

I Encuentro Argentino de Musicoterapia. "Investigación y Salud Comunitaria. Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires, 2007.

La Música como Experiencia de Intersubjetividad. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de segunda persona.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (Agosto, 2007). *La Música como Experiencia de Intersubjetividad. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de segunda persona. I Encuentro Argentino de Musicoterapia. "Investigación y Salud Comunitaria. Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/qRu>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La Música como Experiencia Intersubjetiva

El hacer musical conjunto desde la perspectiva de intersubjetividad de segunda
persona

Favio Shifres
Universidad Nacional de La Plata

Introducción

A principios de los años 70 el célebre compositor inglés Benjamin Briten escribió que en el ambiente cultural en el que las vanguardias musicales habían extremado la crisis de los códigos artísticos, la música recuperaba su valor comunicacional en el ámbito de la musicoterapia (Ansdell y Pavlicevic 2005). Así, la labor terapéutica ponía de relieve una función primaria de la música que la elite cultural de occidente parecía haber dejado de lado. El vínculo entre la musicoterapia y la comunicación musical emergía axiomáticamente. Tal vez sea el éxito que la musicoterapia pudo ostentar en el tratamiento de patologías vinculadas a la comunicación (autismo, depresión, etc.). O tal vez sea el interés de los musicoterapeutas en conocer los procesos comunicacionales para utilizar la música en el mejoramiento de la comunicación social e interpersonal. O quizás las técnicas propias de la especialidad que se centran en suscitar la participación musical del paciente en un hacer musical comunicativo (a menudo con el musicoterapeuta). Lo cierto es que la cuestión de la *música como comunicación* es el aspecto clave de la musicoterapia contemporánea que legitima en muchos ámbitos la propia labor de intervención psicosocial – más que de *remedio* - del musicoterapeuta (Ansdell y Pavlicevic 2005).

Pero el tema de la *música como comunicación* es también clave en los estudios actuales en ejecución musical (que es el área a la que me dedico) y en muchos otros que, aparentemente, exceden el campo musical. Esto no es exageración. Por el contrario, como trataré de mostrar aquí, se trata del reconocimiento de que la comunicación humana es musical por antonomasia. La psicología del desarrollo, la psicología evolucionista, la musicología evolucionista, la biomusicología, la fenomenología y la teoría de la mente son algunas de las disciplinas que aportan evidencia que fortalece el vínculo entre música y comunicación. Presentaré aquí algo de toda esta evidencia y la

vincularé al problema de la ejecución musical en aspectos que considero pueden resultar útiles en la relación musicoterapeuta-paciente.

Música y Comunicación

Tradicionalmente, la psicología cognitiva ha abordado el estudio de la comunicación humana siguiendo la metáfora de la *transmisión de la información* (Shannon y Weaver 1949). De acuerdo a esta idea, para que la comunicación tenga lugar debe existir un comunicador que use un canal para enviar información a un receptor. Tanto el emisor, como el canal y el receptor pueden adoptar múltiples formas. Sin embargo lo que siempre debe existir es un código común entre emisor y receptor que permita codificar y descodificar el mensaje para que pueda ingresar al canal y luego ser comprendido, respectivamente. A pesar de las ventajas de la aplicación de este modelo, en particular desde el campo de la psicología de la música ha sido discutido en muchos de sus aspectos (Cohen 2005, Juslin 2005, Cross 2005) y en muchos casos se ha relativizado la importancia de alguno de sus componentes (Kendall y Carterette 1990, Juslin 2005) e incluso se han desarrollado a partir de éste, algunos modelos mucho más sofisticados que incorporan por un lado aspectos más complejos de las relaciones entre los actores del proceso y por otro los contextos en los que la comunicación tiene lugar (Hargreaves *et al.* 2005). Pero además de los componentes descriptos, el modelo comunicación basado en la metáfora de la *transmisión de la información*, así como sus elaboraciones y desarrollos específicos posteriores, supone por una lado una intención comunicativa por parte del emisor y un reconocimiento de tal intención por parte del receptor y por el otro un despliegue unidireccional y a menudo unilineal de la cadena comunicacional. La metáfora de la *transmisión de la información* pone el énfasis más en el contenido que se está comunicando que en el proceso de comunicación en sí.

Sin embargo en la vida cotidiana nos encontramos ante muchísimas situaciones en las que es más importante el *cómo* nos comunicamos que el *qué* comunicamos. Y también muchas otras situaciones en las que tanto el *cómo* como el *qué* resultan cruciales. Creo que el trabajo musicoterapéutico puede servir de ejemplo para esto. De modo que muchas veces aunque no podamos especificar claramente el mensaje, somos capaces de reconocer que la comunicación ha tenido lugar. Por supuesto que para cualquier explicación que quiera darse desde la metáfora de la *transmisión de la información* esto

resulta insuficiente. Sin embargo, muchas situaciones de comunicación pueden ser dilucidadas a través de otras miradas que no comprometan ni el código común ni la clara intencionalidad comunicativa.

Como heredero de la tradición racionalista y lingüística, el modelo comunicacional clásico presupone que el conocimiento que es comunicado adopta, al menos en algún punto del canal comunicacional, un formato proposicional. Pero, pensar la música como dominio cognitivo anima el cuestionamiento de este supuesto. Tocar un instrumento, cantar, escuchar o componer música son *modos de conocer* la música a los que no se les puede atribuir un formato proposicional (Stubley 1992). Probablemente por esto, el modelo comunicacional clásico resulte insuficiente. En otro lugar (Shifres 2007a) hemos argumentado que esta insuficiencia es la razón por la cual se han cuestionado muchos aspectos de la comunicación musical, en particular aquellos aspectos de la interpretación musical que surgen de procesos interpretativos complejos o que comprometen actitudes interpretativas complejas, e involucran no solamente la interpretación de aspectos estructurales de la obra musical sino también tanto la creación de modos particulares de organizar el tiempo musical y la secuencia narrativa de la música como la producción de significado. Para hallar una explicación a la circulación de tales contenidos parece ser necesario intentar una explicación de la comunicación musical en otros términos.

Pero además, en ese recorrido es posible también divisar puntos de interés al estudio de la comunicación de los fenómenos estéticos en general, arriesgando que el abordaje de los mecanismos comunicacionales que consideren una comunicación “no proposicional” permitirá estudiar características operativas y genéticas de la sensibilidad estética, en particular en lo referido a las artes temporales. Siendo el arte un caso particular de comunicación en el que el contenido que circula no es un mensaje sino un objeto de contemplación (Deliege 2000) aunque como veremos, la noción de *contemplación* puede tener un alcance muy variado.

El estudio de la comunicación afectiva –referido a menudo a procesos que involucran información de naturaleza no proposicional y que por lo tanto implican agentes no verbales (como los estudios que abordan la comunicación en primates) o preverbales (como se ve en investigaciones con bebés pequeños) – ha conducido a una creciente oposición entre la perspectiva comunicacional clásica que parte de la tríada emisor-

mensaje-receptor, y un enfoque que tiende a ver la comunicación como danza en la que la definición de una meta en la comunicación es reemplazada por la noción del hacer conjunto:

“Mientras que la metáfora de la transmisión pone el énfasis en la meta de la comunicación, que es transmitir ‘mensajes’ predeterminados, la metáfora de la danza se concentra en la actividad co-regulada de comunicar y en la emergencia de intenciones comunicativas dentro de ese contexto” (Shanker y King 2002).

