entretenimientos anecdóticos o escenarios menores de la psicología del siglo XIX y principios del XX. Esos episodios atañen a problemas ubicados en la misma matriz disciplinar -e histórico-cultural- de la psicología fundacional.

Tal panorama histórico deja, sin embargo, dos importantes preguntas genealógicas abiertas. En primer lugar, por qué la música, como el resto de las artes, conquista ese lugar de privilegio en la psicología decimonónica para abandonarlo tan rápidamente. En segundo lugar, por qué la actual preocupación psicológica por la música ha podido reconocerse, al menos, en las perspectivas fisiológicas y representacionistas del programa decimonónico y, sin embargo, ha desterrado de su memoria histórica las cuestiones histórico-culturales y muchas de las fenomenológicas. Creemos que ambas cuestiones mantienen una estrecha dependencia.

El interés prioritario de la psicología por las artes, incluyendo la música, se preservó mientras que éstas sirvieron para construir, en lo teórico y en lo tecnológico, las “*subjetividades ideales*” previstas por la modernidad decimonónica. Ajustado, vía psicología, al imperativo clasificatorio, comparativista y jerarquizador del positivismo, el fenómeno estético permitió justificar diferencias psicológicas básicas. Ofreció una herramienta tipológica y taxonómica crucial para la construcción de una cultura, la del occidente decimonónico, henchida de fervoroso colonialismo y superacionismo racial. De ahí la popularidad de oposiciones entre conciencia e inconsciencia, infantilismo y madurez, normalidad y anormalidad, convencionalidad y genialidad, masas y élites, barbarie y civilización, autenticidad y artificio, naturaleza y cultura, nacionalismo y universalidad, etc. En esta misma línea, pensemos en la posibilidad de discriminar grados psico-fisiológicos, psico-sociológicos o etnopsicológicos de perfectibilidad, autenticidad o singularidad estético-sensitiva. Bajo esta legalidad, los psicólogos decimonónicos certificarán distinciones aparentemente precisas entre el oído cultivado del burgués civilizado y la sensibilidad en bruto del bárbaro, entre la pureza del folklore popular y el amaneramiento de la música academicista, entre los excesos musicales del loco degenerado y la técnica impecable del buen profesional, entre la creatividad del genio individualista y la mediocridad del músico popular o entre el disfrute musical íntimo y subjetivo y la sugestión y alienación grupal.

Cuando las artes y, con ellas la música, empezaron a perder su valor funcional a la hora de demarcar subjetividades e identidades, también empezó a zozobrar su estrecha alianza con la psicología disciplinar. Seguramente, sea en la segunda década del siglo XX cuando las artes, modernismo, vanguardias y postmodernidad mediante, empiezan a revelar claramente su nueva agenda histórica. Lejos del representacionalismo y la expresividad, y a pesar del interludio formalizador de la estética socialista y fascista, buena parte de las artes del siglo XX invitan a experimentar radicalmente con la subjetividad y la identidad y a transgredir sus supuestos más básicos. Musicalmente, algunos de los síntomas son la irrupción del dodecafonismo, del jazz e, incluso, del pop-rock (véase Morgan, 1994; Nyman, 2006; Frith, Straw y Street, 2006). Ahora bien, no son sólo las artes las que empiezan a colocarse lejos de la psicología y su programa de control y normalidad.

Desde la primera Guerra Mundial, la estrategia de supervivencia de la propia disciplina va a pasar por colaborar activamente con un tipo de sociedad, el de la democracia liberal, que ha hipertrofiado la lógica de la productividad, la competitividad y la libertad y felicidad individual (véase Rose, 1996; Blanco, 2002; Castro y Rosa, 2007). A pesar de la popularidad del psicoanálisis, este escenario eclipsa progresivamente el gregarismo, la interioridad y la autenticidad emotiva, aspectos típicamente decimonónicos, en beneficio

de una lectura conductual, mecanicista, racionalizada e individualista de las necesidades y recursos humanos. Coherentemente, el imperativo científico-técnico desplaza a la dimensión lúdico-estética de los principales argumentos legitimadores y programáticos para la organización y control socio-cultural. En el mejor de los casos, aquella quedará subsumida dentro de la maquinaria genérica del consumo público y privado; ajustándose, perfectamente, a la condición fragmentaria del sujeto moderno (véase Gergen, 2006). No es coincidencia la desaparición progresiva de las fronteras de la música culta y popular y la emergencia de múltiples híbridos, sujetos y objetos, estético-musicales (fusiones de los géneros y estilos más variopintos, globalización del acceso a los productos musicales, etc.).

Como es lógico, la psicología hegemónica, convertida de nuevo en valedora de la subjetividad e identidad requerida por los tiempos, ubica la cuestión estética y musical en un lugar subsidiario o menor de su agenda de problemas arquetípicos; a saber, los educativos, los laborales y los patológicos y criminales. De paso, sus escasas aproximaciones al arte sobredimensionarán los aspectos menos controvertidos, más clásicos y mejor adaptados al sujeto normalizado: la creatividad innata, el genio individual, el representacionismo y el reduccionismo psico-fisiológico. Así, si en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX autores como Henri Bergson (1859-1941) y Jean-Marie Guyau (1854-1888), Max Nordau (1849-1923) o Ernst Meumann (1862-1915) urgen a promover y mejorar, vía educativa, las “aptitudes estéticas naturales” de individuos y colectivos; muchas obras de las primeras décadas del siglo XX ya señalan claramente el cambio de agenda que esperaba al tratamiento psicológico de la música. Tales obras se dedican prioritariamente a tipologías sobre aprehensión musical, como las de Alfred Binet, Charles S. Myers, Charles W. Valentine o E. Bulloch; análisis psicobiográficos sobre artistas extraordinarios y niños prodigio, como los de Gerda Révész; estudios sobre aptitudes mentales extraordinarias para la música como los de C. S. Spearman; análisis de la ontogénesis y los períodos críticos de impronta musical, como los de Evelyn F. Copp; o de la teoría innatista del oído absoluto, como los por iniciados ya por Carl Stumpf y continuados por Albert Bachem o Révész (para todas estas cuestiones véase Hargreaves, 2002).

No es por tanto el progreso interno, acumulativo, depurado y, en definitiva, científico de la disciplina lo que explica la desaparición de supuestos problemas menores, como las artes y la música, de su núcleo duro. Tampoco es lo que define la exención de los aspectos socio-culturales, socio-históricos y aún psicogenéticos, en general, de sus explicaciones. Al menos tanto como la aspiración *fantasmática* a mayores cotas de científicidad, en la preocupación deficitaria de la psicología actual por la música ha pesado la reorienta-

ción hacia determinadas labores asistencialistas para con las demandas socio-culturales priorizadas por los países occidentales.

A la vista de este panorama, lo que vamos a ofrecer a continuación son unas referencias histórico-genealógicas mínimas para analizar algunos de los aspectos ahora casi descartados en la preocupación psicológica por la música. Como hemos comentado, nuestra intención no es ni reencontrar ni reivindicar continuidades soterradas en un supuesto programa psicoestético más auténtico, genuino o verdadero; un programa que aparentemente se habría perdido o frustrado por motivos socio-históricos perversos, malintencionados o miopes desde el punto de vista científico-epistemológico. Lejos de ambiciones presentistas -programas de progreso o preservaciones históricas de una identidad disciplinar- pretendemos llamar la atención sobre la complejidad motivacional y multidimensional del tratamiento psicológico de lo musical en su etapa fundacional; concretamente en lo que tiene que ver con la psicogénesis histórico-cultural de las artes temporales. Nuestro marco es el de las continuidades, discontinuidades y transformaciones histórico-culturales en la forma de construir los problemas humanos y, con ellas, las propias condiciones de posibilidad de una psicología interesada por la música. Se trata, en definitiva, de ofrecer una herramienta conceptual para analizar cómo la cultura psicológica actual ha diseñado su preocupación por cuestiones estético-musicales

Las artes temporales en la Etnopsicología de Wundt

Para abordar el objetivo que acabamos de plantear nos ha parecido pertinente focalizar el análisis en un producto cultural ejemplar; una obra psicológica que condense la polifonía discursiva, la aproximación psicogenética, el tratamiento integral del fenómeno humano y la inquietud psicoestética y, concretamente, musical características del intervalo histórico destacado (aproximadamente, entre 1860 y 1920). Podríamos haber elegido obras como *Los comienzos del arte* de Groose (1897/1906), la *Psicología de los sentimientos* de Ribot (1896/1924) o *Las emociones* de G. Sergi (1906), pero creemos que los *Elementos de psicología de los pueblos* de Wilhelm Wundt, publicado originalmente en 1912, cumple ese cometido a la perfección. Como veremos, evoca la mayoría de las cuestiones genealógicas ya comentadas y, además, permite contrastar y precisar las perspectivas de muchos otros autores de la época a propósito de las relaciones entre psicología y artes temporales.

