

El tiempo como experiencia compartida: el sentido expresivo participativo en la música.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (2020). *El tiempo como experiencia compartida: el sentido expresivo participativo en la música*. En *Ritmidades*. Buenos Aires (Argentina): Montes Vera.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/510>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/dU7>

Rit mi ci da des

Tereza Alcântara-Silva
Laura Arias
Lola Banfi
Camilo Carvajal
Teodoro Cromberg
Francisco Dasso
Antenor F. Corrêa
Víctor Fuenmayor
Eduardo Lopes
Salomé Lopes Coelho
Rosa Maria Martelo
Pascal Michon
Ana Mira
Leticia Miramontes
Paulo Filipe Monteiro
Eilon Morris
Reinhard Ring
Marcelo Sasso
Favio Shifres
Viviana Vásquez
Horacio Wainhaus
Carla Fonseca

Cuerpos en **Jira,**

[2015 - 2019]

jornadas
internacionales
el ritmo
en las artes

A. Loliacono -| , , N. Sarmoria -|
V. Iasparra , A. Mira , E. Estevez
A. Uziga -| R. Szuchmacher , -|
, O. Edelstein -| M. Bouyalsky ,
H. Kappes , A. Chacón Álvarez ,
, L. Rodríguez -| A. Laguna -|
H. López , P. Michon , C. Zamani
-| A. Corrêa , V. Zeiner , B. Schutz
G. González López -| P. Cernik -|
, L. Banfi , R. Segal , M. Mescia
F. Toth -| P. Monteiro -| R. Freschi
M. Marull , F. **Canizza** , J. Larquie
-| M. Wisnik , C. **Carvajal** -| ,
C. **Carvajal** , D. Sztulwark , C. Eguía
S. Tedesco , V. Del Barco , G. Lewis
A. Terra Leme , , M. Moltedo ,
, G. Bejerman -| G. **Gariglio** -|
J. Fonseca , T. Cromberg , J. Ribeirete

Ritmidades: Cuerpos en Jira / Andrea Carla Fonseca... [et al.];
compilado por Carla Fonseca; editado por Fernando Montes Vera.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Andrea Carla Fonseca, 2020.

Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-86-6365-4

1. Ritmo. 2. Educación Musical. 3. Artes Escénicas.
I. Fonseca, Carla, comp. II. Montes Vera, Fernando, ed.

CDD 781.224

Dirección y compilación
Carla Fonseca

Edición, traducción y corrección
Fernando Montes Vera

Diseño editorial
María Paz Garaloces

© **Jornadas Internacionales el Ritmo en las Artes, 2020**

Website: www.ritmoenlasartes.com
Contacto: jiraargentina@gmail.com

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro sin la autorización expresa de los dueños del copyright.
Todos los derechos están reservados.

Impreso en la Argentina

Índice

- 6 **Prólogo**
Carla Fonseca

Ser en ritmo

- 12 **El ritmo como invención**
Horacio Wainhaus
- 31 **Ritmo da vida e da música**
Tereza Raquel Alcântara-Silva y Eduardo Lopes
- 43 **Lo que adviene al ser en ritmo**
Víctor Fuenmayor

El tiempo como superficie

- 67 **Sobre el concepto de episteme del ritmo**
Pascal Michon
- 79 **Tiempos del ser**
Laura Arias
- 82 **El tiempo como experiencia compartida: el sentido expresivo participativo en la música**
Favio Shifres
- 98 **Ritmo y actuación: dejarse llevar, llevando**
Lola Banfi
- 106 **La biblioteca de Babel y el movimiento**
Teodoro Cromberg y Marcelo Sasso

El tiempo como experiencia compartida

El sentido expresivo participativo en la música

Favio Shifres

Introducción

Muchas cosas, en el mundo que nos rodea, se nos vuelven significativas a partir del modo en el que transcurren en el tiempo. La duración y el énfasis que sus componentes nos muestran en ese transcurrir se configuran como la clave para el sentido de esa entidad. Los seres humanos realizamos actividades en las que cobra vital importancia esa configuración al cautivar nuestros sentidos e introducirnos en una experiencia regocijante. Las artes temporales, tales como la música, la poesía, la danza, el teatro, constituyen un tipo de elaboración muy sofisticada de tales configuraciones. Por esta razón, es el ritmo en las artes —el tema que convocó el evento que dio origen a este volumen, las II Jornadas Internacionales relativas a este tópico, en el departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes— un motivo de interés central para investigadores de numerosas disciplinas artísticas, sociales y humanísticas. En particular, desde hace un par de décadas, el ritmo ha sido un tópico muy visitado en el campo de la psicología del desarrollo.