Como veremos, la metáfora de la danza centra el foco del proceso comunicacional en el sostén del sentimiento de ritmo y movimiento compartido. De este modo, estamos participando del cambio de paradigma que nos lleva de la noción de *procesamiento de la información* a la de *experiencia intersubjetiva*. Quisiera mostrar que este cambio de paradigma es el que mejor permite describir la comunicación musical resultando de utilidad para la concepción misma de la labor musicoterapéutica.

Intersubjetividad en psicología

En la literatura específica se puede hallar al menos tres significados de la noción de intersubjetividad diferentes cuyos orígenes pueden rastrearse a la fenomenología de Husserl (Coelho y Figueiredo 2003): (i) el sentido de comunión interpersonal entre sujetos que ajustan tanto sus estados emocionales como sus expresiones respectivas uno a otro; (ii) aquello que define la atención conjunta a objetos de referencia en un dominio compartido de conversación lingüística o extra lingüística, y (iii) la capacidad de inferencia acerca de las intenciones, creencia y sentimientos de otros, y que abarca la simulación o la capacidad para “leer” los estados mentales y procesos de los otros (remitiendo al concepto clásico de *empatía*). De acuerdo a Coelho y Figueiredo (2003)

“la noción de intersubjetividad se define a menudo, en términos psicológicos, como la situación en la que, a través de sus relaciones mutuas, numerosos (o sólo dos) sujetos forman una sociedad o comunidad o campo común y pueden hablar de ‘nosotros’. También se puede definir como aquello que es vivido simultáneamente por varias mentes, dando lugar al término ‘experiencia intersubjetiva’.” (p. 196)

La amplitud del concepto es lo que ha propiciado lo que Suzanne Kischner (2003) denomina el “giro intersubjetivista” en psicología durante el último cuarto de siglo XX, incluyendo un amplio rango de procesos y experiencias. Sin embargo, el nudo del problema intersubjetivista se remonta al planteo del dualismo cartesiano y remite a la cuestión del acceso de una mente a los contenidos de otras mentes. Como veremos, en la actualidad, el concepto de intersubjetividad se apoya en las perspectivas psicológicas críticas de la ciencia cognitiva clásica que contemplan las nociones de cognición situada, embodiment y transmodalidad. De acuerdo a Evan Thompson (2001) intersubjetividad implica la co-determinación de la díada sí mismo – otro, y esta tesis se puede sostener solamente a partir del redescubrimiento de la importancia del afecto y la emoción en la cognición.

“la ciencia cognitiva clásica era cognocéntrica: concebía la cognición como la manipulación de representaciones no afectivas. Los nuevos desarrollos, especialmente en la neurociencia afectiva, han mostrado que afecto y emoción se hallan en las bases de la mente, particularmente en el dominio de la cognición social, en la que las conductas sociales no apareadas pueden ser vinculadas a insuficiencias fundamentales en la cognición afectiva” (Thompson 2001, p. 4)

La noción de intersubjetividad remite, por lo tanto, a la capacidad de los seres humanos de representarnos los estados mentales de los otros, teniendo acceso, de esta manera a la interpretación de las creencias, intenciones, deseos y rasgos de la subjetividad del otro. El conjunto de estas capacidades mentalistas son comúnmente designadas como *Teoría de la Mente*. La fenomenología y la psicología cognitiva han discutido tradicionalmente dos formas de concebir la intersubjetividad (Thompson 2001). Por un lado se ha propuesto la *Teoría de la Simulación* (TS) basada en nuestra capacidad de atribuirnos estados mentales y comprender las conductas y las acciones a la luz de esas atribuciones. De este modo podemos simular mentalmente a otra persona, es decir utilizar los recursos de nuestra propia mente para crear “*un modelo de otra persona y por ende identificarnos con él o ella, proyectándose imaginativamente uno mismo en su situación*” (Thompson 2001, p. 11). Esta perspectiva ha sido denominada de *Primera Persona*. Construimos la mente de los otros a partir de proyectar nuestra propia experiencia mental en las acciones y conductas de los otros. “*Para comprender a la otra*

persona, yo simulo los pensamientos o sentimientos que yo experimentarí su yo estuviera en la situación del otro” (Gallagher 2001, p.84 énfasis original)

Por otro lado, la psicología del desarrollo ha aportado una perspectiva denominada de Tercera Persona basada en la Teoría de la Teoría (TT). Andrew Meltzoff (Gopnik y Melzoff 1999, Meltzoff y Moore 1998) ha desarrollado la hipótesis de que la aprehensión de la subjetividad del otro se basa en algún tipo de conocimiento teórico de la mente de la otra persona. Básicamente esta teoría postula que el niño logra comprender la mente de los otros aplicando implícitamente una teoría acerca de la existencia de estados mentales en los otros a partir de la cual explica y predice la conducta del otro. La TT implica la capacidad de los niños pequeños de construir representaciones mentales acerca de la subjetividad del otro. Estas representaciones estarían construidas a partir de una capacidad imitativa innata que permite al infante identificar correspondencias entre lo que observa en el otro y sus propios registros propioceptivos. A partir de este vínculo entre la percepción y la producción de semejanzas el infante construye las representaciones que le permiten racionalizar el sí mismo y el otro. La evidencia de las representaciones mentales de la acción del otro surge de los hallazgos en imitación neonatal diferida. Melzoff y Moore (1998) encontraron que bebés tan pequeños de tan solo 1 hora de vida podían imitar una acción observada hasta dos/tres minutos después de haberla observado. De este modo establecen una actividad intelectual – representacional que tiene una tempranísima ontogénesis sobre la que se establece un poderoso vínculo intersubjetivo.

“El infante asocia la conducta del compañero que percibe visualmente con sus propios planes motores. Así, el otro es accesible para el self mediante correspondencias transmodales. El infante aprecia las correspondencias entre el self y el otro desde el momento del nacimiento. Este es el núcleo de la teoría de Meltzoff acerca de los orígenes de la intersubjetividad y la representación.” (Beebe, Sorter et al. 2003)

Sin embargo, existe otra perspectiva que no se basa ni en ninguna capacidad teórica ni simulativa, sino que se apoya en formas de prácticas corporizadas que son emocionales, sensorio motoras, perceptuales y no conceptuales (Gallagher 2001). En esta línea Trevarthen y Hubley (1978) propusieron que intersubjetividad implica *compartir*

deliberadamente experiencias sobre los acontecimientos y las cosas. Así, la acción interpersonal pasa de las acciones y respuestas abiertas a los estados subjetivos internos que están detrás de los comportamientos manifiestos (Stern 1985). Cuando esto ocurre, el sí mismo y el otro pasan a tener estados subjetivos o interiores de la experiencia (además de las conductas abiertas) que resultan importantes en la experiencia conjunta.

Al observar al bebé humano, es posible identificar un amplio repertorio de patrones conductuales que el infante desarrolla en presencia de –y con acuerdo a- un adulto. Los trabajos originales de Daniel Stern y de Colwin Trevarthen abordaron el estudio de estas conductas utilizando técnicas de microanálisis de secuencias filmicas. Notablemente, ambos investigadores encontraron ciertos principios que rigen tales acciones y que están vinculados tanto a aspectos emocionales (del bebé y del adulto) como a particularidades de la organización temporal de la interacción.