Sin duda alguna, los tratados psicológicos generalistas de Wundt, particularmente sus *Principios de Psicología Fisiológica* (Wundt, 1873-1874) y su *Compendio de Psicología* (Wundt, 1896/1898), podrían responder bien a

la tradición histórica diseñada y reivindicada por la psicología de la música actual. Ejemplifican a la perfección el representacionalismo aplicado al estímulo sonoro e, incluso, reflejan las polémicas cruciales que, a ese respecto, perviven en la actualidad. Así, por ejemplo, en las obras comentadas Wundt combate el excesivo reduccionismo fisiológico y acústico de Helmholtz y defiende propiedades emergentes puramente psicológicas en la melodía; pero al mismo tiempo se mantiene dentro de un esquema asociacionista, el de las formaciones psíquicas, que desencadenará las críticas fenomenológicas ya comentadas de las escuelas de Wüzburgo y la Gestalt. Todas son, a pesar de todo, posiciones que, independientemente de sus desencuentros, mantienen una concepción común del proceso psicológico. El acuerdo contempla que éste acontezca en el espacio de la interioridad mental del sujeto individual, se ajuste a reglas simples y estables -como las del equilibrio y armonía que, en el caso de la música, permitiría hablar de patrones promedio de preferencia estética- y esté determinado en los niveles más básicos por ciertos factores innatos.

Hay, en cualquier caso, otra parte de la obra de Wundt en la que los procesos psicológicos también dependen de otro tipo de cuestiones; aspectos que implicarán a una concepción más compleja, abierta e imprevisible de la vida psicológica humana. Es conocido que Wundt consideró que su sistema psicológico exigía una perspectiva complementaria; un estudio que pusiera a dialogar aspectos históricos, colectivistas y culturales con el sujeto abstracto e individual definido en sus obras psicológicas iniciales. Aproximadamente en el año 1900 inició su magna *Völkerpsychologie* para cumplir ese propósito, dedicando específicamente uno de sus tomos a la cuestión de las artes. También dentro de esta misma sensibilidad, publicó una obrita anexa a la gran empresa enciclopédica, los *Elementos de psicología de los pueblos. Bosquejo de una historia de la evolución psicológica de la humanidad*, en la que resumía su concepción del desenvolvimiento de la mente humana desde un punto de vista psicogenético e histórico-cultural (Wundt, 1912/1926). El plan de esta obra tiene entidad teórica propia y se presenta como un análisis transversal en el que se van identificando los principales episodios de la evolución psicológica de los pueblos (primitivo, totémico, de los héroes y dioses, de los estados y religiones nacionales y, en el horizonte futuro, de la Humanidad) y estudiando en cada caso la conexión de general entre sus diversos fenómenos colectivos (arte, costumbres, lenguaje, mitos, etc.). Desde nuestra perspectiva, lo realmente interesante es el argumento psicogenético que subyace a tal plan y que, a pesar de sus evidentes adherencias etnocéntricas y coherentes con la idea de progreso, abre el horizonte disciplinar de la psicología. Y, posiblemente, no sólo el horizonte decimonónico.

En una rápida declaración de principios introductoria, Wundt señala,

entre otras cuestiones, que la actividad psicológica compleja no puede fundamentarse sólo sobre el estudio de la mente individual. Esta última depende de principios psicogenéticos que escapan a las posibilidades metodológicas propias de la psicología experimental y fisiológica. Paralelamente, el análisis de estos fundamentos psicogenéticos tampoco puede limitarse al estudio ontogenético ya que *“el niño de un pueblo civilizado está rodeado de influencias que nunca pueden ser separadas de aquello que nace espontáneamente en su conciencia”* (Wundt, 1912/1926, p. 4). Por último, Wundt no olvida remarcar que lo psicológico evoluciona desde lo esencial a lo complejo, tanto por la violencia de las condiciones exteriores de la vida como por la propia fuerza creadora del hombre. Así, la propuesta psicogenética de Wundt se tiñe de una sensibilidad profundamente culturalista y hermenéutica, muy en la línea de otros dos grandes autores de la época que colocaron la estética en un lugar preferente de la preocupación psicológica: Wilhelm Dilthey (1833-1911) y Henri Delacroix (1873-1937). Algo veremos más adelante sobre la relación de Wundt con ambos pensadores.

A pesar de las afinidades, Wundt ha sido especialmente reivindicado como antecesor directo del proyecto vygotskiano (Cole, 1996), en lo que no pesa poco su consideración de las herramientas materiales, además de las simbólicas y lingüístico-hermenéuticas, implicadas en la constitución de la experiencia humana. Desde ese punto de vista, la vida subjetiva tiene una historia constituyente y puede ser abordada a través de los productos y actividades colectivos en las que cristaliza materialmente. Evidentemente, la naturaleza y función del objeto estético es uno de los puntales clave de ese proyecto; sobre todo considerando que para Wundt en su desenvolvimiento histórico se detecta una continuidad mucho mayor que, por ejemplo, la de los aspectos científicos. La idea general de Wundt es que en sus inicios lo estético está ligado a actividades orgánicamente placenteras que en estadios postreros pueden imbricarse tanto en actividades utilitarias –acompañando a la magia como medio de paliar necesidades básicas– como puramente ornamentales. En cualquier caso, sólo durante la época que él denomina de los héroes y los dioses –muy cercana ya al hombre moderno–, el arte empieza a participar de las actividades ligadas al culto y la organización política y, en último término, a generar sus propios códigos y valores. Es aquí donde Wundt coloca el comienzo de la historia real del arte, aunque la prehistoria sea fundamental para su comprensión psicológica y el conocimiento de las condiciones genéticas de la fantasía artística.

Ante este largo camino, cabe replantearse dos cuestiones clave y complementarias para la empresa psicológica. La primera es qué imagen de la experiencia y actividad subjetiva emerge ahora, más allá de la detección de elementos y formaciones de conciencia planteada por el experimentalismo.

La segunda es qué papel juegan exactamente los productos materiales a través de los que, supuestamente, cristaliza tal actividad y experiencia. En los dos epígrafes que siguen vamos a analizar estas cuestiones tomando como excusa el tratamiento que Wundt realiza del fenómeno musical en diversas páginas de sus *Elementos de psicología de los pueblos*.

La experiencia subjetiva en las artes temporales

Lógicamente, al hablar de estadios evolutivos, Wundt trata de mostrar las condiciones específicas de la experiencia psicológica en cada momento del pasado. Por supuesto, se sobreentienden unos fundamentos básicos y genéricos de la actividad psicológica. De hecho, Wundt es un declarado partidario de la unidad psíquica de la especie humana en contra de las posturas racistas y poligenistas; circunstancia que, en el caso de la experiencia estética más genérica, básica y universal, atañe al placer orgánico asociado a las formas simétricas y los movimientos rítmicos.

En realidad, este planteamiento no es original de Wundt e, igual que la asociación entre sonido y lenguaje, es lugar común de la cultura musical del siglo XIX y aún de finales del XVIII. Mucho antes de Wundt, la tesis de ritmo aparece en una forma relativamente elaborada en la teoría moral y de las emociones de Adam Smith (1723-1790) y, sobre todo, en los estudios cinestésicos del cantante de ópera y filósofo francés François Delsarte (1811-1971). Éste último ofrecería una base imprescindible para el desarrollo posterior de las teorías de desarrollo bioevolutivo de la cultura y sus productos. Desde su punto de vista, el movimiento asociado a la música se vinculaba al desarrollo del organismo y la inteligencia; de tal modo que el dominio de la expresión musical a través de lo corporal resultaba esencial para la conquista de un estado superior en la escala evolutiva. La intuición que llevó Delsarte a enfocar de esta manera su estudio sobre la cinestesia corporal surgió precisamente de la escena operística, tratando de ver cómo el cuerpo del cantante se adaptaba a la cantidad y la calidad de pasión expresiva exigida por el texto (para estas cuestiones véase Schwartz, 1996). Autores como el australiano Frederick Matthias Alexander ahondarían en esta teoría cinestésica para sentar las bases de una temprana teoría de la conciencia; planteamientos que, sin duda, encontrarán ecos más o menos explícitos en las psicologías de Helmholtz, William James, J.B. Watson, Ivan Pavlov, Stanley Hall, el propio Wundt y, sobre todo, John Dewey (véase Schwartz, 1996 y Cray, 2008).

De la naturalidad bio-fisiológica de las formas rítmicas a la de las armónicas, sólo había un paso. De hecho, años antes del dodecafonismo, las conclusiones “fisiologicistas” de un autor como Helmholtz concordaban en-

teramente con las reglas de armonía; lo que naturalizaba y autorizaba normativamente una forma adecuada de componer música y reducía mucho los grados posibles de libertad creativa (Dumaurier, Gonzalez y Molnar, 2005). En una línea muy semejante puede colocarse hasta un autor tan poco sospechoso de afinidades positivistas como Delacroix. En 1927 argüía que los principios de equilibrio eran comunes a todas las artes y que, por tanto, la consonancia melódica se asumía mejor que alternativas no armónicas (Delacroix, 1927/1951).

