

# Editorial

## Ciencia y Práctica; Partituras e Interpretación

Alemka Tomicic [1]

¿Es la música una creación humana? Yo digo que lo es. Aun cuando no quedan vestigios de su origen—puesto que inicialmente fue utilizado el cuerpo humano como el instrumento de producción musical-, se estima que su invención se remonta al hombre pre-histórico.

La música, como una de tantas otras prácticas, es una asignación de orden, en este caso, al universo de sonidos posibles, - al menos a la escucha humana-. Seguramente con el devenir de la historia, y los procesos de formalización a los que sucumbe toda actividad social, surgió el sistema de notación musical y las reglas de distinción entre sus géneros: Clásica, barroca, folk, jazz, rock, entre otras.

Del mismo modo que en el caso del lenguaje, el acervo musical de los pueblos transitó de generación en generación, en un inicio por medio de la tradición oral y, más tarde, a través de la escritura: Partituras, escalas musicales y el conjunto de símbolos que cristalizaron sus dimensiones de ritmo y melodía, -llaves y notas musicales-.

Este salto, de lo oral a lo escrito, es lo que a mi juicio genera un desplazamiento, una dislocación, entre los

procesos de producción, lectura e interpretación de la música.

La creación musical es, en primera instancia, un acto inventivo que, a partir de la adherencia a un género —delimitado por reglas rítmicas y melódicas generales- produce, no obstante, algo nuevo. A través de su representación escrita, la obra sonora se formaliza y se independiza de su creador, trascendiéndolo y pasando a formar parte de la cultura e historia musical de la humanidad. En consecuencia, esta queda disponible para su lectura e interpretación en diferentes contextos, e incluso tomada en préstamo por otros géneros a los de su producción original: Recuerde, por ejemplo, las diversas ocasiones en las que se ha encontrado con *Yesterday* de *Los Beatles*, una de las canciones más versionadas de acuerdo con la revista *RollingStone*.

La interpretación musical, como otro acto asociado a su creación, constituye un nuevo desplazamiento en el que se reproduce una tradición —la de la obra original- y, a la vez, se introduce otra novedad —la del lector e intérprete-. Entre muchísimos, tomemos el caso de un conjunto de cuatro violoncellos y autodenominado de *metal sinfónico* que, hace

años atrás, se dio licencia y aventura para interpretar los temas compuestos por una conocida y popular banda de rock *pesado*. Me refiero a *Apocalyptica* tocando *Sad But True* de *Metallica*, lo mismo pero no igual.

La actividad y producción científica es música para mí. También se trata de una creación humana cuya prehistoria se remonta a nuestros cinco sentidos que, en su relación con el mundo, producen esa melodía que llamamos conocimiento. Como otra de tantas prácticas, la ciencia es una asignación de orden al universo posible de distinciones humanas. Sus métodos y sistemas de notación —en base a números y/o conceptos-, lejos de constituir *nóúmenos*, son portadores de la historia, de la tradición, del conocimiento acumulado por *la comunidad científica*; una comunidad de habla con reglas del juego en constante proceso de elaboración <sup>(1)</sup>.

Así como en la música, la investigación científica, y el saber que produce, es un acto constructivo que, a partir de la lectura de un mundo disponible, crea uno nuevo. A través de sus procesos de comunicación y divulgación, principalmente basados en una escritura que plasma discursos

[1] Doctora en Psicología Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto atomicic@gmail.com

y recursos retóricos propios de la actividad, el investigador –el científico-, desaparece en la figura de la tercera persona, independizando el conocimiento generado de las condiciones de su elaboración que, por supuesto, lo incluyen. La ciencia entonces, queda ofertada para su lectura e interpretación en diferentes contextos, de preferencia aquel que llamamos el de la aplicación o la práctica<sup>(2)</sup>.

Quizás el de la interpretación de este conocimiento para su aplicación a la práctica disciplinar cotidiana, es uno de los trayectos más difíciles de recorrer. Un desplazamiento, una dislocación necesaria, pero la mayoría de las veces experimentada como un abismo intransitable.

Cuando la pianista *Mitsuko Uchida*<sup>(3)</sup> interpreta tres siglos después la obra de *Beethoven*, ¿a quién escuchamos? Pienso que ni a él ni a ella. Más bien atendemos a un perfecto diálogo entre la obra y la intérprete. Esto nos permite, por ejemplo, oír a *Uchida* tocando la *sonata para piano n°29* de

*Beethoven*, y ser testigos de la vivaz y juguetona estructura que ideó su autor, pero en la particular y única ejecución que de esta ha hecho la pianista. Su magnífica interpretación no sólo se debe a su extraordinaria técnica, sino a su particular sensibilidad, expresividad y entrega, dada a su vez por su propia historia y circunstancias.

Este diálogo entre una obra y su intérprete es el que genera puentes para transitar las distancias temporales y contextuales que los separan. Frente al conocimiento que le ofrece la investigación científica, el intérprete requiere recorrer el trayecto en ambos sentidos y de manera simultánea: Hacia el lado del conocimiento y de la comprensión de los procedimientos y técnicas, que le permitirán respetar su sentido en relación con sus condiciones originales de producción; y hacia su propio lado, el de su práctica profesional cotidiana, que le permitirá revestirlo de la primera persona, generando las condiciones para su particular aplicación.