Para Stern (1985), la conectividad suscitada en la experiencia intersubjetiva es operada a través de la correspondencia de foco atencional y de estados internos. Antes del lenguaje y del percatación conciente, el infante alcanza algunos *sentidos* (entendidos como modos de percatación simple no autoreflexiva, alcanzada por la experiencia directa) que le permiten ir diferenciando el sí mismo del otro. Así el bebé adquiere su sentido de la continuidad en el tiempo, de la afectividad, de la cohesión física, entre otros. Este sentido del mundo que lo rodea es adquirido por el infante a través de diversos *modos de sentir*. Entre éstos, los denominados *afectos de la vitalidad* resultan particularmente interesantes. Estos modos de sentir se vinculan a componentes de la vida emocional del infante que no se ven reflejados en el léxico y las categorías discretas provenientes de la teoría Darwiniana (alegría, tristeza, miedo, sorpresa, interés, disgustos, ira). Por el contrario, son más claramente caracterizadas por términos dinámicos y cinéticos: *agitación, desvanecimiento progresivo, fugaz, explosivo, crescendo, decrescendo, estallido, dilatado*, etc. Asimismo, estos sentimientos son suscitados por cambios de estados y tensiones motivacionales. El conjunto de cualidades del sentimiento es lo que Stern (1985) denomina *afecto de la vitalidad*. Estos pueden o no estar articulados a una emoción categorial. De hecho, muchas veces podemos experimentar un determinado afecto de la vitalidad a través de actos que no son considerados afectivos. Por ejemplo una sonrisa explosiva y levantarse explosivamente de una silla son actos que tienen en común un determinado *afecto de la vitalidad*, caracterizado por un determinado *perfil de activación* en el transcurso del

tiempo. Éstos son supramodales, e involucran a todo el complejo cuerpo-mente, no pudiendo a menudo ser localizados o focalizados, ni tampoco ser expresados en palabras. Así, los *afectos de vitalidad* pueden ser reconocidos desde todas y desde ninguna modalidad perceptiva específica, su naturaleza supramodal hace que puedan ser comunes a todos los modos de expresión; constituyen el modo en que se hace algo, pues proveen un color emocional a los actos del individuo; “*Están ligados al modo de ser, a los diversos modos de sentir interiormente las emociones.*” (Imberly, citado por Miroudot 2000). De acuerdo a Stern la danza abstracta y la música son ejemplos por excelencia de la expresión de los afectos de la vitalidad (p. 78). El bebé es ante una conducta parental como un adulto ante la música. No percibe las acciones como tales, sino en función de los afectos de la vitalidad que expresan. “*Como la danza para el adulto, el mundo social experimentado por el infante es primariamente un mundo de afectos de la vitalidad, antes de ser un mundo de actos formales.*” (p.79)

El bebé humano ostenta una capacidad general innata, denominada *percepción amodal* en virtud de la cual la información no es experimentada como perteneciente a un modo sensorial particular, sino que trasciende el modo o el canal exclusivo. La información puede ser tomada a partir de una modalidad sensorial para luego ser trasladada de algún modo a otra modalidad perceptual. Los infantes operarían no con miradas, sonidos o toques, sino con formas, intensidades y patrones temporales. Esta capacidad construiría la base para los aprendizajes subsiguientes acerca de las relaciones entre distintas modalidades perceptuales y estaría estrechamente vinculada a los fundamentos psicológicos de la comunicación en general y en particular de la comunicación afectiva.

En la relación intersubjetiva vista desde esta perspectiva, la noción de *entonamiento* resulta crucial. El *entonamiento* consiste en la relación entre conductas explícitas a través de la reproducción o imitación de ciertos rasgos temporales y expresivos de la conducta sin imitar abiertamente la conducta explícita. *Entonamiento* es entonces una manifestación de la relación interafectiva que se caracteriza por (1) la presencia de cierta forma de apareamiento conductual que no constituye una traducción fiel o imitación; (2) las conductas apareadas se vinculan a diferentes modalidades perceptuales por lo que el proceso de entonamiento en sí se considera un proceso *transmodal*; y (3) el objeto del apareamiento no es la conducta en sí sino algún aspecto de la misma que refleje un estado emocional. Por ello se dice que la referencia del apareamiento es el estado emocional y no el acontecimiento conductual externo. “*Se*

diría que lo que estamos tratando es de la conducta como expresión y no como signo o símbolo y los vehículos de las transferencias son metáforas o términos análogos” (Stern 1985, p.177).

El *Entonamiento* forma parte del repertorio de conductas que integran la parentalidad intuitiva (Papousek, M. 1996). Es decir que son llevados a cabo por los adultos en presencia de los infantes. Sin embargo es posible pensar en dos derivaciones de este marco. Por un lado es razonable suponer que nuestra capacidad para *entonar* con las conductas del bebé se extiende a otros tipos de relaciones e interlocutores. Es posible que muchos de los movimientos y juegos de tensiones-relajaciones espontáneos que realizamos en presencia de la música tengan los mismos orígenes psicológicos.

El concepto de *entonamiento* renueva la idea clásica de comunicación. Abandonamos la idea de la construcción de un código que pertenece a una modalidad sensorial determinada (visual, auditiva, lingüística, etc.) para explorar una multiplicidad de modalidades que permiten un acercamiento mutuo. De este modo, *“los patrones de comunicación no sólo reflejan cada una de las conductas específicas del otro sino también pueden entonar con otro transmodalmente”* (Shanker y King 2002).

Entonces esta perspectiva basa el lazo intersubjetivo en un vínculo de carácter emocional (Gómez 1998). Quien lleva esta idea a un mayor desarrollo es el psicólogo Colwyn Trevarthen, para quien en la experiencia de intersubjetividad ambos sujetos *comparten* el proceso de aprehender la subjetividad del otro. Por esta razón, esta perspectiva se ha dado en llamar de *segunda persona*. El enfoque de segunda persona se ha centrado en la intersubjetividad en la temprana infancia y se apoya en un conjunto de conductas humanas que podríamos denominar *musicales*.

Los estados internos que son objeto de la experiencia de intersubjetividad se manifiestan como impulsos motivacionales que movilizan las acciones tanto del infante como el adulto. Cada uno de ellos puede reflejar las motivaciones y propósitos del otro y entrar así en un contacto receptivo inmediato. Estos impulsos motivacionales o *motivos* se organizan en patrones temporales relativamente regulares por lo que, en conjunto, se denominan *Pulso motivacional intrínseco* (Trevarthen 1998, 1999/2000, Trevarthen y Hubley 1978). Para Trevarthen, el pulso motivacional intrínseco forma parte del equipamiento cognitivo con el que nacemos sustentando en un sustrato

neuronal denominado *Formación motivacional intrínseca* (Wittmann y Pöppel 1999/2000, Trevarthen 1999/2000). Esta estructura neuronal lleva a las distintas partes del cuerpo a sincronizarse hacia objetivos situados en un tiempo- espacio de experiencias reales o imaginarias. Así, sincroniza y balancea los movimientos de las distintas partes del cuerpo anticipando los efectos de las acciones para que éstas puedan coincidir en el tiempo y en el espacio de la forma más ajustada posible; este mecanismo integra las redes y los centros neuronales de forma tal que se puedan producir transformaciones reguladas y coordinadas de todo el cuerpo como en un único sistema.