Así, como constatación del acuerdo entre posiciones organicistas y fenomenológicas en temas de armonía, desde finales del siglo XIX muchos estudios psicológicos vinieron a tratar de establecer correlatos estables entre la impresión fisiológica o sensible y las representaciones mentales o lingüísticas consecuentes. Esta trayectoria de investigación incorpora a autores como Théodule Ribot (1896/1924) -relación natural entre ritmo y experiencia vital-, el psicolingüista Charles Egerton Osgood -consideración de la transposición verbal como una alternativa a la falta de sensibilidad musical-, Geza Révész -búsqueda de pautas entre la vibración sonora que el sujeto siente en su cuerpo y la significación que se le otorga-, Kate Hevner -manejo experimental de listas de adjetivos para relacionarlos con la sensación musical- o incluso Wilhelm Dilthey y Henri Delacroix (para estos aspectos véase Marty, 1999; Francès, 2005; Hargreaves, 2002); culminando en los trabajos desarrollados por Corwin -análisis de la significación dada por un sujeto a las reacciones de tensión y calma producidas por una música concreta- y, sobre todo, Carl Seashore ya en la década de los 30 -interés por la asociación de tonos y movimiento en la ejecución de los sujetos músicos- (véase Dumaurier, Gonzalez, Molnar, 2005; Lafuente, 2005). En cualquier caso, no estamos ante una trayectoria ingenuamente realista, defensora de asociaciones exclusivas entre una impresión fisiológica y una representación. Hasta un helmholtziano estricto como Seashore tiene muy presente los ajustes subjetivos, las experiencias de vida y la participación de tecnologías que pueden llegar a educar la experiencia musical (Seashore, 1938/2006)¹.

Aún cuando la propuesta de Wundt encaja a la perfección en los compromisos cinestésicos y biorrítmicos de la tradición presentada, su etnopsicología fue especialmente sensible a “variables intervinientes” como las señaladas por Seashore. De hecho, para cuando Wundt publica sus *Elementos de psicología de los pueblos*, el psicólogo experimental C. W. Valentine ya había realizado sendos experimentos con niños, en 1910 y 1913, advirtiendo que la normatividad natural de la consonancia y de la armonía no era tal. Contra la tradición helmholtziana, Valentine venía a demostrar que el gusto musical era principalmente una cuestión de educación y aprendizaje, dado que los niños de menos de 9 años no manifestaban una mayor preferencia por la

música tonal (véase a este respecto Dumaurier, Gonzalez y Molnar, 2005). Wundt, por su parte, no llegará a negar los principios del ritmo y la sincronización, pero ni siquiera el estadio evolutivo más primitivo al que se remonta su búsqueda psicogenética es tratado como un territorio idóneo para aislar los fundamentos primigenios o naturales de una mente ahistórica, genérica o estereotípica. Y si esta perspectiva matizaba la consideración universalista de los esquemas cinestéticos o biorrítmicos, prácticamente impugnaba su supuesta resolución natural y necesaria en los gustos y formas armónicas. Por eso la posición de Wundt ante el tema del ritmo reviste ciertas peculiaridades que atañen al núcleo mismo de la relación entre psicología y artes temporales.

En la obra de Wundt, las potencias y actuaciones de la mente no son desligadas de las condiciones socio-culturales en las que ésta opera. La actuación mental primitiva aparece indefectiblemente conectada con una actividad que, en el caso de lo estético, se relacionará con la danza. En el engranaje teórico de nuestro autor, sólo la danza puede alcanzar cierta perfección entre las manifestaciones estéticas originarias: el cuerpo del hombre primitivo, adaptado a las exigencias físicas del entorno, está especialmente dotado para ello. Sin embargo, lo realmente importante es la supuesta satisfacción orgánica generada por los movimientos repetitivos y rítmicos de la danza. Sin menoscabo de una función meramente lúdica, expresivo-afectiva y satisfactoria, tales movimientos entrarían en contacto con la representación, expresión o imitación postural de formas básicas del medio circundante; particularmente de los sonidos y criaturas de la naturaleza. El fenómeno subjetivo, en cualquier caso, no alcanza su nivel máximo de elaboración con la experiencia del bailarín individual: la danza colectiva, la coherencia armónica entre el grupo, acentúa el placer y la capacidad particularizada del ejecutante.

Nuevamente, esta imagen no está exenta de lugares comunes en la cultura académica del siglo XIX. La relación entre el placer del puro juego, el colectivismo y el origen de lo estético, es un punto de acuerdo de toda la psicología y la filosofía postkantiana. Aparece en autores como Spencer, Ribot, Meumann, Delacroix, Guyau, Schiller, Hegel o Nietzsche. Como la mayoría de ellos, cuando Wundt analiza los procesos rituales de la música en la danza colectiva advierte que la consecución de una armonía con el grupo -en este caso, a través del ritmo- acentúa la sensación de placer. Como veremos, llevar el compás por medio de articulaciones instrumentales, vocales o coreográficas permite que Wundt asocie las artes temporales a un acontecer afectivo esencial para el desarrollo postrero de la subjetividad. Lo que está proponiendo Wundt como origen temprano de la misma es la temática y la sintaxis de una experiencia psicológica necesariamente colectiva. De paso, estamos ante las formas primarias que la colectividad ritualiza y termina vin-

culando a hechizos y objetivos mágicos dentro del pensamiento mítico. En definitiva, lo que, en un principio, era meramente afectivo-expresivo empieza a ser dirigido de forma voluntaria por la participación colectiva.

Pero el planteamiento de Wundt no sólo convierte la danza en el arte temporal más temprano, sino también en el origen de todas las experiencias estéticas posibles. Llegará a hacer una traspolación directa del placer orgánico obtenido con las formas rítmicas al que supuestamente acompaña el trazado de líneas simétricas y regulares; esto es, a las formas más primitivas de actividad plástica. Así:

“Esto adviértese ya en la danza, la más primitiva de las artes. Como en los movimientos peculiares de aquella, destácase en las más simples operaciones de arte plástico el placer estético de la simetría y el ritmo, hallándose en un principio estas dos categorías de elementos dispuestos conjuntamente. Por eso, el canto primitivo caracterízase por el estribillo análogo y regularmente repetido. Cuando el hombre de la Naturaleza traza rayas en la madera, el placer de la repetición simétrica induce también a ejecutarlas simétricamente”. (Wundt, o.c.; p. 95).

A pesar de esta vinculación originaria, el devenir psicogenético deparará consecuencias subjetivas muy diferentes para ambos tipos de artes. Las espaciales se vinculan desde temprano con la perdurabilidad, el control y la fijación externa de la identidad individual y colectiva, de tal manera que desde temprano:

“Quien pinta lo indicado, quiere representarse a sí mismo lo vivido en el recuerdo y, además, conservar en la memoria de la tribu las escenas dibujadas” (Wundt, o.c.; p. 98).

Este perspicaz argumento psicogenético parece venir a fundamentar una tesis etnoestética popularizada ya por la *Filosofía del Arte* (1865) del filósofo francés Hippolyte Taine (1828-1893). Según ésta, artes espaciales como la escultura, la pintura y, sobre todo, la arquitectura condensan la expresión más depurada y madura de la conciencia colectiva de cada pueblo concreto. Eso sí, a pesar de la popularidad de este planteamiento entre etnopsicólogos como los franceses Alfred Fouillée (1838-1912) y Gustave Le Bon (1841-1931) o el propio Wilhelm Wundt, otros pensadores no vieron motivos para privilegiar tal asociación entre la arquitectura y la psicología singular de un colectivo, en detrimento de la potencia identitaria de las artes temporales. Dilthey, por ejemplo, identificará una obra tan elaborada como la de Bach con el testimonio histórico y cultural de una conciencia colectiva concreta.

Por supuesto, Dilthey reconoce la dimensión individual y personal implicada en la obra del gran músico. Supone que Bach conoce a la perfección los resortes de la expresión sonora y el color del sonido correspondiente a la actitud de ánimo, partiendo de técnicas de la acústica y de la estructura formal. Pero para Dilthey estamos ante un mensaje divino hecho música, una emoción creada y significada estéticamente por todo el grupo. No puede perder de vista cómo la experiencia del *Oratorio* o de *La pasión según San Mateo* está distribuida entre las voces de la comunidad participante –tanto de oyentes como músicos–. Tales obras, suponen la experiencia escénica de unos personajes simbólicos compartidos por el conocimiento de toda la sociedad, cada uno de ellos con su propia idiosincrasia vocal, textual y formal (Dilthey, 1963). Mucho más tarde, en esta misma línea colectivista, el pensamiento contemporáneo, representado por la sociología de Adorno, la musicología de Ansermet o la hermenéutica de Gadamer, llegará hasta el punto de contemplar la música como una codificación ideológica de la clase social (véase Hargreaves, 2002).

En realidad, no podría defenderse que hay una oposición explícita a este tipo de cuestiones en la obra de Wundt. De hecho, desde el punto de vista de las particularidades socio-históricas y colectivas, nuestro autor reconoce la gran variedad de posibilidades musicales entre diferentes etnias: en África sería prioritaria la percusión y la cuerda –los mejores en capacidad musical al alcanzar su melodía una octava–, en América los instrumentos de viento en forma de flautas, etc. Pero en el argumento de Wundt éstas son, ante todo, expresiones de un proceso más amplio; ejemplos, en este caso, de una genérica etapa totémica. Representan los primeros pasos hacia los acordes sencillos y encuentran su horizonte lejano de desarrollo en la música armónica.