Los estudiosos han identificado que el ser humano, desde que nace pone en funcionamiento un conjunto de comportamientos complejos que se caracterizan por una elaboración muy delicada de sonidos y movimientos organizados en el transcurso del tiempo. La complejidad de esas configuraciones comportamentales y el alto nivel de coordinación y sincronización de sonidos y movimientos que el bebé humano realiza durante los primeros meses de vida, condujeron a muchos investigadores a hipotetizar que esta habilidad no está orientada, en términos de desarrollo cognitivo, a la locomoción y la alimentación - como lo están las complicadas destrezas motrices en numerosas especies animales- sino más bien a la imitación y la comunicación (Trevarthen, 2000). Principalmente, el ritmo parece un elemento crucial en la comunicación durante los primeros meses de vida.

A partir de estas observaciones, muchos investigadores han comenzado a vincular el desarrollo de las habilidades intersubjetivas en la infancia temprana

con la experiencia de las artes temporales en la vida adulta.¹ En este trabajo se propone explorar el vínculo entre la comunicación intersubjetiva en el marco de las experiencias de involucramiento social tempranas y la experiencia de audición de música en performances expresivas a partir de comparar los aspectos *microtemporales* en ambos tipos de experiencias. Para ello se mostrará que ambas situaciones muestran una utilización de mecanismos de interacción rítmica que resulta clave en la comunicación.

Teoría de la mente

Los seres humanos tenemos la tendencia a explicarnos la conducta de los otros en términos de sus estados internos. Si vemos a alguien llorar decimos “está triste”, si vemos a alguien tratando de abrir una puerta decimos “quiere entrar”. Así, atribuimos estados internos a otras personas a partir de lo que sus conductas manifiestas nos sugieren. Esta capacidad para leer la mente de los otros, tanto en términos afectivos como propositivos, es denominada por los psicólogos como teoría de la mente. Es una capacidad ubicua humana para atribuir los estados mentales del otro como diferentes de los propios. Esta habilidad es crucial en el desarrollo porque nos permite entender el límite de nuestra mente, y construir la noción de que los otros poseen subjetividades que son diferentes a la nuestra.

En la tradición de la psicología del desarrollo y la filosofía de la mente existen dos enfoques principales del problema. Por un lado, tenemos la teoría de la teoría, que asume que comprendemos a los otros adoptando un punto de vista teórico que construimos desde una psicología del sentido común. Así, para comprender a los otros debemos movernos por inferencia de nuestra propia creencia a la del otro. Por eso se dice que esta comprensión es inferencial y cuasi científica. A partir de los estados observables somos capaces de teorizar sobre los no observables que los subyacen. Ésta recibe también el nombre de perspectiva de tercera persona porque asume que una persona está tratando de comprender la mente de otro, formulando teorías acerca de lo que observa, sobre la base del conocimiento social construido.

Por el otro lado existe una teoría de la simulación que sostiene que nuestra comprensión del otro se basa en nuestra experiencia simulada de sus deseos, creencias o intenciones. Haciendo uso de los recursos motivacionales y emocionales propios, contruidos a partir de la experiencia personal, uno es capaz

¹ Dissanayake, 2000; Español y Shifres, 2015; Imberty, 2002; Malloch y Trevarthen, 2009; Shifres, 2014; Stern, 2010; Trevarthen, 2012)

de ponerse en los zapatos del otro, y de proyectar en el otro aquello que uno pensaría o desearía. No hace falta, desde este punto de vista, construir teorías psicológicas, sino simplemente tener acceso introspectivo a la propia mente y la propia experiencia. Por esta razón este enfoque también recibe el nombre de perspectiva de primera persona. Obviamente, asume que el simulador ya tiene experiencias relativas al hecho observado y por ello sabe qué haría en ese lugar.²

