

\* \* \* \* \*

# critica

LOS ME PUSO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABAÑO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO. www.iuna.edu.ar

CRÍTICA  
AÑO III Número 5

REVISTA ELECTRÓNICA  
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE  
ARTE DEL IUNA

DICIEMBRE 2008

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea \*krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima - juicio*). Joan Corominas dice que crítica se utiliza en español desde 1705.

**Director:** Raúl Barreiros

**Diseño gráfico:** Juan Carlos Fenu

**Correctora de estilo:** María Andrea Santana Hernández

**Tráfico y diseño:** Sebastián Lavenia

**Mesa de ideas:** Agustín Berlango y Silvia del Campo

**Escriben en este número:** Raúl Barreiros, Federico I. Bujan, Silvia del Campo, María L. Dubourg, Graciela Fernández Troiano, Ana V. Garis, Eduardo Maclen, Guillermo Rodríguez Bustamante y Oscar Steimberg.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: [critica.revista@iuna.edu.ar](mailto:critica.revista@iuna.edu.ar)

[www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php](http://www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php)

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.

Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

# índice

■ **Apuntes sobre los índices, las prótesis y la iconicidad** por **Raúl Barreiros**. Se obsesiona con las veletas, los postizos, los espejos y las risas grabadas. **Página 3**

■ **Vacilando ante unos diálogos, vacilando ante Claude Chabrol** por **Oscar Steimberg**. Uno de los sentidos de “vacilar” que da la R.A.E. es “tomar el pelo”. Probablemente Steimberg no se refería a ese sentido cuando escribió que los parlamentos de los personajes del film “Una mujer partida en dos” son “de holgado espectro lexical, enteramente alejada la posibilidad de la emergencia en superficie de cualquier vacilación pero, ¿quién sabe?” **Página 6**



■ **Metáforas de Le Corbusier** por **Graciela Fernández Troiano**. Escribe negando estro poético a ciertas metáforas y concediéndoselo a otras. **Página 7**

■ **Retrato de la intimidad** por **Ana V. Garis**. El consultorio sentimental preocupa a Garis, que siempre quiso atender uno. En revancha, escribe acerca del lugar de exhibición, evaluación y solución de problemas amorosos que ese buró ocupó en el mundo mediático. **Página 10**

■ **Acerca de la teoría del Chunking en los estudios cognitivo-musicales** por **Federico I. Buján**. *Chunking* es una teoría sobre la memoria rápida: no podemos recordar más que unos pocos símbolos de un mensaje, excepto que recortemos *chunks* (trozos) fáciles como el chan-chan final de los tangos. Así, por partes, se recuerda con más facilidad. **Página 13**

■ **¿Cuándo empezó el reality?** por **Eduardo Maclen**. Asegura haber descubierto el primer *reality*, fue en un cine y resultó ficción. **Página 16**

■ **¿“Habrá que suprimir la radio”?** por **Guillermo Rodríguez Bustamante**. Rescata al poeta ultraísta Eduardo González Lanuza cuando este se lanza a la crítica de medios, simultáneamente con el comienzo de la escuela de Frankfurt. No es tan grave: para muchos nada ha cambiado. **Página 18**

■ **Las noticias en los diarios (también) son un espectáculo** por **A.V.G.** Ataca otra vez, ahora desde la moral y la enunciación juega a “él que lo dice lo es”, aceptando la parte que le toca. **Página 20**

■ **Los años de la TV** por **Silvia del Campo**. Alucina con que los medios nacen viejos y se hacen jóvenes con el paso del tiempo. **Página 23**

■ **Cruce de Críticas** por **María L. Dubourg**. Indaga en las críticas al otro para ver si observan la ética de la crítica. **Página 25**

■ **Cartas de los lectores**. Los adjuntos han sido bloqueados por motivos de contenido, F. Sánchez Zinny. No nos vendemos. Felicitaciones. L. Escudero. Felicitaciones. Generosidad elogiosa. Números atrasados: pedidos varios. Cefaleas. **Página 31**

# Acerca de la teoría del *Chunking* en los estudios cognitivo-musicales

**Federico I. Buján**

La música es entendida desde la perspectiva de las teorías cognitivo-musicales como una construcción de la mente, como estructuras significativas construidas mediante múltiples y complejos procesos cognitivos, operando de ese modo una relación entre lo percibido auditivamente por un oyente y sus esquemas cognitivos. En este sentido, entonces, el término *cognición musical* remite a una amplia variedad de procesos que tienen lugar cuando una persona escucha música (Dowling, 1993)<sup>1</sup>. Parte importante de esos procesos está comprendido por el modo en que opera la memoria y la atención de los sujetos, los procesos de codificación, decodificación y organización de la información acústica, los modos de *agrupamiento* de dicha información, la percepción de movimientos ascendentes y descendentes de líneas melódicas, la configuración de contornos melódicos, las relaciones de alturas y las relaciones de timbres en el procesamiento de la información, la atención selectiva de rasgos de *saliencia*, las estructuras métricas y los diversos grados de jerarquización de las relaciones temporales.