Así, al margen de inquietudes identitarias, los intereses de Wundt están orientados a subrayar un acontecer afectivo, continuo, íntimo y perfectible en toda la psicogénesis de las artes temporales y, más concretamente, de la música. De hecho, en su estadio más desarrollado, la música se convertirá en el arte de la subjetividad por excelencia: más allá de la pura expresividad, el sujeto musical puede ser individualmente consciente del efecto que la música provoca en sí mismo. En definitiva, donde Dilthey coloca a Bach como ejemplo de una experiencia psicológica genuina y elaborada de lo comunitario, Wundt podría apuntar un desligamiento de la inmediatez afectividad primitiva y la maximización mediadora de las potencias psicológicas individuales. Eso sí, para llegar hasta a ese punto, Wundt supone un proceso histórico largo y complejo.

Dentro de esa deriva genérica de la mente humana, el compás sobre el que se empieza a desarrollar la música también está ligado a la danza. En los estadios más primitivos, ajenos todavía a la instrumentación, tal compás se

refleja en las articulaciones vocales o los golpes con pies, manos o bastones que acompañan el baile. El objetivo fundamental de todo ello es auxiliarlo y realzarlo sentimentalmente, igual que haría la música instrumental en la danza moderna. Esto es importante porque la actividad derivada de la externalización de motivos afectivos primarios está generando actividades y productos secundarios. Wundt no lo dice exactamente con estas palabras, pero en su argumento es evidente que la instrumentalización es lo que permite que el sujeto observe “objetivadas” las consecuencias de sus expresiones afectivas. Ahora puede reobrar sobre ellas e, incluso, provocar que abran nuevas derivas psicogenéticas para la actividad estética. Como veremos más adelante, esta concepción es la que permitirá que Wundt detecte prefigurada en los ruidos la función postrera de los instrumentos musicales.

Más ilustrativo a este respecto es el caso de las articulaciones vocales. Para Wundt, éstas cantan y reflejan hechos cotidianos desconectados de los motivos internos de la danza. Actúan a través de estribillos repetidos de forma uniforme y monótona una y otra vez, estribillos que, para Wundt, sólo en etapas posteriores terminarán decantando las formas poéticas del lenguaje. En la etapa totémica, lejos ya de la mera expresión de excitaciones subjetivas, se convierten en modalidades narrativas típicas del cuento mítico. El cualquier caso, el poder arquetípico y primigenio de lo rítmico es preservado por Wundt en la estructura básica de la narración; muy particularmente en el supuesto deleite subjetivo, en la exaltación sentimental, asociada a los altibajos y resoluciones satisfactorias del devenir narrativo.

Más allá de estos aspectos, la idea de Wundt es que, en determinado nivel de desarrollo y complejidad, productos narrativos como la epopeya ya no pueden ser contenidos en las formas rítmico-melódicas y sentimentales básicas –como las asociadas a un estribillo recurrente-. De hecho, son más bien las artes musicales las que, debido a su flexibilidad, están en condiciones de regresar desde estadios superiores de desarrollo para cumplir funciones semejantes a las originarias. Eso sí, en este punto serían las formas rítmico-melódicas las que vendrían a cumplir un papel auxiliar y subsidiario respecto del prioritariamente narrativo. Sin embargo, para ello es ya fundamental tomar en consideración la relación intrínseca entre artefacto y experiencia subjetiva: las condiciones de posibilidad y variabilidad de la experiencia estética emergen, precisamente, en tal encuentro.

Las artes temporales y sus artefactos

Como en el caso de la experiencia rítmica y armónica, la aproximación de Wundt a los objetos estéticos presentan peculiaridades propias de la época

y se enmarca en un contexto intelectual más amplio. Efectivamente, desde principios del siglo XIX, toda la psicología postkantiana rompió radicalmente con la concepción tradicional de la obra artística. En el amplio intervalo histórico que conecta la obra de Platón y Kant, la cultura occidental había manejado una tesis hegemónica de Belleza ideal y universal; tesis que, a la vista de las limitaciones perceptivas y sensitivas del ser humano, había conducido a muchos pensadores a colocar la cualidad de lo bello en propiedades inherentes al propio objeto artístico (véase Castro, Pizarroso y Morgade, 2005). Esta perspectiva se preservó con éxito en la metafísica idealista del siglo XIX y pensadores como Rosencranz (1853/1992) o Hanslick (1891) defendieron un valor absoluto e intrínseco a la obra de arte musical. La psicología postkantiana, sin embargo, sí discutió abiertamente esa tesis y, como hemos visto, para finales del siglo XIX y principios del XX parecía evidente que los valores estéticos no eran independientes de la percepción, uso, contexto sociohistórico o predisposición del sujeto. Hasta autores como Dilthey o Delacroix, defensores del “poder natural” y el “carácter propio” de la obra musical, entendían que la significación del sonido como música respondía a una atribución arbitraria o no natural (Dilthey, 1963; Delacroix, 1927/1951).

Igual que los experimentos de C. W. Valentine habían puesto en duda la conexión primigenia entre ritmo y experiencia estética, autores Paul R. Farnsworth y H. Beaumont diseñarán sus propias pruebas para desmontar las tesis del universalismo idealista. Beaumont tratará de demostrar cómo, lejos de las cualidades objetivas de la obra, el fenómeno del gusto musical está condicionado por factores de prestigio, familiaridad, reconocimiento social, presión del grupo de referencia, reverencia y compromiso con el pasado, etc. En esta misma línea, autores como O. Abraham venían defendiendo desde principios del siglo XX que la sensibilidad musical era una destreza artificial y enculturizada, posición que preludiva el horizonte histórico del ambientalismo radical y la reducción psicológica del gusto a las leyes de esfuerzo e incentivo (para todas estas cuestiones véase Hargreaves, 2002).

Sin llegar a este último extremo, el pensamiento psicoestético de finales del siglo XIX y principios del XX sí ofrece una segunda vuelta de tuerca al relativismo estético: ya no son sólo las cualidades o la experiencia del perceptor las que condicionan la experiencia estética, sino que el propio objeto está ligado a las condiciones socio-históricas en las que surge y cobra materialidad. En definitiva, la posibilidad de que un producto cultural pueda ser estimado por sus cualidades físicas como un objeto estético o capaz de crear belleza también estaba situada; lejos de cualidades fijas, ideales o inamovibles.

Dentro de estas condiciones epistémicas, la obra de Wundt no sólo muestra cómo la expresividad emotiva primaria genera cursos de acción y obje-

tualizaciones estéticas, sino también cómo estas últimas pueden “cobrar vida propia” dentro de cursos de actividad diferentes a los de su génesis. Además, lo alterado dentro de los cursos de acción propuestos por Wundt no sólo será el objeto estético en cuestión, sino la propia experiencia “subjetiva” del ser humano: ésta se enfrentará ahora a algo familiar y, al tiempo, extrañamente diferente. Con ello, Wundt nos está hablando de los modos de vinculación, de las posibles gramáticas de acción, emergentes entre los artefactos estéticos y el propio sujeto. Así las cosas, ni la música, la más privada de las artes a decir de todos los psicólogos y filósofos de finales del siglo XIX y principios de XX, está exenta de una dimensión pública, externa y artefactual. Aunque sólo sea porque son necesarios artefactos o, literalmente, “instrumentos” para que el sujeto pueda acceder a la experiencia estética musical.

Muy importante para esta cuestión es la especulación psicogénética que Wundt desarrolla a propósito de los posibles escenarios primitivos en los que el hombre utiliza un artefacto para autoadministrarse placer estético. Nuestro autor destaca la importancia de instrumentos de cuerda como los exhibidos por los bosquimanos; sobre todo teniendo en cuenta, desde el punto de vista psicogénético, su proximidad morfológica con los arcos. La imagen consecuente es muy sugerente porque, siendo necesario el empleo de un instrumento, la experiencia emergente es muy primaria y, al tiempo, estrictamente privada:

“Los tonos son sólo perceptibles por el que toca. Éste coge una extremidad del arco entre los dientes y luego pone en vibración el tendón con los dedos. Así, por resonancia de los huesos de la cabeza, produce un sonido cuya altura puede ser modificada por el ejecutante, fijando la cuerda en sitio diferente y poniendo en vibración sólo una parte de ella. Este sonido no es percibido sino por el tañedor, a quien llega intensamente por el intermedio de los dientes que lo recogen de la cuerda y lo transmiten por conducción ósea a los nervios acústicos. En este fenómeno cabe descubrir el notable hecho de que sea la Música la más subjetiva de todas las artes, y de que comience en los instrumentos de cuerda, siendo éstos los más eficaces en la producción de emociones subjetivas, por virtud de que el placer que el tañedor obtiene de la ejecución queda como puramente individual. De aquí van surgiendo en graduada evolución las influencias tonales objetivas mediante simples transiciones asociativas. La cuerda única del arco de caza no basta y surge el puente, estaquilla sujeta a la mitad del arco, que, agujereada por debajo, permite el uso de varias cuerdas. Además, para material de las cuerdas, cuando el arco es de bambú, utilizáanse tiras finas de éste” (Wundt, o.c.; pp. 90-91).