Los psicólogos del desarrollo sostienen que, cualquiera sea la perspectiva teórica en la que nos ubiquemos, la teoría de la mente se completa en la cognición humana cuando el niño, entre los cuatro y cinco años, logra construir narrativas acerca de lo que piensa el otro sobre la base de la información que infiere que el otro tiene más que sobre las que él mismo posee (test de falsa creencia). Sin embargo, los estudios en intersubjetividad en la temprana infancia, dan cuenta de que los intercambios kinéticos y sonoros del bebé con su progenitor/cuidador, muestran que existe una comprensión de los estados internos en momentos muy iniciales de la vida que las perspectivas anteriores no puede explicar. Algo similar ocurre con fenómenos como los reconocimientos inmediatos (veloces) de los estados del otro, y las interacciones socialmente contextualizadas. Finalmente, estas perspectivas no explican por qué somos capaces de compartir un estado emocional (sentir) con el otro a pesar de que nuestro sistema teórico y/o experiencial puedan alertarnos sobre la falsedad de ese estado, como ocurre cuando lloramos en el cine a ver una escena triste. Estos problemas han sido abordados más recientemente por la psicología del desarrollo al estudiar los encuentros intersubjetivos que tienen lugar durante el primer año de vida entre bebés y adultos.

Involucramiento social temprano

Las experiencias de involucramiento social inicial son aquellas situaciones durante los primeros meses de vida en las que bebés y adultos se involucran en actividades que no implican estrictamente el cuidado (alimentación, aseo, etc.). Estas experiencias están siendo reconocidas como ámbitos de la vida cotidiana en los que el infante puede construir conocimiento de ciertas cualidades de la mente del otro a partir de lo que hacen juntos en la interacción.³ La base de esta asunción es que la gente normalmente entiende a las otras personas como seres intencionales en las acciones comprometidas en la interacción más que en las especulaciones más o menos explícitas acerca del pensamiento. En otros términos, interactuamos acertadamente con otros sin que medie alguna reflexión sobre la mente de los otros. Vista la cuestión de esta manera, la teoría de la teoría resulta

² Gallagher y Zahavi, 2008.

³ Carretero Pérez y Español, 2016; Reddy, 2008; Trevarthen y Hubley, 1979.

paradójica porque excluye a la misma interacción social de las fuentes de un conocimiento que tiene fuertes implicancias justamente en interacción social.

Por su parte, el involucramiento brinda claras posibilidades para superar la opacidad de la mente del otro a través del considerar el modo en el que el cuerpo resuena con los contenidos del pensamiento en la forma de cambios (movimientos) sensiblemente detectables denominados articulaciones corporales. Además, resultan también considerables las consecuencias que tales articulaciones pueden tener en los sujetos y el entorno. En psicología del desarrollo, tradicionalmente este tipo de respuestas conductuales no han sido estimadas como un indicio de contenidos de la mente. Sin embargo, para algunos investigadores los beneficios que predice el poseer una teoría de la mente parecen tener lugar antes de que lo que la teoría de la teoría y la teoría de la simulación predicen.⁴ Por ejemplo, si conocer los estados emocionales del otro permiten al bebé regular sus propios estados, este conocimiento debe ocurrir en momentos anteriores a la posibilidad de establecer una teoría acerca de ellos. Según esta perspectiva, en vez de tener que descartar toda explicación conductual para probar que estamos en presencia de una explicación mentalista, deberíamos considerar la acción como expresión de una mente corporizada. Es decir que no se trata de pensar una etapa comportamental como previa a una mentalista en el marco de la teoría de la mente, sino de tener en cuenta que el cuerpo es parte de la mente. Debido a que el conocimiento surge de estar y hacer con el otro, esta perspectiva es conocida como de segunda persona.

En esta línea es que se propuso una semejanza entre los modos de involucrarse en la temprana infancia y en las artes temporales,⁵ básicamente porque en las artes temporales como en el mundo social experimentado por el infante no son tanto los actos y conceptos formales lo que prima, sino más bien lo que Daniel Stern denominó en 1985 afectos de la vitalidad, y que dio lugar a su concepto de formas dinámicas de la vitalidad en su última obra de 2010. La idea central muestra que en ambos ámbitos (el involucramiento social en la temprana infancia, y la contemplación de formas artísticas en la edad adulta) los contenidos nos son experimentados como representaciones rígidas sino como cambios dinámicos en los niveles de activación o excitación que se perfilan como patrones en el transcurso del tiempo. Esto resulta relevante para la comprensión del otro porque “tendemos a transponer las cualidades perceptuales a cualidades de sentimiento, en particular cuando se trata de las cualidades de la conducta de otra persona”.⁶ Como veremos más adelante, en los últimos años se han venido explorando algunos mecanismos que posibilitarían esta transposición.