Pero además se constata un importante cuerpo de evidencia conductual radicada en edades muy tempranas (Kugiumutzakis 1998) interpretando la habilidad de imitación neonatal como la base de una conciencia receptiva innata (Beebe, Sorter *et al* 2003). Por todo esto, es posible decir que los recursos neuronales humanos están preparados para integrar tanto la recepción como de producción de los movimientos expresivos del cuerpo, ojos, rostro, boca, aparato vocal, manos y actitudes posturales con emociones y estados de regulación. Por ello, la mimesis (clave en la música, la danza, el teatro y la poesía) estaría fuertemente vinculada a esta formación, contribuyendo a la regulación del pensamiento narrativo y el mensaje intersubjetivo (Trevarthen 1998). Por basarse en la regularidad de patrones temporales, narrativos y de intensidad esta regulación es *intrínsecamente musical*. Toda esta base innata posibilitaría la génesis de la intersubjetividad muy tempranamente. Trevarthen identifica dos niveles de intersubjetividad sucesivos. La *intersubjetividad primaria* establece una comunicación interpersonal diádica en un formato “de reciprocidad sujeto-sujeto” en el que tiene lugar la atención y el ajuste de las expresiones emotivas y gestos de uno a las del otro. Participan de esta interacción además de los gestos y las expresiones los sonidos producidos y controlados por los miembros de la díada. Básicamente este formato adquiere dos modalidades: (i) la imitación neonatal y (ii) las protoconversaciones (o intercambios vocálicos no lingüísticos). Ambos brindan a la díada un sentido de intimidad y proximidad que estará presente a lo largo de la vida normal como un potencial para el establecimiento de aproximaciones íntimas con los otros, sirviendo de base a “*modos superiores de vínculos simbólicos e inmediatez conceptual*” (Bråten 1998b, p.373)

Luego, alrededor de los 9 meses de vida, comienza a desarrollarse un nivel de *intersubjetividad secundaria* (Trevarthen y Hubleby 1978). La característica principal de

este momento intersubjetivo es la inclusión *del objeto* en las interacciones diádicas: ahora ambos miembros de la díada comparten sus manipulaciones, percepciones y emociones acerca de los objetos. Se habla entonces de *interacciones triangulares* (Gómez 1998). Este intercambio (o comunicación) se despliega independientemente de cualquier sistema de nociones y conceptos previos, e involucra la atención conjunta al objeto y el referenciamiento emocional conjunto (Bråten 1998b).

Características Musicalmente Relevantes de las Experiencias de Intersubjetividad

Los intercambios intersubjetivos tempranos se caracterizan por una serie de rasgos que tanto pueden ser apreciados como musicales (Stern 1985, Papousek, M. 1996, Papousek, H. 1996, Trevarthen 1999/2000), como, tal como se señaló arriba, contribuyen a comprender la comunicación en términos de danza. Algunas de estas características son: (i) imitaciones mutuas, (ii) intercambios de expresiones emocionales, (iii) alternancia de turnos, (iv) ritmicidad, (v) melodicidad, y (vi) sincronía interactiva.

En estos intercambios intersubjetivos, la propia interacción genera constantes cambios en la organización de sus componentes. Así, la comunicación es vista como un desplegarse *continuo* de la acción individual que es susceptible de ser *continuamente* modificada por las acciones *continuamente* cambiantes del copartícipe (Fogel 1999). Mientras que para el paradigma de *procesamiento de la información* la comprensión de lo que se comunica tiene lugar cuando el receptor descodifica el mensaje del emisor (implicando que ambos poseen un código común que permite tal proceso), desde la perspectiva de las *experiencias intersubjetivas* la comprensión mutua “*es algo que emerge a medida que ambos copartícipes convergen en compartir algún sentimiento, pensamiento, acción, etc. y desarrollan o exhiben diferentes conductas que otorgan significado a esta convergencia*” (Shanker y King 2002).

La comunicación co-performer tiene componentes similares. Por ejemplo, Williamon y Davidson (2002) dieron cuenta de que ambos pianistas de un dúo “*eran capaces de conversar ‘musicalmente’ dando y recibiendo, modificando y consolidando la información*” (p. 63). No es difícil entonces ver en la interacción una suerte de *concertato* diacrónico y sincrónico que evoca el hacer musical. Esto ha llevado a

Trevarthen a hablar de la *musicalidad de los comportamientos* y a Stephen Malloch (1999/2000) a desarrollar el concepto de *Musicalidad Comunicativa*. En este contexto, la música es entendida como un artefacto cultural que emerge de un dominio cognitivo particular que es la *musicalidad*. Este dominio se manifiesta en la coordinación del actuar emocionalmente e integrar las acciones y emociones narrativamente en organizaciones temporales. Los rasgos más importantes de la musicalidad tal como es descrita en este marco, el timing, la expresión emotiva y la simpatía intersubjetiva, son innatos. La sensibilidad de los bebés pequeños a las dimensiones musicales de la vocalización maternal tanto en situaciones naturales como experimentales, es una evidencia de tal capacidad innata (Papousek, H. 1996).

De todas las dimensiones musicales analizadas, el timing es tal vez el que muestre mayor sofisticación y dominio. Este refinamiento se pone de manifiesto en una serie de actividades que el bebé humano desarrolla desde el nacimiento: (1) El modo en el que los infantes pueden verse atraídos hacia particularidades de acentuaciones y fraseo en el habla de los adultos (Papousek, M. 1996); (2) su habilidad para articular vocalizaciones y movimientos gesturales de acuerdo a las regularidades rítmicas de las acciones de los adultos y aun en ausencia de ellas (Papousek y Papousek 1981; Murray y Trevarthen 1985); (3) su *participación* en “protoconversaciones” -abarcando el organización temporal de la alternancia y la duración de las vocalizaciones- que implica la coordinación de diversos canales de expresión y la mutua comprensión en acciones coherentes y fluidas (Stern 1985); (4) la discriminación auditiva de atributos rítmicos vinculados al tempo y los patrones de agrupamiento rítmico y el establecimiento de *preferencias musicales* de tales atributos (Trehub 2003). Las relaciones temporales establecidas en la díada bebé-adulto presentan rasgos de sincronía, juego concertante e isocronía homologables a los de la ejecución musical expresiva.