En éste panorama, donde la experiencia se hace más compleja de forma

progresiva, surge, finalmente, la posibilidad de la música como fenómeno público; conclusión elaborada por Wundt no sin rasgos de ingenuidad:

“el sonido hácese objetivamente perceptible cuando el tañedor no ase ya el extremo con la boca, substituyendo ésta con la cabeza y más tarde con una calabaza vacía más próxima y mejor situada con respecto al arco y al puente. Así, ya no es la cabeza la que da la resonancia, sino la calabaza que viene a substituir a la primera, considerándola como imagen de aquella, por cuanto píntase en su corteza ojos, nariz, y boca. Puede haber contribuido a esto la asociación de la cabeza, y que cuando comienza a emplearse la calabaza resonadora se advirtiera por el inventor el gran paso dado en la perfección de su instrumento, a saber, que su música iba a ser oída por otros” (Wundt, o.c.; p. 91)

Caminos psicogenéticos semejantes son propuestos para otros instrumentos como los de viento o percusión, sin bien en este extremo se desliza otro lugar común del pensamiento psicoestético de la época: la tendencia básica del ser humano a imitar las formas de la naturaleza. Los instrumentos de viento, por ejemplo, están prefigurados en circunstancias de caza como el silbido las flechas y, sobre todo, de las aves; tesis, esta última, que aparece también en Ribot o Dilthey y que alcanzará en el tiempo la obra del propio Seashore. Todos ellos valoran como un gran paso intelectual que el hombre primitivo considere el sonido circundante como música potencial, ya que ello implica que está significando la realidad a nivel simbólico y abstracto. Y si el hombre es capaz de independizar un sonido de su génesis escenográfica también esta en condiciones de dominar las tecnologías asociadas a lo musical.

En cualquier caso, Wundt preferirá estrechar más aún los lazos de la psicogénesis instrumental con las dos variantes acústicas producidas por el propio sujeto al acompañar la danza: la voz y los golpes. De hecho, hacia la etapa totémica, el cuerpo humano se ha convertido en el artefacto más eficaz para objetualizar la mera experiencia afectiva-expresiva, reformularla e incorporarla en el seno de actividades colectivas de diversa significación (básicamente mágica-utilitaria y festiva-conmemorativa). La cuestión parece más evidente en el campo de las artes espaciales que, a decir de Wundt, son las más importantes, por complejidad y funcionalidad, de esta etapa: la ornamentación, el tatuaje corporal, las máscaras de madera o dibujadas sobre el lienzo corporal, etc. Todas representan e imitan la naturaleza igual que lo habían hecho el movimiento rítmico de la danza, pero el carácter visual de aquellas permite jugar con más alternativas significadoras y caracterizadoras.

Permiten, en línea con lo comentado en el epígrafe anterior, abrir el espacio identitario entre el yo y lo otro.

Mientras tanto, las artes temporales, las ligadas al devenir inmediato, se van desplegando desde tronco común de la danza (danza, poesía y música) y perfeccionándose tanto en su especificidad como en sus interconexiones. Como las espaciales, en principio son trabajadas y regramaticalizadas sobre las propias posibilidades corporales (las coreografías, las articulaciones vocales, las palmadas y pisotones, etc.). Y así, lejos de las funciones meramente expresivo-afectivas y su ligazón con el medio natural, las artes temporales devienen en construcciones objetivas complejas. En cierto punto son capaces de reobrar sobre la subjetividad, bien en el propio proceso constructivo o bien como obra acabada. Progresivamente, sus funciones colectivas también se amplían, muy particularmente en el terreno del culto y la religiosidad. Pero no sólo. Wundt a este respecto trae a colación una famosa tesis de la época, desarrollada por Karl Büchner (1897), según la cual el trabajo en común, que sería un paso arquetípico más en el camino de progreso de las sociedades, se entrelaza con el canto en grupo. El ritmo y la entonación se acomodan al trabajo, lo que multiplica las formas estéticas temporales en temas, afectos, cadencias y funciones. Así, un artefacto social, en el que están implicados nuevas formas corporales e instrumentales, reobra sobre las condiciones de la experiencia estética al tiempo que ésta lo hace sobre aquel. Ambos son reformulados. En palabras del propio Wundt:

“... en cuanto la misma actividad externa dáse como asociada siempre a los propios motivos, ambos se suplen; así, la canción exige el trabajo, y éste, a su vez, acentúa el afecto adscrito a la canción; todo ello con tanta mayor intensidad cuanto más acomodada sea la canción al trabajo, con lo que tórnase ésta en imagen poética del mismo proceso en el cual no existe en un principio proyección ni plan, verificándose sólo mediante la actuación de los motivos rítmicos y melódico surgidos en, o inmanentes a la actividad desarrollada en el trabajo” (Wundt, o.c; pp. 241-242).

Sin embargo, tanto en el culto como en el trabajo sigue primando la importancia de la repetición de motivos y la acentuación de afectos y efectos dramáticos; todo ello orientado a la consecución de un fin. Muy al contrario, el horizonte de progreso psicogenético para las artes que vislumbra Wundt, tiene que ver, precisamente, con la emancipación de cada una de ellas gracias, entre otras cosas, a la consecución de mayores cotas de complejidad técnica de los artefactos y códigos –corporales, simbólicos e instrumentales- empleados. En este panorama, la música será para Wundt la última en desprenderse de la experiencia dramática y melódica integral.

Para ello será fundamental la participación de los instrumentos musicales y de las modulaciones armónicas que éstos generan, objetualizan y permiten manipular.

La tesis no está lejos de aquella otra mantenida en la época por autores como Dilthey, Charcot, Hanslick, Freud o Delacroix a la hora de hablar de los procesos de ritualización del éxtasis. Como aquellos, Wundt está tomando muy en cuenta el papel constituyente de los elementos mediadores, artefactos que se han elaborado más allá de la interioridad del individuo y de las clásicas tensiones mentalistas entre procesos cognitivos y afectivos. Por supuesto, Wundt está pensando sobre todo en artefactos físicos o materiales. Pero fenomenólogos como Delacroix están dispuestos a dar carta de artefactualidad y externalidad a las propias formas simbólicas, despojándolas de cualquier engranaje o dependencia psico-fisiológica. Así, Delacroix considera que la emoción que la música provoca debe pasar primero por un filtro racional para “extrapolarlo” de la naturaleza y tasarlo como arte. El sentimiento musical, en fin, será análogo a un “acto espiritual”, pero no como realidad pura e inmediata del sentimiento en estado bruto, sino como un rodeo por símbolos (Delacroix, o.c.).

En la forma que sea, lo que ya parecía evidente en la etapa contemporánea de nuestros autores era la disponibilidad de multitud de mediadores para provocar experiencias acústicas muy diversas. Wundt, como la mayoría de sus colegas, pensaba que esto se traducía en una riqueza inagotable de nuevos motivos a la reproducción de los sentimientos y los afectos, hasta el punto de poder pensar en la posibilidad de alcanzar la así llamada “música absoluta”. Lo curioso es que, ya desde esta posición de independencia y perfectibilidad melódica, la música parecía regresar, sobre todo en su forma operística y, concretamente, wagneriana, a la dramatización y afección primitiva; eso sí, ya sin la presencia de condicionantes mágicos o religiosos. A este respecto, Wundt nos advierte de que el hombre ha logrado desplazar a las antiguas deidades de los motivos musicales, colocándose él mismo en su lugar. Para ello ha dispuesto de un artefacto estético muy sofisticado; un artefacto que no sólo recoge a la humanidad como tema externo y principal sino que, sobre todo, genera una vía de acceso íntimo a la propia experiencia subjetiva de lo que es “ser humano”.

Así, la antigua experiencia sentimental inespecífica del hombre primitivo regresa en una forma elaborada, mediada, para poder ser comprendida y disfrutada en toda su virtualidad e intensidad. Al contrario de lo que años más tarde supondrá Delacroix, el maestro de Leipzig sí creía que la obra artística musical permitía crear un lenguaje de puros sentimientos. Eso sí, tal era el nivel de desarrollo y perfectibilidad de éstos que ofrecían al oyente una libertad plena para controlar todo movimiento afectivo en él suscitados. La obra

tonal desembocaba como una corriente autónoma en la propia corriente de conciencia y esto permitía al oyente desinteresarse de representaciones externas; tanto más cuanto más era la concordancia de las impresiones musicales con el mundo afectivo íntimo del sujeto. Así, la obra musical, por mediación y reelaboración instrumental, llegaba a ser la más subjetiva de todas las artes temporales, igual que el paisajismo, con sus reminiscencias pannaturalistas², lo era entre las plásticas.

Con ello, Wundt termina de difuminar cualquier frontera entre experiencia y objeto musical, entre lo expresivo-emocional y lo tecnológico-ritual en las artes temporales. Es exactamente lo mismo que se defenderá en la última gran obra psicológica no experimentalista sobre música, la *Psicología del arte* de Delacroix: la música sólo puede ser una construcción sintética de canto, palabra, ritmo, instrumentación y movimiento (Delacroix, o.c.).

¿Formas musicales para pensar la Psicología?

Los Elementos de *psicología de los pueblos* de Wundt muestran, sin duda, la gran relevancia que el estudio de las artes temporales tuvo en la agenda de la psicología fundacional. A lo largo de la obra puede certificarse una profunda inquietud por el origen de la experiencia estética y las artes y su complejo desarrollo artefactual -el ritmo, la danza, la instrumentación, etc.- en el plano histórico-cultural. La tesis psicológica que subyace al planteamiento contempla cómo el significado de la música se desvincula progresivamente de sus funciones primigenias. Estamos ante un ejercicio artefactual, tanto desde el punto de vista simbólico como material, que Wundt sopesa como el primer paso hacia una experiencia psicológica superior y máximamente desarrollada. Si bien en principio la música surge del ritual compartido de la danza tribal, con su maremagnum de ruidos accidentales, palmas, gritos guturales, golpes de pies contra el suelo, entrechocar de armas y demás aderezos escénicos, a lo largo de la historia el hombre ha ido confiriendo a su experiencia musical una significación armónica, un ritmo cada vez más pautado y, en definitiva, una intervención más voluntaria sobre sus posibles formas. En el estadio ideal, Wundt coloca el tipo de experiencia disponible para el sujeto moderno: la de una abstracción total que permite al individuo ser consciente del efecto que la música provoca en sí mismo.