## La teoría del *Chunking*

Ahora bien, según han demostrado diversos estudios (Lerdahl y Jackendoff, 2003; Malbrán, 2006; Snyder, 2000), el oyente, al escuchar música no percibe sonidos aislados sino *configuraciones de sonidos*. Tanto a nivel rítmico como melódico la mente opera realizando *agrupamientos* de unidades sonoras que serían decisivos para la comprensión de la organización sintáctico-musical. Desde la perspectiva constructivista de la *psicología de la música* se entienden dichos agrupamientos como micro-unidades que son integradas por la mente en estructuras significativas. De ese modo, tal como sostiene Malbrán (2006), la música se presentaría a la mente del auditor como ‘paquetes de información’: *La teoría del ‘chunking’ ha mostrado que las personas escuchan relaciones de datos acústicos en lugar de objetos discretos. Este modo de ‘agrupamiento’ es lo que permite retener en la mente una melodía completa en lugar de los primeros seis o siete sonidos que la conforman [como sostenía, por ejemplo, el paradigma de Miller].*

Los estudios que se han llevado a cabo en este sentido evidencian ciertas operaciones a partir de las cuales dichos agrupamientos, a modo

de anclajes cognitivos, estarían funcionando como guías que contribuyen a la comprensión de la organización de los eventos musicales. Por otra parte, debemos señalar que la configuración de dichos agrupamientos estaría sumamente vinculada al rol fundamental que cumple la memoria en los procesos cognitivo-musicales, pues se estarían poniendo en relación los agrupamientos percibidos por un oyente con los esquemas que construye en su mente, alojando así dichos agrupamientos en su memoria y remitiéndolo de ese modo (al escuchar música) a ‘algo’ conocido, a ‘algo’ ya oído con antelación.

Los estudios sobre los *agrupamientos* se han visto fuertemente influenciados por la Teoría de la Gestalt en tanto que se han valido para su desarrollo de los principios de *proximidad, buena continuidad, cierre, similaridad, regularidad y destino común*. La segmentación perceptual sería provocada por cambios salientes en duración, articulación, registro de altura, intensidad o timbre entre otros (Malbrán, 2006). Los criterios básicos para la identificación de dichos agrupamientos o *paquetes de microunidades* comprenderían la segmentación a partir de la separación de dichas microunidades por silencios o valores largos, y a partir de ello, ulteriormente, se podrían abordar fragmentos *cuyos grupos presentan información encadenada, esto es, sin interrupción en la continuidad temporal* (Malbrán, 2006). Encontraríamos entonces tres tipos de grupos: grupos independientes (*los que se relacionan con el grupo precedente por silencio o valor largo*), grupos encadenados (*los que se relacionan con el grupo precedente por valor breve, sin cesura*), y grupos por elipsis (*los que se relacionan con el grupo precedente por nota común que resuelve el grupo anterior y da comienzo al nuevo*).

## **Algunos alcances**

Sin duda, los aportes de estos estudios y sus aplicaciones didácticas han generado profundos cambios en el campo de la formación musical. Algunos autores, como por ejemplo Aguilar<sup>2</sup>, sostienen que se debe invitar a los estudiantes *a considerar puntualmente los aspectos estructurales de la música*. Si bien coincidimos en este punto, es necesario que se realice de un modo diferente a como se ha venido desarrollando tradicionalmente en la enseñanza musical, y atender así a los múltiples y complejos procesos cognitivos que operan al escuchar música posicionándonos desde la perspectiva de los oyentes. En este sentido, Malbrán señala que la segmentación de la música en semifrases, frases, períodos, etc., “*se ha realizado desde la concepción del compositor. Ahora sabemos que a nivel perceptivo hay otros indicadores que generan en nuestra mente agrupamientos o segmentaciones de la estructura. Es necesario analizar la segmentación desde el oyente*” (Malbrán, 2006). De

este modo, estaría proponiendo una educación auditiva que, al atender las operaciones de la mente en los procesamientos de la información musical, conduzca a una *nueva concepción* de la educación musical.