Sin embargo, es necesario diferenciar la musicalidad de la música. Y además identificar de aquel conjunto de atributos conductuales que denominamos musicalidad, aquello que constituye la *Musicalidad Comunicativa*: una habilidad innata y universal que se activa en el nacimiento y que es vital para la comunicación sociable satisfactoria entre la gente. Específicamente se define como la habilidad para congeniar con el ritmo y el contorno del gesto (motor y sonoro) (Malloch 2002). La música, como actividad ubicua en los seres humanos constituye una de las tantas manifestaciones de esta habilidad a lo largo de la vida. La danza, el relatar historias, las ceremonias rituales, los

comportamientos de trabajo cooperativo y las conductas amoratorias, son, probablemente otras (Dissanayake 2000b, 2001). Por lo tanto es importante no confundir la musicalidad comunicativa, como característica de la especie, de la música, como rasgo de la cultura. La musicalidad comunicativa es el basamento de la comunicación humana y como tal se torna evidente en las experiencias intersubjetivas tempranas (Braten 1998a). En tal sentido muchos aspectos identificables en conductas comunicativas humanas resultan ser altamente explotados en la música. Particularmente, Malloch (1999/2000) menciona los atributos de *pulso*, *calidad* y *narrativa*. La *calidad* se vincula a los contornos melódicos y tímbricos de la vocalización (que presentan un correlato en la forma y la velocidad de los gestos corporales).¹ La *Narrativa* se refiere a un modo de construir encadenamientos significativos de eventos organizados en un pulso y con determinados valores de calidad en un juego concertante que adquiere, por la misma creación conjunta, un significado compartido. Esta organización de la actividad compartida permite que ambos miembros de la díada construyan juntos su sentido del tiempo y por lo tanto lo doten de un significado compartido vinculado a la emoción y a la experiencia del otro en un marco de regulación autónoma de economía de la energía de las intenciones (Trevarthen y Schögler 2002). Finalmente, el *pulso* se refiere a la recurrencia temporalmente regular de los eventos en la interacción. Sin embargo Bjorn Merker (2002) destacó que los rangos temporales (de precisión) de esos pulsos son diferentes de los rangos temporales que caracterizan el pulso musical. El uso de rangos temporales más similares a los estrictamente musicales comienza en la díada adulto-bebé alrededor de los 9 meses de vida. Hacia esta edad, los adultos incorporan al repertorio de su *parentalidad intuitiva* (Papuosek, M. 1996) una modalidad de estimulación que adquiere la forma de juego, y que se basa en una pauta pulsada *musicalmente*. Esta modalidad ha sido denominada *Juego Musical*. Rimas, juegos de manos, etc. forman parte de este repertorio. Pero también las conductas gestuales, cinéticas y de contacto táctil de los adultos adquieren este mayor nivel de precisión

¹ Trehub y sus colegas demostraron la sensibilidad auditiva de los bebés pequeños a estos atributos (Trehub 2000, 2003). Los análisis de interacciones madre-bebé presentados por Malloch (1999/2000; .38 y ss) revelan algunas particularidades *melódico-formales* destacables. Además la cualidad tímbrica de la interacción (caracterizada por los atributos de nitidez, expansión y rugosidad) acompaña las vocalizaciones jugando un rol importantes a lo largo de la interacción (*contrapunto tímbrico*).

temporal en la definición del pulso. Notablemente, coincide en la génesis esta atención a una estructura de pulso musical subyacente con el desarrollo de la intersubjetividad secundaria, caracterizada por la atención conjunta al objeto que aparece por fuera de la díada. En este caso el pulso subyacente se constituye en el *objeto* que captura la atención de la díada. La incorporación a la interacción de esta estructura de pulso implica el desarrollo de un nuevo mecanismo por el cual los miembros de la díada regulan temporalmente sus conductas interactivas. Antes que esto, lo hacen básicamente a través de un mecanismo basado en el *tiempo de reacción* y otro, de naturaleza predictiva y un poco más sofisticado basado en la *familiaridad*.

Otros tipos de experiencias de Intersubjetividad

Si las experiencias de intersubjetividad consideradas desde la perspectiva de *segunda persona* son inherentemente musicales, y la música como rasgo específico resulta tan importante en el establecimiento de los lazos sociales (Huron 2003, Dissanayake 2000a) se hace casi imposible sostener una perspectiva solipsista de la experiencia musical.

Hemos venido examinando la noción de intersubjetividad –entendida como el medio por el cual captamos los modos del otro (de otra mente, de otra subjetividad) de percibir, pensar y sentir el mundo- en uno de los ámbitos más importantes en el que ésta se ha desarrollado: la temprana ontogenia. Bråten (1998a) sostiene que una diferencia significativa en el abordaje del desarrollo desde esta perspectiva reside en que se considera que las características de los niveles iniciales del desarrollo mantienen su carácter operativo en el desarrollo normal posterior. Por lo tanto es dable esperar la emergencia de cualquier rasgo comportamental propio de una etapa temprana del desarrollo en las etapas ulteriores cuando esté en juego alguna cuestión relativa al dualismo *sí mismo – otro* en cualquier situación comunicacional. Sin embargo, algunos contextos son particularmente sensibles al problema de la intersubjetividad debido a que comprometen la comunicación de estados internos, y abordan objetos epistemológicos que presentan una gran variabilidad de manifestaciones y de significación personal, tal como es el caso de la música.

En lo que queda de este artículo consideraré algunos trabajos en etnomusicología y psicología de la música desde la mirada de la intersubjetividad de segunda persona con el objeto de mostrar cómo esta perspectiva puede arrojar nueva luz a problemas de otras

áreas musicales, particularmente aquellas preocupadas por la intersección entre el *hacer* musical y la comunicación intersubjetiva.

Slawomira Zeranska-Kominek (1992) explicó el *mukam* de Turkmenistán como un exponente de lo que denominó el *pensamiento musical evolucionista*. De acuerdo a esta etnomusicóloga, la particularidad de este modo de pensar la composición musical reside en las estrategias peculiares de improvisación, variación e interpretación desplegadas por el músico durante la composición en el tiempo real. Al tiempo de estar “*sobre un extremo de individualismo y emocionalidad (...) la creación de la música se orienta hacia el oyente y es completamente determinada por la percepción que el oyente va teniendo de ella.*” (p. 250) La performance da cuenta del modo privativo en el que el discurrir musical *se relaciona* con la percepción del oyente en ese momento particular. La ejecución puede ser descrita como un proceso de crecimiento dinámico que está principalmente determinado por la emoción más que por cualquier estructura preconcebida. De esta manera la técnica compositiva se ve afectada por el efecto que cada nota ocasiona en el proceso en el tiempo real. El uso de estructuras modales particulares, la organización estructural de los patrones rítmico-melódicos (segmentación, repetición, etc.) así como el despliegue de detalles y matices se dirigen a capturar la atención del oyente y proporcionarle una experiencia placentera, garantizando un sentido de coherencia de la composición como un todo. Si pensamos que un *concierto* de música Turkmen puede durar hasta 8 horas, esas metas se convierten en cuestiones de una poderosa motivación.

Es interesante considerar en el relato de Zeranska-Kominek cómo se describen los elementos con configuran la experiencia intersubjetiva. La composición en tiempo real, tal como es descripta aquí *es* intersubjetiva. La propia acción de tocar el instrumento se convierte en el escenario de la interrelación. Según Vittorio Gallese (2001)

“lejos de ser exclusivamente dependiente de las habilidades mentalistas-lingüísticas, la capacidad para comprender a los otros como agentes intencionales está profundamente cimentada en la naturaleza relacional de la acción. La acción es relacional, y la relación es sostenida tanto entre el agente y el objeto blanco de la acción, como entre el agente de la acción y su observador” (p. 34)

Es interesante pensar que así como el objeto blanco de la acción podría ser el propio instrumento, es la propia respuesta corporal del oyente la acción focal sobre la que se organiza la ejecución. Esto es posible porque tanto el agente como el observador *comparten* una meta *corporeizada* (Gallese 2001, p. 36). Este vínculo entre la corporización (embodiment) de la música por parte del *oyente* y la consideración de ésta como meta intencional de la interacción puede verse más explícitamente en el siguiente ejemplo.