Sin duda, esta reflexión de Wundt aporta un jugoso material para revisar y retrazar la genealogía de los problemas y conceptos que la psicología experimental ha convertido en relevantes a la hora de estudiar el fenómeno musical y, es más, su relación integral con el fenómeno humano. Con ello, por supuesto, no estamos tratando de reivindicar una absoluta actualidad

o continuidad del argumento psicoestético wundtiano tal y como se elaboró; aún cuando insistamos en remarcar la relevancia, agudeza y sensibilidad conceptual y metodológica que nuestro autor pone en juego en su obra etnopsicológica. Por un lado, es evidente que los componentes especulativos y desinformados del proyecto psicogenético wundtiano son múltiples; propios, en la mayoría de los casos, de la típica antropología decimonónica de salón inaugurada por La Rama Dorada de Frazer. Por otro lado, es evidente que si procede una revisión de los temas señalados no puede ser desde los vestigios del proyecto wundtiano supuestamente detectables en la psicología actual. Es evidente que preocupaciones psicoestéticas semejantes a las de Wundt encontramos en autores inmediatamente posteriores como el L.S. Vygotski (1896-1934), Maurice Halbwachs (1877-1945), Ignace Meyerson (1888-1983) o el citado Henri Delacroix (1873-1937). Pero si exceptuamos la obra de Ernst Meumann (1946, 1947), que sí trabajó como discípulo con el propio Wundt, ninguno de aquellos heredó directamente las inquietudes psicoestéticas y etnopsicológicas del maestro de Leipzig. Como certificaba Schneider a mediados de los años 60, *“la investigación del alma de los pueblos ha progresado relativamente poco a partir de Wundt”* (Schneider, 1964). Efectivamente, después de la muerte de Wundt, su proyecto etnopsicológico fue en realidad borrado del mapa por los embates experimentalistas y aplicados de la psicología hegemónica (véase Castro y Rosa, 2007).

Ante todo esto, lo que pretendemos en estas notas es más bien buscar ciertos ecos, ciertos reflejos genéricos, de las propuestas wundtianas entre las inquietudes de la cultura psicológica contemporánea. Por supuesto, la excusa para efectuar este ejercicio siguen siendo las artes temporales aunque, como vamos a ver, esto nos coloque a territorios periféricos de la psicología de la música y de la propia agenda hegemónica de la psicología actual.

1. En primer lugar, puede subrayarse el amplísimo y complejo marco psicogenético y psicoestético desplegado en la obra de Wundt; algo prácticamente impensable para un proyecto psicológico que, como el actual, se interesa eminentemente por el sujeto adulto y desarrollado de la cultura occidental. A este respecto, exceptuando contados casos que tratan las relaciones entre experiencia estética y desarrollo ontogenético (Español, 2005a; 2005b), es evidente que la mayor parte de psicología actual se ha desentendido de cuestiones filogenéticas y, no digamos ya, historiogenéticas como las que ocuparon a Wundt. Más sorprendente aún es que a partir de tal marco nuestro autor no pretendiera delimitar bases deterministas, reduccionistas y, en definitiva, leyes últimas o universales de la mente individual -algo muy al uso ya en el pensamiento psicofisiológico y evolucionista de la época-. Aún remitiendo parte de la indeterminación e irreducibilidad de los procesos estudiados a imprevisibles y misteriosas capacidades creativas de la mente

humana, Wundt convierte la acción en el ámbito abierto, incierto y, sin embargo, legítimo de investigación psicológica. La acción es el escenario en el que acontecen los diversos estadios psicogenéticos de la mente humana, surgiendo cada uno de ellos en función de condiciones de posibilidad orgánicas y socio-culturales específicas e inextricablemente con-fundidas entre sí.

Sin duda, la propuesta psicogenética no está exenta de “tics” reduccionistas, etnocéntricos y recapitulacionistas propios de época³. Pero, pecados modernos aparte, la perspectiva de Wundt llama la atención sobre el hecho de que la experiencia y la forma que ésta toma en la acción no es independiente de la alteridad; es, entre otras cosas, intermental, contextual y artefactual. Sin duda, estos aspectos adquieren todo su lustre conceptual y teórico a la vista de los trabajos recientes de la psicología cultural y teorías afines. En este sentido, autores como Cole (1996), Wertsch (1991) o Valsiner (2000) han elaborado la idea de actividad mediada destacando sus consecuencias multidireccionales, las modificaciones que procura al sujeto en relación con los otros, con el propio artefacto mediador o con el sentido del contexto en que la acción se está produciendo. Igualmente, se ha destacado cómo la actividad mediada del sujeto debe ser abordada en sus diversos niveles evolutivo-históricos, estableciendo las formas en que tales niveles se entrelazan lo largo del devenir temporal del ser humano. Yendo un paso más allá, algunos autores han tratado de desterrar toda referencia internalista en el despliegue de la psicogénesis, pensando la actividad humana en términos micro y morfogenéticos. Autores como Tim Ingold (2008) o Florentino Blanco (s.a) señalan la pertinencia de analizar la actividad o la práctica concreta de un sujeto para observar el ajuste singular entre sus dispositivos orgánicos en acción y las condiciones del entorno material y cultural en el mismo momento en que la co-articulación se está produciendo. Así las cosas, sólo cabe pensar la experiencia musical como una co-articulación singular y actualizada momento a momento; resultante de las prácticas e interacciones concretas en las que va viéndose implicado el organismo desde su alumbramiento o, incluso, concepción. Así, en la génesis del sujeto musical, en la gramática de su experiencia estética, resulta espurio tratar de desligar aquello que se debe al organismo de lo que depende de la cultura. Más aún, desde este punto de vista la psicogénesis de lo musical presentaría rastros vestigiales, operativos, o incluso disfuncionales de articulaciones gramaticales históricamente previas. La cuestión clave es cómo se reactualizan y modifican, cómo se entrelazan peculiarmente con las formas, funciones, prácticas, etc. que acontecen en cada momento singular de la experiencia musical.

2. En segundo lugar, y siguiendo el argumento iniciado en el punto anterior, está la carta de agencialidad que toman los artefactos y tecnologías materiales en el contexto de la experiencia estética. Ciertamente, la tesis

biorrítmica en la obra Wundt parece constreñir y prefigurar de partida las posibles formas artefactuales esperables en el devenir estético. Y en ello seguramente pesen, de nuevo, las obsesiones reduccionistas del positivismo decimonónico. Frente a este determinismo bio-estético, podemos volver a revisar la psicología cultural y cómo su apuesta se ha dirigido, alternativamente, a los procesos histórico-culturales que transforman la función primaria de un artefacto -orientado a la producción- y lo recontextualizan como objeto estético -artefactos terciarios, alejados de la practicidad inmediata, con sentido en sí mismos y con potencialidad transformadora- (Cole, 1996). La tesis biorrítmica, sin embargo, no ha envejecido nada mal; y no sólo dentro del dominio de la psicología de la música. En un conocido y sugerente planteamiento, el historiador de la lingüística Eric Havelock defiende cómo las tecnologías comunicativas en la Grecia clásica están profundamente ligadas a las formas de pensamiento, a cómo un colectivo puede entender y ver el mundo. Havelock muestra cómo en los primeros textos escritos son todavía detectables rasgos formales ligados a los estándares poético-orales que, en la Grecia clásica, permitían la preservación de la norma y la memoria colectiva (Havelock, 1996; 2002). Como en el caso de Wundt, Havelock habla de aspectos biorrítmicos y melódicos primarios, ligados a aspectos orgánicos, que terminan siendo objetualizados y convertidos en gramáticas orales y, con ellas, patrones específicos de acción. Cuando en Grecia irrumpe el alfabeto y la escritura, cuando parece la posibilidad tecnológica de que el pensamiento sea fijado externamente, las propias formas rítmico-poéticas que permiten entender el mundo y la propia experiencia son alteradas.