⁴ Reddy, 2008; Reddy y Morris, 2004.

⁵ Dissanayake, 2000; Español y Shifres 2015.

⁶ Stern, 1985, 195.

La experiencia de la música nos brinda la posibilidad de sumergirnos en un tiempo virtual —“esto es, un tiempo como experiencia vivida, que se precipita o tropieza, se dilata o mantiene en suspenso”—⁷ de manera similar a lo que es posible observar que ocurre en el intercambio intersubjetivo primario, durante los primeros meses de vida.

Vasuedi Reddy y Paul Morris (2004) proponen que la experiencia directa con el otro, es decir la idea de que estoy con vos, no de que estoy simplemente con alguien, tiene siempre una dimensión emocional a través de la cual la gente no solamente conoce, sino que se hace conocer. Porque uno se involucra en modo tal que asume que la acción está dirigida a uno mismo. A partir de ahí se reconoce la acción dirigida a uno mismo. De manera que el modo en el que esas acciones impactan en mí forma parte de cómo entiendo esas acciones. “Hay una dimensión más profunda del involucramiento más allá de simplemente estar cerca: es la de estar dentro de la escena de una manera diferente”.⁸ Esta diferencia está dada por reconocer en las acciones del otro no solamente los propios intereses, sino en el hecho de que esas acciones se van acomodando a la situación en particular.

Mi idea es mostrar de qué modo estas pautas que forman parte de la comprensión del otro en las situaciones tempranas de involucramiento social son análogas a las que tienen lugar en el involucramiento en el arte. Especialmente me interesa mostrar que esto es plausible aun en las formas aparentemente más abstractas de arte, y aun en situaciones donde ni la acción ni el otro parecen estar presentes. Esto es lo que ocurre típicamente cuando escuchamos música exclusivamente instrumental.

Para eso consideraré brevemente la naturaleza recíproca del involucramiento en la audición de música, especialmente mostrando que el ritmo es vivido a través de una doble articulación temporal (la del ritmo estructural y la del ritmo microestructural o *timing*) y describiré los mecanismos involucrados en el desarrollo de la habilidad que favorece la reciprocidad tanto en los encuentros adulto-bebé como en la audición musical.

La naturaleza recíproca del escuchar música

Me siento en un cómodo sillón, con mis auriculares puestos, a escuchar música. Parecería que nada puede ser más individual que eso. Sin embargo,

⁷ Stern, 1985, 196.

⁸ Reddy y Morris, 2004, 658.

como sugirió Maurice Merleau-Ponty⁹ nuestras percepciones se basan en marcos culturales que van más allá de uno mismo. Las percepciones no se constituyen solamente con lo que directamente se recibe del objeto percibido, sino también del conjunto de conductas que otros despliegan ante ese mismo objeto.

Una idea, defendida por Eduard Hanslick,¹⁰ sostiene que la música consiste en relaciones de forma sin significados definidos, de modo similar a la arquitectura y a la danza. Un edificio, por ejemplo, no significa algo; solo muestra su estructura formal. Una danza no significa nada tampoco; solo muestra sus formas en movimiento. De un modo similar el contenido de la música son formas sónicas en movimiento. Claramente, uno puede interpretar los edificios, las danzas y la música como la expresión de algo culturalmente significativo. Pero esa interpretación, de acuerdo con Hanslick, es una actividad simbólica y en consecuencia no puede ser otra cosa que una potencialidad subjetiva. En lugar de ello, como sugiere Marc Leman,¹¹ las formas, y en particular las formas en movimiento, tienen un impacto directo en la fisiología humana porque evocan resonancias corporales que dan lugar a la significación.

Es así, entonces que los significados musicales no emergen solamente de la interacciones lingüísticas o simbólicas (signos teórico-musicales, notaciones, etc.). También damos sentido a la experiencia musical a través de nuestros propios movimientos que tienen lugar cuando estamos involucrados en la música. Estos movimientos son similares a los que realizamos en la acción empática con el otro, la acción que nos permite sentir que hago contigo. Como hemos señalado arriba, las teorías de segunda persona¹² proponen que al desplegar articulaciones corporales con el otro *sentimos* con él. No importa que ese otro sea real o no. Por ello podemos sentir empatía con un personaje de una película, por ejemplo. Existe evidencia de que, al escuchar música, las personas dan lugar a representaciones antropomórficas,¹³ lo que implica que imaginan al otro *en* la música. Así, la música es un otro ficcional. Por eso podemos explicarla en términos de su estado emocional, anticipar su comportamiento y construir su sentido. En síntesis, si consideramos la situación de escucha musical como un momento de involucramiento con la música, la perspectiva de segunda persona nos explicará que, al resonar con la música, nuestros movimientos (explícitos o imaginados) son la expresión de nuestra necesidad de hacer con la música para comprenderla en tanto agente intencional.