Del otro lado del mundo, Mercedes Liska (2006) estudió el fenómeno del tango danza en las *milongas* de Buenos Aires desde una perspectiva generacional. Encontró que los bailarines mayores (de más de 80 años) dan cuenta de una sutil discriminación de las variables estilísticas de las diferentes *orquestas típicas* y que por ello pueden adecuar más estrechamente los pasos y las figuras coreográficas a las particularidades del arreglo musical. Liska concluye que estas mayores sutilezas en las variables de la danza en relación a las particularidades de la ejecución musical tienen su origen en que los bailarines mayores han desarrollado su pericia para la danza en una época en la que todavía en las milongas se bailaba con música ejecutada en vivo. Esta circunstancia otorgaba a los *milongueros* un conocimiento de los rasgos performativos idiosincrásicos de cada orquesta, que resulta muy difícil de adquirir a partir de las ejecuciones en grabaciones. Una de sus informantes señaló que “en la época de las orquestas típicas” no solo los bailarines atendían a la performance de la orquesta, sino que ésta atendía el paso de los bailarines. De este modo, la comunicación entre ejecutantes y bailarines era mucho más estrecha y permitía un conocimiento *emocional* mutuo mucho más profundo.

De acuerdo a Evan Thompson (2001)

"En general las áreas premotoras son activadas cuando un individuo está por ejecutar una acción, u observa a otro individuo ejecutándola. Existen habitualmente mecanismos que inhiben al observador de emitir una respuesta motora que imite la acción observada, y que inhiben al actor de iniciar la acción prematuramente. Pero el sistema premotor a veces

permitirá un prefijo breve del movimiento que será exhibido, y este prefijo será reconocible por el otro individuo. " (p. 10)

Este fenómeno afecta por igual a actor y observador. El actor reconoce la intención del observador y el observador nota que su respuesta involuntaria afecta la conducta del actor. A partir de esta emisión de *señales* se establece una suerte de “diálogo primitivo” entre ambos sujetos. Probablemente ninguno de los dos sujetos pueda dar cuenta de las acciones desarrolladas ni de ningún “mensaje explícito” emitido, sin embargo, este diálogo mimético estaría puentando ese vacío.

Es necesario considerar que la experiencia de intersubjetividad se basa en la existencia de la capacidad transmodal que desarrollamos desde nuestra infancia. En la temprana infancia no podría existir respuesta mimética sin mediar alguna conexión transmodal (Thompson 2001, Melzoff y Moore 1998). Por eso es necesario pensar en el *observador* en un sentido amplio. Y del mismo modo, la *observación* de una respuesta (explícita o inhibida) puede ser en realidad la *audición*. A partir de esta noción Bejamen Schögler (1999-2000) estudio las interacciones que a nivel de las regulaciones temporales tienen lugar en un dueto de Jazz. Allí presentó evidencia comportamental que lo condujo a suponer que los músicos de Jazz utilizan recursos comunicacionales similares a los utilizados por los bebés para comunicarse con sus cuidadores. Sus hallazgos se basan fundamentalmente en mediciones del nivel de sincronía en los cambios comportamentales propuestos por alguno de los miembros de la díada en la interacción. De este modo el dueto de Jazz presenta una conducta simpatética temporalmente organizada de manera similar a otras interacciones que nos posibilitan el establecimiento de lazos sociales. En particular, es el “compartir el tiempo” (compartir el modo de sentir y estructurar la experiencia del tiempo) lo que conduce a la conciencia del otro, sus motivaciones, propósitos e intereses. Los músicos al actuar en sincronía *se entienden* sin necesidad de explicitar la intención, el contenido del mensaje, o la conciencia de la intención del otro (como lo requiere el esquema comunicacional clásico). Pero además, es esta representación del tiempo compartido la que permite el desarrollo de la capacidad simbólica e imaginativa que transforma la

comunicación en arte.² La expresión musical es construida a través del ritmo que es compartido como en la interacción madre-infante. Pero además la sincronización permite al dueto de Jazz mantener la coherencia *dramática* en la obra musical., ya que da lugar al acuerdo en los puntos del transcurso de la obra en la que se producen los cambios. Vale destacar que esta sincronía contribuye a organizar de este modo la secuencia narrativa de la composición, ya que *“con cada cambio, tiene lugar un ‘antes’ y un ‘después’, y estos se pueden comparar para establecer el contenido narrativo de la comunicación. En efecto la progresión de la pieza, en tanto se despliega en una forma narrativa pone de acentúa el proceso comunicativo.”* (Schögler 1999/2000, p. 86)

Más adelante Trevarthen y Schögler (2002) propusieron que esta comunicación es posible porque el ritmo y la simpatía mimética corporizan el tiempo del pensamiento y la acción. Las emociones que miden los logros de nuestros propósitos se conllevan instantáneamente a través de variaciones kinéticas de gesto. Timing y gesto (movimiento) son entonces dos de los aspectos claves de las experiencias de intersubjetividad que van más allá de la infancia. Ambos contribuyen a la organización de la experiencia temporal y vinculan transmodalmente la experiencia del tiempo con los “modos de sentir” subjetivos.

La experiencia *ciega* de intersubjetividad permite que nosotros podamos pensar en la audición de música como experiencia intersubjetiva aun cuando no estemos en presencia del ejecutante. Durante la performance de la obra musical, el intérprete manipula su regulación temporal que se convierte en el objeto de la atención conjunta suya y del oyente. En otro sitio (Shifres en impresión) hemos propuesto que la relación entre el ejecutante y el oyente de música los diversos mecanismos de regulación temporal interactiva suscitan gozo e interés hacia detalles del objeto –la música– que concentran la atención de ambos, manteniendo la atención durante el desarrollo temporal del objeto (musical). Pero además, es posible que una vez puesta la atención

² Esta idea es congruente con nuestros hallazgos respecto de la interacción entre juego de ficción y juego musical y los modos musicales en la génesis de la función simbólica (Shifres y Español 2004, Shifres *et al* 2004)

en la música, la comunicación emocional suscitada a partir de la activación de estos mecanismos, no requiera de la presencia real del otro miembro de la díada, dando lugar a una suerte de *otro virtual* (Murray y Trevarthen 1985; Bråten 1998c). La hipótesis de la actuación de diferentes mecanismos de timing conductual interactivo en la ejecución (y audición) musical, ha sido explorada en un trabajo que realizamos recientemente (Shifres 2006). En esa ocasión, utilicé una serie de ejecuciones *a capella* de diversos cantantes ejecutando un Lied de R. Schumann. Esas ejecuciones habían sido recolectadas para un estudio anterior que permitió advertir que los cantantes a pesar de cualquier modificación expresiva que quisieran incorporar a la ejecución podían dar cuenta de una cierta coherencia en la regulación temporal, que hacía previsible sus acciones a partir de conocer los patrones de regularidad propios de cada uno de ellos (Shifres 2004). Luego le solicité a 10 pianistas que acompañaran sucesivamente a cuatro de ellas a modo de “sesión de ensayo”, de acuerdo a tres condiciones experimentales: (i) *familiarización normal* (las 4 ejecuciones correspondiente a diferentes ejecuciones del mismo cantante); (ii) *familiarización intensificada* (las cuatro ejecuciones eran reproducciones electrónicas de una misma ejecución); y (iii) *familiarización atenuada* (las cuatro ejecuciones fueron aleatoriamente seleccionadas entre el total de ejecuciones de los diferentes cantantes). El análisis de la sincronía alcanzada por los pianistas en la tarea de acompañamiento aportó cierto soporte a los tres mecanismos de timing conductual interactivo propuesto por Merker (2002). Pero además estos mecanismos fueron encontrados en una particular sucesión. Se podía apreciar que los pianistas primero tendían a sincronizar con el cantante grabado basándose en el pulso subyacente. Pero luego, cuando advertían que el cantante quebraba esa regularidad con intención expresiva, tendían a *seguirlo* sincronizando por reacción. Finalmente cuando ya estaban familiarizados con el timing del cantante, sincronizaban por familiarización. De este modo es posible decir que los pianistas fueron capaces de extraer las invariantes temporales que emergían de las conductas performativas de los cantantes.