En definitiva, Havelock ofrece la tesis biorrítmica como el umbral del desarrollo postrero de las tecnologías comunicativas y, con él, de las propias formas de la subjetividad occidental. Ésta es la línea argumental que se recoge en autores como Marshall McLuhan (1989) para plantear la tecnificación radical del sujeto moderno; perspectiva que en el territorio musical ha sido explorada por intérpretes como Jonh Cage, Philip Glass o, sobre todo, Glenn Gould (véase Sánchez, 2008) y, ya desde una aproximación psico-sociológica, Antoine Hennion (véase Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000; Hennion, 2002). Desde la perspectiva de éste último, con la incursión de tan múltiples factores de mediación tecnológica en el fenómeno musical a lo largo del siglo XX se hacía inviable un análisis “purista” de la música como mero objeto estético. El reclamo que hace Hennion de una reformulación de las teorías sobre música da un peso importante a sus mediaciones, lo que obliga a renovar la definición de oyente, intérprete, autor y obra, e incide en la observación del *modus operandi* de cada individuo. Entendido el arte como relación y no como objeto, Hennion enfatiza la idea de obra abierta y sin límites –en el mismo sentido que hace Eco (1970)– y por tanto reniega de la mira-

da estatista y neutral en el tiempo y en todo lugar del objeto estético. Para Hennion, no hay obra si no es en situación y por una mediación dada, por lo que más de que música en abstracto se debería hablar de maneras de abordarla y experimentarla. Sostenida por los dispositivos y mediadores que (re) producen y potencian la experiencia musical, recela Hennion de los teóricos de la estética y la sociología del arte que sitúan la música en un instrumento separado del cuerpo pretendiendo así analizar una música convertida, literalmente. en objeto. Tanto Hennion como el pianista G. Gould discutirán ese concepto instrumentalizador de la música, reivindicando la implicación de la subjetividad en la propia experiencia de relación tecnológico-musical (para estos aspectos ver Sánchez, 2005).

A la vista de estas ideas, parece fácil sospechar que la última etapa de perfectibilidad psicogenética prevista por Wundt no era tal. La hipertrofia tecnológica y artefactual nos ha colocado un poco más allá, en el umbral de la postmodernidad y, con ella, en la propia disolución de la individualidad e interioridad del sujeto de la experiencia. Efectivamente, si hacemos caso a autores como el psicólogo norteamericano Kenneth Gergen (2006) o Rom Harré (1998), la acumulación de artefactos mediacionales no sólo ha generando multitud de alternativas experienciales sino que ha revelado el carácter necesariamente mediado de cualquier perspectiva reflexiva o metateórica sobre la naturaleza humana. A pesar de los esfuerzos controladores y apuntaladores de la psicología hegemónica, nos encontraríamos ante una polifonía de discursos y prácticas que rompen el campo de juego de la modernidad. Por un lado, defenestran las tesis clásicas de la expresividad estética, la objetivación afectiva y, con ellas, una ligazón necesaria entre el placer biorrítmico y una artefactualidad estética primaria. Por otro, deslocalizan, multiplican y descontrolan la emergencia de mutantes artefactuales e identitarios. Por último, señalan el carácter necesariamente construido, mediado, de la propia experiencia de reflexividad, yoicidad y, por tanto, de disfrute estético. No ha quedado, en definitiva, rastro de la supuesta subjetividad pura e íntima alcanzada en el devenir psicogenético wundtiano -la misma que habría paliado la inquietud existencial del hombre moderno-; no digamos ya de una vía regia -la música- para conectar con ella. Tal lección, en cualquier caso, estaba prefigurada en el propio Wundt: no podemos establecer dónde empieza lo otro -artefactual o cultural- y donde termina el sujeto individual. Así las cosas ¿qué alternativas quedan para el sujeto psicológico y la propia experiencia estética ligada a la música?. Esa pregunta es, precisamente, la que ocupa nuestro tercer y último punto de reflexión.

3. En este punto también resulta pertinente volver a ese Wundt que, lejos del psicólogo sensista y estructuralista perpetuado históricamente por Boring (1979), coloca la experiencia estética más allá de los engranajes cogni-

tivos y emotivos que operan en la intimidad mental. Su atención a las artes temporales y, en particular, la música es, de hecho, una buena excusa para revisar el sujeto individual, abstracto y representacionista de la psicología general y psicofisiológica. Y no tanto porque, como supone Wundt en la línea del pensamiento de la época, la música sea la más subjetiva e inmediata de todas las artes. En realidad, lo interesante del planteamiento wundtiano es que arrastra consigo una experiencia de durabilidad, inespecífica y primaria, de la mente humana. Tal experiencia no se puede desligar de la actividad del organismo, del desempeñar del diseño anatómico-fisiológico del sujeto en el mundo. Y es en ese devenir donde, desde el primer momento, actúan las gramáticas locomotrices y semióticas propias del medio socio-cultural en el que está inmerso el organismo. Lo hemos visto con Wundt: este es el campo temporal en el que actúan los artefactos colectivos, y entre ellos los estéticos, para dar y abrir el sentido de la experiencia.

Quizá convenga precisar que la interrelación entre durabilidad, tiempo y música que estamos subrayando aparece más bien de forma implícita en la obra wundtiana. Wundt no se detiene en precisiones teóricas, pero la manera en que emplea esa interrelación es coherente con la teorización que, por esos mismos años, están desarrollando explícitamente otros pensadores interesados por la psicología, el tiempo y la música; entre ellos Jean-Marie Guyau, Henri Bergson o, sólo unos años más tarde, Maurice Halbwachs. Precisamente, los dos últimos autores han sido reivindicados en tiempos recientes por Middleton y Brown para defender una concepción de la psicología donde el tiempo compartido configura nuestra memoria y, en último término, todas las posibilidades nuestra experiencia psicológica, incluyendo la estética. El contenido de la conciencia se fabrica continua y necesariamente con los retazos de tiempo que emergen en la intersección de nuestra actividad y la de nuestros semejantes u objetos circundantes. Así, nuestra propia duración, su ritmo, su aceleración o ralentización, está continuamente siendo incorporada, envuelta por la duración de los otros y viceversa. En este proceso de mutuo involucramiento de duraciones surge la propia experiencia del yo. De hecho, “Yo” es sólo el nombre que damos a la intersección compartida de las experiencias, a la conciencia de las formas específicas del flujo en su límite delantero o actual. La yoicidad en sí misma no es un a priori –no es el flujo- sino un aspecto de la experiencia que emerge, en parte, en los procesos de interrupción y elaboración de la duración compartida (Middleton y Brown, 2005).

Recordemos, a este respecto, la importancia que daba Wundt a las artes espaciales en lo que tenía que ver con la “toma de conciencia” del sí mismo individual y colectivo. Recordemos también cómo la externalización compartida de la experiencia interna y fluida de los afectos permitía fijar formas

sobre las que poder fundar y reelaborar las artes temporales. Hablamos en todos los casos de objetualizaciones y actualizaciones del flujo de la experiencia, tareas entre las que cabe contar la misma construcción del Yo. Quizá éste sea el sentido en el que conviene revisar y sopesar la tesis schopenhauriana, nietzscheana y wundtiana que propone una íntima relación entre la música y las simas de la subjetividad: como una metáfora, como un artefacto mediador, desde el que poder imaginar y soportar que la duración es el precario territorio de nuestra experiencia. La orografía del tiempo, incluyendo sus paisajes musicales, se convierte, en definitiva, en el territorio el que diseñar o inventar la anatomía del Yo; de ese mismo Yo que, tras la muerte de Wundt, la psicología experimental se apresuró a “naturalizar” y reclamar en exclusiva para sí.

Una confesión y una breve recapitulación

Quizá en este trabajo hemos forzado al límite la obra de Wundt para liberar sus ideas estéticas de las lógicas emocionales subyacentes, la expresividad afectiva, la sugestión colectiva o el representacionalismo individualista que atravesó todo el pensamiento psicológico de finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, lo que no se puede poner en duda es que su etnopsicología va más allá de esos aspectos ganando, por el camino, la complejidad multidimensional implicada en la experiencia estética, la especificidad histórico-cultural del arte o la imprevisibilidad en el devenir artístico. Su obra privilegia un lugar para los fenómenos colectivos, engranando en la lógica de la actividad individual el encuentro con el otro instrumental o humano. Es ahí donde emergen las gramáticas de la vida, donde se van articulando, ritualizando, abandonando, transformando, fusionando, etc., los sentidos de nuestro desempeño y acontecer. Estos son aspectos que, como bien muestra el espacio de lo estético y los juegos de la subjetividad permitidos por la música, no están eminentemente ligados a la lógica de la adaptación y la supervivencia, primero, y de la producción y el consumo, posteriormente. Seguramente, éste es el motivo por el que, una vez abandonadas las teorías emotivas de la subjetividad, la empresa histórica de la psicología se deshace de la inquietud estética; enfrascada, como estará, en los límites de su propia cientificidad y de su capacidad de respuesta al orden, control, progreso y felicidad demandada por la sociedad y el individuo occidental.

Nuestra humilde advertencia en este trabajo es que, al margen de esa estrategia de supervivencia profesional, quizá merezca la pena que la psicología se vuelva a preguntar por la experiencia estética, en general, y las artes temporales y la música en, particular. El punto de partida que hemos pro-

puesto pasa, en primer lugar, por 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. Al fin y al cabo, las condiciones de posibilidad de lo que pudo ser y de lo que finalmente ha sido la psicología se definen en ese curso histórico-cultural.

Sólo después de esa “toma de conciencia” puede que recobre sentido una pregunta historiogenética por la experiencia musical; una pregunta evocadora de lo que aconteció en tiempos de Wundt pero sujeta a sus propias condiciones histórico-culturales de posibilidad. Del maestro de Leipzig nos queda, como mínimo, la intuición de que experiencia estética y producto cultural se con-funden, necesariamente, en el seno de una misma actividad. Así, la distinción entre lo que la música debe a la naturaleza y lo que debe a la cultura deja de tener sentido cuando pensamos en la irreductible condición híbrida de la experiencia humana y la singularidad psicogénica de cada sujeto. Ese es el marco mínimo que nosotros proponemos para empezar a pensar el andamiaje identitario y la gramática de la actividad de cualquier sujeto musical, tanto del que compone una sinfonía como del que escucha un concierto de rock.