⁹ Merleau-Ponty, 1985, originalmente publicada en 1945.

¹⁰ Hanslick, 1977; originalmente publicada en 1854.

¹¹ Leman, 2008.

¹² Freedberg y Gallese, 2007; Gallese, 2009; Gomila, 2003.

¹³ Sloboda, 1998; Watt y Ash, 1998.

Esta noción del vínculo entre la empatía, el movimiento y el regocijo estético, no es novedosa. Filósofos y teóricos del arte ya en el siglo XIX especularon con que el involucramiento físico en la obra de arte no solamente provoca la imitación del movimiento visto o implicado en ella sino también aumenta el compromiso emocional del espectador. Pero más recientemente, se expresó explícitamente el vínculo entre la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona y la construcción de sentido en el arte. Antoni Gomila¹⁴ exploró la comunicación emocional en el cine desde la perspectiva de segunda persona. Por su parte, David Freedberg y Vittorio Gallese,¹⁵ basándose en el modelo de simulación corporizada de este último,¹⁶ propusieron la hipótesis de que la empatía como mecanismo corporizado juega un rol crucial en la fruición estética. De acuerdo con esta, somos capaces de establecer empatía a nivel de las acciones del contenido de la obra de arte (cuando siento que estoy haciendo esa acción), del dolor (cuando siento el dolor que las figuras representadas sienten) trasmutando de una empatía física a una de naturaleza emocional acerca de las consecuencias físicas de ese dolor. Aunque estas ideas también han sido puestas en tela de juicio,¹⁷ los autores avanzaron más proponiendo otra vertiente para el establecimiento de la corriente empática. La propuesta incluye que en ciertas obras de arte (por ejemplo, en pinturas de Jackson Pollock, o Lucio Fontana) los espectadores establecen empatía con las trazas visibles de los gestos creativos del artista sobre el material de la obra (una pintura, una escultura). Si podemos movernos con el pintor y derivar de esto una intencionalidad, también podremos movernos con el ejecutante de música, e incluso podríamos movernos con la idea o *gesto* de la composición. Existe interesante evidencia procedente de diferentes disciplinas que hacen plausible esta noción corporeizada y kinética de la comprensión del arte como un otro.

Plausibilidad neurológica

La corporeidad de la interacción con/en la música encuentra una base en evidencia de que la naturaleza de la acción permite predecir sus consecuencias y reconocer la intencionalidad del agente. Hoy en día se conocen sistemas neuronales que responden selectivamente a aquellas percepciones que se orientan a una meta: los sistemas de neuronas espejo.¹⁸ Descubrimientos recientes dan cuenta de que no solamente estamos en condiciones de comprender a través de los sistemas de mirroring el *qué* de una acción, sino también el *porqué*. Esto

¹⁴ Gomila, 2003.

¹⁵ Gallese y Freedberg, 2007.

¹⁶ Gallese, 2001, 2005.

¹⁷ Casati y Pignocchi, 2007.

quiere decir que las neuronas codifican el mismo acto motor de manera diferente dependiendo de la meta final de la acción. Esta meta es la que configura la secuencia misma de acciones como significativa, y por lo tanto sería la familiaridad con la meta, el conocimiento de la meta, lo que nos permite establecer la empatía con el movimiento. Se enfatiza, a partir de ello, el rol de la experiencia previa en la conformación del sistema de neuronas espejo ya que, de acuerdo con esa idea los movimientos dirigidos a una meta activan más fuertemente la corteza motora primaria que lo que lo hacen los movimientos físicamente iguales pero no dirigidos a una meta.¹⁹

Existe evidencia de que además de la vista la audición de secuencias sonoras vinculadas a acciones intencionales están selectivamente involucrados en la representación de la conducta intencional del otro. Dado que estos sistemas pueden establecer no solamente una correspondencia general de la acción observada, sino que ésta puede generalizarse a través de otros modos de lograr la misma meta según las experiencias corporizadas del observador (oyente), es posible vincular ciertas configuraciones sonoras con experiencias corporizadas vinculadas con las formas sónicas en movimiento que están involucradas en la música escuchada.