Esta evidencia soporta la propuesta de Schögler (1999/2000), y se la puede extender a la ejecución de la música académica, según la cual el ejecutante utiliza sus recursos comunicacionales más primarios en la ejecución. El uso sistemático de los mecanismos de timing conductual interactivo que Merker (2002) describió para las interacciones en la temprana infancia y en otras especies abona en el sentido de considerar la ejecución como afín a dichas experiencias primarias.

A manera de conclusión

La intención de este trabajo no va más allá que contribuir a la discusión sobre la posibilidad de transferir las ideas que la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona ha caracterizado para las interacciones en la temprana infancia a otras diádas, aportando datos teóricos y meta análisis de cierta evidencia empírica. En este sentido no pretendo más que reafirmar la propuesta de Stephen Malloch (2002) de que el modelo de interacción presentado como *Musicalidad Comunicativa* subyace muchas modalidades diferentes de interacciones humanas, incluyendo también las que pueden existir entre maestro y alumno en un aula o entre paciente y terapeuta en la consulta (Trevarthen y Malloch 2000).

Al abandonar la metáfora de la transmisión de la información y adoptar la de la danza para abordar el problema de la comunicación musical, se evita la limitación de un recorrido lineal y unidireccional y se equiparan todos los actores involucrados en el proceso en cuanto a la relevancia que tienen para que el mismo tenga lugar. Además, contrariamente a otros puntos de vista, la perspectiva intersubjetivista plantea el desarrollo psicológico humano a través de niveles o pasos (no *etapas*) cuyos rasgos y alcances comunicacionales permanecen en los niveles siguientes (Braten 1998, 2003). De este modo, la modalidad intersubjetiva que tiene lugar en la temprana infancia no desaparece sino que emerge en múltiples situaciones en la vida adulta. Dada las características del arte como actividad específica ubicua, y como modelado transmodal de pautas de filiativas y de cohesión social (Dissanayake 2000a, 2000b), no es difícil convencerse de que la experiencia estética será un ámbito más que propicio para que aquellas modalidades intersubjetivas tempranas, basadas en lazos no verbales, emerjan.

Por otra parte, la perspectiva intersubjetiva de doble vía o segunda persona, tal como se la describió aquí presenta importantes ventajas para comprender la comunicación en la experiencia musical respecto de la Teoría de la Teoría y la Teoría de la Simulación. En primer lugar permite entender la circulación de contenidos no verbales a través de diferentes modalidades perceptuales. Esto es, da lugar a considerar el procesamiento de la información percibida a través de diferentes vías y la posibilidad de establecer isomorfismos mucho antes de la adquisición del lenguaje y de las modalidades perceptuales definidas. En segundo lugar, en este nivel de procesamiento, el

movimiento juega un rol fundamental ya que favorece el establecimiento de pautas dinámicas similares entre modalidades sensoriales diferentes. Esta característica estaría reforzando la intuición de que la música tiene propiedades *cinéticas* en el sentido que nos mueve tanto emocional como físicamente. Por último, la perspectiva de segunda persona pone el énfasis en el *tiempo compartido* en la interacción. De este modo entran en juego en el análisis de las interacciones tanto aspectos vinculados a la sincronía interactiva como a la contingencia de las acciones, más que a la calidad de las acciones *per se*.

Los musicoterapeutas conocen el poder comunicacional de la música. Sin embargo, aquí propusimos atender a ciertos rasgos de la música como actividad humana, particularmente aquellas que tienen que ver con la organización temporal que emerge de la relación entre los agentes involucrados, con el objeto de brindarle a la práctica profesional un soporte para fundamentarla y una herramienta para sistematizarla. En ese sentido, la atención puesta sobre los aspectos temporales compartidos tal vez permita despejar variables puestas en juego en la interacción terapeuta-paciente con el objeto de optimizar las observaciones y las intervenciones clínicas.

Referencias

- Ansdell, G. y Pavlicevic, M. (2005). Musical companionship, musical community. Music Therapy and the process and value of musical communication. En D. Meill, R. MacDonald y D. Hargreaves (Eds.) *Musical Communication*. Oxford: University Press, pp. 193-213.
- Beebe, B.; Sorter, D.; Rustin, J. y Knoblauch, S. (2003). A comparison of Meltzoff, Trevarthen, and Stern. *Psychoanalytic Dialogues*, vol. 13, No. 6, pp. 777-804.
- Bråten, S. (1998b). Intersubjective communion and understanding: development and perturbation. In S. Bråten (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: University Press. 372- 382.

- Bråten, S. (1998c). Infant learning by alterocentric participation: the reverse of egocentric observation in autism. En S. Bråten (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: University Press. 105-124.
- Bråten, S. (2003). Participant Perception of Others' Acts: Virtual Otherness in Infants and Adults. *Culture & Psychology*, **Vol. 9(3)**, pp. 261-276.
- Bråten, S. (ed.) (1998a). *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: University Press.
- Coelho, N. Ernesto y Figueiredo, L. Claudio (2003). Patterns of Intersubjectivity in the Constitution of Subjectivity: Dimension of Otherness. *Culture & Psychology*, **Vol. 9(3)**, pp. 193-208.
- Cohen, A. J. (2005). Music cognition: defining constraints on musical communication. En D. Meill, R. MacDonald y D. Hargreaves (Eds.) *Musical Communication*. Oxford: University Press, pp. 61-84.
- Cross, I. (2005). Music and meaning, ambiguity, and evolution. En D. Meill, R. MacDonald y D. Hargreaves (Eds.) *Musical Communication*. Oxford: University Press, pp. 27-43.
- Deliège, C. (2000). The music work as discourse an text. *Musicae Scientiæ*, **Vol. IV No. 2**, pp. 213-225.
- Dissanayake, E. (2000a). Antecedents of the temporal arts in Early mother-infant Interaction. En N. L. Wallin; B. Merker y S. Brown (eds.), *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, pp. 389-410.
- Dissanayake, E. (2000b). *Art and Intimacy. How the Arts Began*. Seattle and London: University of Washington Press.