Notas

1- Seashore enfatiza estos aspectos incluso en los temas de percepción y talento innato; sobre todo cuando aborda el oído absoluto y clasifica una tipología de sujetos músicos según su practicidad y sensibilidad personal. Su tesis se rige por leyes acomodaticias de agrupación instintiva del sonido, impresiones sensoriales recurrentes o reordenaciones cognitivas de la armonía; incluso del ritmo, como ejemplifica con el tic-tac del reloj o el traqueteo del tren. Una vez acostumbrados a una misma intensidad periódica de un sonido repetitivo, el efecto de convierte en la idea de un ritmo constante que también influirá en el sujeto a nivel físico y fisiológico (Seashore, op.cit.).

2- Plantea Wundt a este respecto que: “El arte del paisaje sobrepasa, asimismo, el periodo de los héroes cuya fundamental tendencia ciméntase en la sujeción al mundo objetivo, hacia el cual vese arrastrado el sujeto por sus propios movimientos afectivos, sin llegar a desligarse de aquél por no utilizar los medios que el arte pone a su disposición, como expresivos de su intimidad personal” (Wundt, o.c.; p. 417).

3- Ya hemos visto cómo Wundt liga el origen de la experiencia estética en las artes temporales a fenómenos colectivos muy básicos. En buena medida, esta idea es deudora de las relaciones entre sugestión colectiva y primitivismo o infantilismo, tan típicas del pensamiento decimonónico. Además, como ya hemos sugerido en otro lugar, se elabora como contrafigura de la autosuficiencia y dominio de sí atribuido al sujeto moderno, evolucionado y civilizado. Consecuentemente, como también le sucederá a Vygotski, Wundt ve en la sucesión de tales estadios histórico-culturales logros absolutos sobre las condiciones previas; fases mentales que van siendo superadas y subsumidas sucesivamente por las más avanzadas. En este sentido, como buen burgués decimonónico, Wundt pierde vista la compleja ingeniería funcional que define no sólo el ajuste de un colectivo a su entorno, sino las propias condiciones del cambio cultural. Obvia el

hecho de que la consecución de artefactos aparentemente más eficaces también suele estar envuelto en mutaciones decisivas y completamente imprevisibles para el entorno cultural en el que esa supuesta eficacia debe “cobrar sentido”.

Referencias

- Blacking, J. (2006) *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza
- Blanco, F. (2002). *El cultivo de la mente: un ensayo teórico-crítico sobre la cultura psicológica*. Madrid: Antonio Machado.
- Blanco, F. (s.a). *Miserere mei, Deus. La psicología de la música y el debate sobre la naturaleza humana*. En: www.sacom.org.ar/secciones/quinta/Libro/29.pdf
- Boring, E. (1979). *Historia de la Psicología Experimental*. Madrid: Trillas.
- Büchner, G. (1897). *Arbeit und Rythmus*. Leipzig: Hirzel.
- Carreras, P. (1998). *De Fechner a Berlyne*. Revista de Historia de la Psicología, 19 (2-3), 323-332.
- Castro, J.; Rosa, A. (2007). *Psychology within Time: Theorizing about the Making of Socio-Cultural Psychology*. En Valsiner, J., y Rosa, A. (Eds.) *Handbook of Sociocultural Psychology*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Castro, Jorge; Pizarroso, Noemí; y Morgade, Marta (2005) *La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del XX*. Revista Estudios de Psicología, 26 (2) Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.
- Cole, M. (1996) *Cultural Psychology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Crary, Jonathan (2008) *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultural moderna*. Madrid: Akal.
- Delacroix, H. (1927/1951) *Psicología del arte*. Buenos Aires: Ateneo
- Dilthey, W. (1963) *La gran música de Bach*. Madrid: Taurus
- Dumaurier, E.; Gonzalez, M.; y Molnar, F. (2005) *Formas, colores y sonidos*. En Francès, R. (ed.) *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal
- Eco, U. (1970) *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Ehrenfels, C. (1890). *Über Gestaltqualitäten*. En la revista *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* Jg. 14.
- Español, S. (2005a) *Ontogénesis de la experiencia estética. La actitud contemplativa y las artes temporales en la infancia*. Revista Estudios de Psicología, 26 (2) Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje
- Español, S. (2005b). *Como hacer cosas sin palabras*. Madrid: Visor.
- Francès, R., e Imberty, M. (2005) *Arte, estética y ciencias humanas*. En Francès, R. (ed.) *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal
- Francès, R.; Imberty, M.; y Zenatti, A. (2005) *El dominio musical*. En Francès, R. (ed.) *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal
- Frith, S.; Straw, W.; Street, J. (2006). *La otra historia del rock*. Barcelona: Robinbook.

- Gergen, K. (2006). *El Yo saturado. Dilemas de la identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Grosse, E. (1897/1906). *Los comienzos del arte*. Barcelona: Henrich y Comp.
- Guyau, M. (1931) *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Daniel Jorro
- Hanslick, E. (1891). *The beautiful in music*. Londres: Novello.
- Hargreaves, D. J. (2002) *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó
- Harrè, R. (1998) *The singular self: an introduction to the psychology of personhood*. London: Sage
- Havelock, E. A. (1986) *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven and Londres: Yale University Press.
- Havelock, E. A. (1996) *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós
- Havelock, E. A. (1996) *Prefacio a Platón*. Madrid: Antonio Machado.
- Helmholtz, H. von (1870/1954). *The Sensations of Tone*. New York: Dover.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós
- Hennion, A.; Maisonneuve, S.; Gomart, É. (2000). *Figures de l' amateur. Formes, objets, pratiques de l' amour de la musique aujourd' hui*. París: La Documentation Française
- Ingold, T. (2008). *Tres en uno: Cómo disolver las distinciones entre cuerpo, mente y cultura*. En Sánchez-Criado, T. (ed.) *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*. Madrid: AIBR.
- Lafuente, E. (2005) *La fundamentación psicológica de una estética musical: la obra de Carl E. Seashore*. Revista Estudios de Psicología, 26 (2) Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje
- Lipps, T. (1923-24). *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas. 2 vols*. Madrid: D. Jorro.
- Marty, G. (1999) *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide
- McLuhan, M.; Powers, B.R. (1989). *The Global Village*. Oxford University Press.
- Meumann, E. (1946) *Introducción a la estética actual*. Buenos Aires: Espasa-Calpe
- Meumann, E. (1947) *Sistema de estética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe
- Middleton, D.; Brown, S. (2005). *The Social Psychology of Experience*. London: Sage.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal.
- Nyman, M. (2006). *Música experimental. De John Cage en endavant*. Girona: ConT-mpo / Documenta Universitaria.
- Rèvész, G. (1954) *Psicología della musica*. Florencia: Giunti Barbera
- Ribot, Th. (1896 /1924). *La psychologie des sentiments*. París: Felèse Alcan.
- Rose, N. (1996). *Inventing Ourselves: Psychology, Power and Personhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenkranz, K. (1853/1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.
- Sánchez, I. (2005). *Contra la tiranía de la música. Diferentes regímenes (est)éticos de la recepción y el papel de los mediadores en la escucha musical*. En Sánchez-Criado y Blan-

- co (eds.) *Cultura, tecnociencia y conocimiento: El reto constructivista de los estudios de la ciencia*. En AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana. Edición electrónica.
- Sánchez, I. (2008). *Cuando los Beatles se fueron de viaje, Glenn Gould se convirtió en piano: Nuevas tecnologías de la subjetivación en la música*. En Sánchez-Criado, T. (ed.) *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*. Madrid: AIBR.
- Sánchez, I.; Ramos, N. (2008). *Apenas unas notas: La amusia de Freud y la sordera musical del círculo psicoanalítico de Viena*. En Revista de Historia de la Psicología (en prensa). Sociedad Española de Historia de la Psicología / Universitat de València
- Schneider, F. (1964) *La pedagogía de los pueblos*. Barcelona: Herder
- Schwartz, H. (1996) *Torsión: la nueva cinestésica del siglo XX*. En Crary, J.; y Kwinters, S. (ed.) *Incorporaciones*. Madrid: Cátedra
- Seashore, C. (1938/2006) *Psicología de la música*. Madrid: Intervalic Press
- Sergi, G. (1906). *Las Emociones*. Madrid: Daniel Jorro.
- Stumpf, C. (1883) *Tonpsychologie*. Leipzig: Hirzel, 1883
- Stumpf, C. (1911). *Die Anfänge der Musik*: Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- Taine, H. (1865). *Philosophie de l'Art*. París: Arthème Fayard.
- Valsiner, J. (2000) *Culture and Human Development*. London. Sage.
- Wertsch, J. (1991) *Voices of the Mind*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Wundt, W. (1873-1874). *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann.
- Wundt, W. (1896/1898). *Compendio de Psicología*. Madrid: La lectura.
- Wundt, W. (1912/1926). *Elementos de psicología de los pueblos: bosquejo de una historia de la evolución psicológica de la humanidad*. Madrid: Daniel Jorro.