### Algunas limitaciones

Luego de esta breve y poco exhaustiva aproximación a la teoría del *chunking* (de los *agrupamientos*) creemos conveniente hacer algunos señalamientos. Si bien los resultados de los estudios desarrollados desde esta perspectiva han generado aportes de gran relevancia en el estudio de operaciones cognitivas en los procesos de escucha musical y han impulsado el desarrollo de estudios ‘en recepción’, creemos que los mismos presentan algunas limitaciones. Sin entrar en detalle en aspectos metodológicos, señalaremos aquí simplemente que estos estudios, aún centrándose en operaciones suscitadas en la instancia de recepción, parecerían limitarse a un área de la superficie del texto musical que se reduce a las configuraciones sintáctico-estructurales desde la percepción de los oyentes, sin atender otras dimensiones más amplias que forman parte de todo discurso musical<sup>3</sup>. En este sentido, nos preguntamos si esta perspectiva se asienta sobre el supuesto de un tipo de ‘recepción’ homogénea desconsiderando no sólo la complejidad de los procesos semióticos que operan en la producción de sentido sino también la pluralidad de ‘gramáticas’ que se conforman en la instancia de *reconocimiento*, y por ende, los potenciales efectos de sentido asimismo diversos que pueden suscitar. De este modo, y para concluir, queremos insistir en la necesidad de considerar el carácter no lineal de la circulación discursiva, y esto, sin duda, vale también para los discursos musicales.

### NOTAS

[1] Observación: el término presenta alcances más amplios, pues remitiría también a diversas operaciones cognitivas que operarían en los procesos de ejecución y composición musical.

[2] Aguilar, M. C.; 2002: 17.

[3] Recordemos que no es lo mismo hablar de ‘texto’ que de ‘discurso’.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, María del Carmen. *Aprender a escuchar música*; Madrid; Aprendizaje; 2002.

Dowling, J.W. y Tighe, T. J. *Psychology and Music. The understanding of Melody and Rhythm*; New Jersey; LEA; 1993.

Lerdahl, F. y Jackendof, R. *Teoría Generativa de la Música Tonal*; Madrid; Akal; 1983 [2003].

Malbrán, Silvia. *Teoría Musical y Cognición*; Facultad de Bellas Artes; UNLP; 2006.

----- “La representación en música. Hacia la construcción del ‘oído de la mente’”, en *El oído de la mente*; Madrid; Akal; en prensa.

Verón, Eliseo *Fragmentos de un tejido*; Buenos Aires; Gedisa; 2004.

---

## ¿Cuándo empezó el reality?

**Eduardo Maclen**



En el clásico de Woody Allen “Purple Rose of the Cairo” (1985) se plantea la situación fantástica en la que uno de los personajes de una película abandona la pantalla para acceder al “mundo real”, en este caso, los Estados Unidos de la gran depresión de los años 30. El resto del elenco permanece en el universo ficcional al que pertenece pero, ante la ausencia del explorador/arqueólogo/aventurero Tom Baxter (con un rol protagónico), el relato no puede continuar. Ante su ausencia los demás personajes también dejan de actuar y se ponen a “ser ellos mismos”, aunque sin cruzar el

límite de la pantalla. Esto hace que muchos espectadores, más indignados que sorprendidos ante semejante fenómeno sobrenatural y “metaléptico” (en términos genettianos), exijan la devolución de sus entradas. Una señora exclama: “¿Qué clase de película es esta? El diario decía que es una aventura romántica”. “Se sientan y hablan. No hay acción. No pasa nada”, dice otro. El contrato implícito establecido con el pago de la entrada al cine involucra un “relato” con sus reglas, posibilidades y restricciones, histórica y socialmente pertinentes dentro de cada género.

Sin embargo, hay otros (pocos) espectadores a los que parece no importarles esta suspensión del relato (según los cánones vigentes). Ellos se quedan mirando con gran atención todo lo que hacen y dicen esos personajes que “ya no actúan”. Habiendo dejado de ser *actantes* de un esquema previsto, los personajes se sienten invadidos y les piden que se vayan: “¿Qué hacen aquí? No podemos seguir hasta que Tom Baxter (el