Un bello ejemplo de este doble recorrido es el trabajo de *Steve Larson*<sup>(4)</sup> sobre las *Fuerzas Musicales* y la percepción de la música. Adhiriendo a los planteamientos de *Lakoff y Johnson*<sup>(5)</sup> en relación al poder estructurador del pensamiento y el comportamiento que tienen las metáforas, este músico e investigador planteó que escuchamos los tonos musicales como acciones intencionales en un campo dinámico de fuerzas musicales. De ahí sus formulaciones de gravedad, magnetismo, e inercia musical a los que subyacen dos grandes metáforas: la música es movimiento (experimentamos las notas musicales recorriendo un camino desde un punto inicial a uno final) y la música es propósito (la melodía es pensada y experimentada en términos de su resolución). A partir de estos planteamientos, *Larson* muestra la manera cómo estas fuerzas musicales no solo modelan los juicios de quien escucha una pieza de música sino también de quién la compone<sup>(6)</sup>.

¿Cómo caminar este saber en la otra dirección?, ¿cómo revestirlo de la primera persona?, ¿cómo interpretarlo para nuestro diario vivir? Al menos para comenzar, vuelva a su mundo con esta nueva mirada; v.g. escuche una pieza musical conocida, intente hacerlo como si esta tuviese propósito y movimiento, y verá cómo se sorprende de lo que ahora puede escuchar.

*Encore:* Desde el año 2008 he liderado una línea de estudio que hemos llamado “Voz y Psicoterapia”<sup>(7)</sup>. El propósito general de esta investigación ha sido el de abordar la dimensión no-verbal de la interacción psicoterapéutica, focalizando en un aspecto central de la práctica de esta disciplina psicológica, a saber, la conversación terapéutica en su aspecto prosódico –aspecto que además, ha sido relativamente invisible o “inaudible” en este campo. En un esfuerzo por asignar orden a la dimensión sonora del género discursivo que llamamos psicoterapia<sup>(8)</sup>, y utilizando combinadamente metodologías cualitativas y cuantitativas, desarrollamos un sistema para identificar y codificar diferentes patrones de cualidad vocal en el habla de sus participantes, los que impresionan a quien los escucha

de una determinada manera (e.g. como un habla conectada, afirmativa, emocional, etc.)<sup>(10)</sup>. Tal vez, uno de los hallazgos más interesantes tiene que ver con la asociación de ciertos patrones de cualidad vocal con *escenarios* específicos en la sesión de terapia, llamados episodios relevantes de interacción. Así, en *escenarios interaccionales* en los que el paciente muestra un cambio a nivel de los significados respecto a sí mismo, los otros y sus problemas, hemos escuchado en el habla de éste y de su terapeuta, una sonoridad *conectada* que impresiona con la cualidad de estar orientada hacia otro, y cuyos contenidos suenan como si estuviesen siendo elaborados en el mismo momento de su alocución. Por el contrario, en *escenarios* en los que el paciente se muestra impermeable a las intervenciones del terapeuta, hemos escuchado en ambos una sonoridad *afirmativa* que impresiona con una cualidad de certeza y convicción, como si quien habla estuviese aleccionando o instruyendo al oyente.

¿Cómo interpretar estos resultados?, ¿cómo leerlos a partir y para la experiencia particular de la práctica de la

psicoterapia? Estas son dos preguntas que resumen las interrogantes que suelen emerger en los terapeutas cada vez que expongo en seminarios y congresos científicos los resultados de nuestro estudio. Aquí, tal como *Uchida* en su interpretación de *Beethoven*, el desplazamiento desde la voz en tercera persona con la que hablamos como científicos hacia la voz de la primera persona anclada en la experiencia particular de cada psicoterapeuta, resulta fundamental para encarnar este conocimiento en su ejercicio profesional propiciando, con este diálogo, la emergencia de algo nuevo.

Entonces, ¿cómo podría un terapeuta interpretar este conocimiento?, ¿cómo al reproducirlo podría, en este caso, introducir una singularidad?, ¿cómo podría generar condiciones para la aplicación de este saber a su quehacer particular?... Al menos para comenzar, volverse al paciente y a sí mismo con esta nueva escucha; v.g. oír el diálogo como si este no transmitiese un contenido sino que una melodía y, esperar la sorpresa de ampliar las posibilidades de distinción de matices en su experiencia sonora de la conversación en el espacio terapéutico.

## Referencias

- [1] Guba. G. E y Lincoln S. Y. (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa (pp. 113-145) En C. A. Denman & J. A. Haro. (Eds). *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*. México: El Colegio de Sonora.
- [2] Ibáñez, T. (2001). *Municiones para disidentes: Realidad-Verdad-Política*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- [3] <http://www.mitsukouchida.com/audio.php>
- [4] Larson, S. (1997-98). Musical Forces and Melodic Patterns. *Theory and Practice*, 22/23, 55-71.
- [5] Lakoff, G. & Johnson, M. (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra,
- [6] Larson, S. & Vanhandel, L. (2005). Measuring Musical Forces. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 23 (2), 119-136.
- [7] Tomicic, A. & Martínez, C. (2011). Voice and psychotherapy: Introduction to a line of research on mutual regulation in psychotherapeutic dialog. *PRAXIS. Revista de Psicología*, 13, 20, 109-139.
- [8] Martínez C., Tomicic, A., & Medina, L. (2014). Psychotherapy like discursive genre: A dialogic outlook to a time-limited psychotherapy. *Culture & Psychology*, en prensa.
- [9] Tomicic, A., Martínez, C., Chacón, L., & Reinoso, A. (2011). Patrones de Calidad Vocal en Psicoterapia: Desarrollo y estudio de confiabilidad de un sistema de codificación. *Psykhé*, 20(1), 77-93.
- [10] Tomicic, A., Martínez, C., & Krause, M. (2014). The Sound of Change: A Study of the Psychotherapeutic Process Embodied in Vocal Expression. *Laura Rice Ideas Revisited. Psychotherapy Research*, DOI: 10.1080/10503307.2014.892647