- Dissanayake, E. (2001). Becoming *Homo Aestheticus*: Sources of Aesthetic Imagination in Mother-Infant Interactions. *Substance*, vol. **30** (1/2), pp. 85-103.
- Fogel, A. (1999). A relational perspective of the development of self and emotion. En H. A. Bosma y E. S. Kunnen (eds) *Identity and Emotion. A self organizational perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gallagher, S. (2001). The practice of Mind: Theory, Simulation or Interaction?. *Journal of Consciousness Studies*, **8** N° 5-7, pp. 83-108.
- Gallese, V. (2001) The “Shared Manifold” Hypothesis. *Journal of Consciousness Studies*, **8** (5-7), pp.33-50.
- Gómez, J. C. (1998). Do concepts of Intersubjectivity apply to non-human primates? En S. Bråten (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 245-259.
- Gopnik, A. y Meltzoff, A. (1997). *Words, thoughts, and theories*. [Palabras, Pensamientos y Teorías (M. Sotillo y I. Saul, trad.). Madrid: Visor. 1997], Cambridge, MA.: Bradford, MIT Press.
- Hargreaves, D. J; MacDonald, R. y Miell, D. (2005). How do people communicate using music? En D. Meill, R. MacDonald y D. Hargreaves (eds.), *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-25.
- Huron, D. (2003). Is Music an Evolutionary Adaptation? En I. Peretz y R. Zatorre (Eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: University Press, pp. 57-75.
- Juslin, P. N. (2005). From mimesis to catharsis:expression, perception, and induction of emotion in music. En D. Meill, R. MacDonald y D. Hargreaves (Eds.) *Musical Communication*. Oxford: University Press, pp. 85-115.

- Kendall, R. A. y Carterette, E. C. (1990). The Communication of Musical Expression. *Music Perception*, **vol 8 No. 2**, pp. 129-164.
- Kirschner, S. R. (2003). On the Varieties of Intersubjective Experience. *Culture & Psychology*, **vol. 9(3)**, pp. 277-286.
- Kugiumutzakis, G. (1998). Neonatal imitation in the intersubjective companion space. En S. Bråten (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63-88.
- Liska, M. M. (2006) Un recorrido por la experiencia musical de bailarines de tango. En F. Shifres y G. Vargas (eds.), *Sonido, Imagen y Movimiento en la Experiencia Musical*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 205-214.
- Malloch, S. (1999/2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiæ*, **Special Issue**, pp. 29-57.
- Malloch, S. (2002). Musicality: The Art of Human Gesture. En C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney, pp. 143-146.
- Meltzoff, A. N. y Moore, M. K. (1998). Infant intersubjectivity: broadening the dialogue to include imitation, identity and intention. En S. Bråten (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 47-62.
- Merker, B. (2002). Principles of Interactive Behavioral Timing. En C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney, pp. 149-152.

- Miroudot, L. (2000) *Structuration Melodique et Tonalité chez l'Enfant*. Paris.
L'Harmatan.
- Murray, L. y Trevarthen, C. (1985) Emotional regulation of interactions between two-month-olds and their mother. En T.M. Field y N.A.Fox (eds.), *Social perception in infants*. Norwood: NJ: Ablex, pp. 177-198.
- Papoušek, H. (1996). Musicality in infancy research: biological and cultural origins of early musicality. En I. Deliège y J. A. Sloboda (eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*. Oxford: Oxford University Press, pp. 37-55.
- Papoušek, M. (1996). Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy. En I. Deliège y J. A. Sloboda (eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*. Oxford: Oxford University Press, pp. 88-112.
- Schögler, B. (1999/2000). Studying temporal co-ordination in jazz duets. *Musicae Scientiæ*, **Special Issue**, pp. 75-91.
- Shanker, S. G. y King, B. J. (2002). The emergence of a new paradigm in ape language research. *Behavioral and Brain Sciences*, **25 (5)**, pp. 605-620.
- Shannon, C. E. y Weaver, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. Urbana, University of Illinois.
- Shifres, F. (2004). Invariantes temporales como rasgos de identidad de la ejecución musical expresiva. En *Actas de las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: UNLP. pp. 519-526.

- Shifres, F. (2006) Tocar Juntos: ¿*Entrainment*, comunicación o comunión? En F. Shifres y G. Vargas (eds.), *Sonido, Imagen y Movimiento en la Experiencia Musical*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 189-203.
- Shifres, F. (2007a). *The Role of Prolongational Structure in Music Performance. A communicational approach*. Tesis doctoral inédita submitida. Londres: Roehampton University.
- Shifres, F. (en impresión) El tiempo musical: de nuestra dimensión perdida a la encrucijada entre performance, evolución y desarrollo. En *Actas de las II Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Shifres, F. y Español. S. (2004) Interplay between pretend and music play. *Paper accepted to the 8th International Conference on Music Perception & Cognition*, Evanston, IL..USA
- Shifres, F.; Español, S; Cevasco, M; Gómez, E.; Jiménez, M; Martínez, A y Pérez Vilar, P. (2004). Hacia una caracterización de los componentes musicales presentes en la génesis de las capacidades ficcionales. En *Actas de las XI JORNADAS DE INVESTIGACIÓN*. Buenos Aires: UBA. Facultad de Psicología. Volumen III 212-214.
- Stern, D. (1985). *The interpersonal World of the Infant. A View form Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Stuble, E. (1992). Philosophical Foundations. En R. Colwell (ed.), *Handbook of research in Music Teaching and Learning*. New York: Schirmer Books, pp. 3-20.

- Thompson, E. (2001). Empathy and Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, **8**, N° 5-7, pp. 1-32.
- Trehub, S. (2000). Human Processing Predispositions and Musical Universals. En N. L. Wallin, B. Merker y S. Brown (eds.), *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, pp. 427-448.
- Trehub, S. (2003). Musical Predispositions in Infancy: an update. En I. Peretz y R. Zatorre (eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press, pp. 3-20.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of intersubjectivity. En S. Bråten (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-46.
- Trevarthen, C. (1999/2000) Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musica Scientie*, **Special Issue**, pp. 155-213.
- Trevarthen, C. y Hubley, P. (1978). Secondary Intersubjectivity: Confidence confidings and acts of meaning in the first year. En Lock, A. (ed.), *Action: Gestures and symbol. The Emergence of Language*. London: Academic Press, 183-229.
- Trevarthen, C. y Malloch, S. (2000). The Dance of Wellbeing: Defining the Musical Therapeutic Effect. *Nordic Journal of Music Therapy*. **Vol.9 (2)**, pp. 3-17.
- Trevarthen, C. y Schögler, B. (2002). The Natural Science of Musical Time, and Gestures of Musicality in Communication. En C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney, pp. 147-148.

- Trevarthen, C. y Schögler, B. (2002). The Natural Science of Musical Time, and Gestures of Musicality in Communication. En C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney, pp. 147-148.
- Williamon, A. y Davidson, J. W. (2002). Exploring co-performer communication. *Musicae Scientiae*, **Vol. VI No. 1**, pp. 53-72.
- Wittmann, M. y Pöppel, E. (1999/2000) Temporal mechanisms of the brain as fundamentals of communication – with special reference to music perception and performance. *Musicae Scientiae*, **Special Issue**, pp. 13-28.
- Zeranska-Kominek, S. (1992) Mode: Process and/or structure? A study of the Tukmen mukam Gökdepe. En R. Dalmonte y M. Baroni (eds.), *Secondo convegno europeo di analisi musicali*. Trento. Università degli Studi di Trento, pp. 249-258.