Plausibilidad etnomusicológica

El *mukam* de Turkmenistán es un tipo de pieza instrumental, ejecutada en *dutar*, puede encuadrarse como una forma de improvisación que presenta rasgos de amplia libertad de interpretación y da lugar a extremos de emocionalidad individual.²⁰ Esta música se concibe como un proceso que se despliega a medida que transcurre el tiempo y está orientado hacia el oyente. La ejecución se va determinando de acuerdo con la percepción que el propio oyente tiene de ella y que es recibida por el ejecutante en el marco de íntimo vínculo con él. Este vínculo es el responsable de curso que va adoptando el patrón de ejecución. La segmentación de la ejecución, en partes autocontenidas diferenciadas, es un rasgo esencial de este pensamiento musical evolutivo determinado por la percepción del oyente, quién va estableciendo relaciones entre sucesivos fragmentos sin invocar ningún tipo de organización macro de la ejecución completa.

Este tipo de proceso compositivo puede denominarse aditivo

... Es asimismo pertinente señalar que este tipo de escucha, la escucha relativa, cobra sentido considerando la duración de las performances musicales orientales, que a menudo son mucho más largas que lo

¹⁸ Rizzolatti y Sinigaglia, 2006.

¹⁹ Hari, 2007.

²⁰ Zerańska-Kominek, 1992.

que los occidentales estamos acostumbrados (por ejemplo, un concierto del bakhshy Turcomano puede durar más de 8 horas).²¹

De este modo, las articulaciones corporales del oyente resultan centrales en el modo en el que va transcurriendo la música.

Plausibilidad psicológica

En un experimento en nuestro laboratorio²² exploramos el rol de las articulaciones corporales (el conjunto de movimientos/micromovimientos) en la comunicación de las concepciones (ideas) acerca del estilo interpretativo musical, como un modo de vinculación intersubjetiva entre el artista y el espectador. Filmamos a una pareja de bailarines de tango profesional bailando fragmento de un tango (*Gallo Ciego* de Agustín Bardi) 12 veces siguiendo la ejecución de 12 orquestas típicas diferentes. Luego, le pedimos a los participantes del experimento que juzgaran la similitud de a pares de performances: un tercio de ellos lo hizo observando los videos, otro tercio, observando solamente la imagen (sin sonido) y el resto solamente escuchando la música (sin imagen). Con esas comparaciones calculamos mapas de similitud (utilizando la técnica del escalamiento multidimensional). El mapa para la condición *solo imagen* fue notablemente similar al mapa de la condición *solo sonido*. Esto quiere decir que la proximidad (medida de la similitud) entre las ejecuciones que eran solamente observadas (sin sonido) fueron muy similares a las similitudes consideradas exclusivamente a partir de solamente escuchar el audio. Concluimos que la imaginación motora de los oyentes a partir solamente de lo escuchado (en la condición sonido) resultaba muy similar a la de los bailarines y por lo tanto se veía reflejada en los movimientos de ellos. De allí que el estilo de ejecución del tango puede ser visto como una cualidad supramodal que compromete las articulaciones corporales de los bailarines consustanciados con los rasgos sonoros de cada ejecución musical.

Todas estas evidencias, abonan la idea de que aspectos microtemporales del movimiento son parte responsable del modo en el que nos vemos atraídos hacia el otro, nuestra atención se mantiene en el otro y somos finalmente capaces de dar sentido al conjunto de esa micro-organización temporal (*timing*) en términos de la subjetividad del otro.

²¹ Zerańska-Kominek, 1992, 253.

²² Shifres et al., 2012.

Habilidades sonoro-kinéticas del involucramiento

Para profundizar en los modos en los que el estar involucrado en la música y en los diálogos intersubjetivos de la primera infancia son homologables es preciso considerar las cualidades sonoro-kinéticas de las que dependen ambos involucramientos. Como se dijo, este involucramiento descansa en la posibilidad de *hacer juntos* y ésta, a su vez, es posible gracias a habilidades de regulación de las acciones en el tiempo que se activan en la interacción.

Timing y formas conductuales interactivas

Bjorn Merker²³ propuso dos principios de regulación temporal (*timing*) de las conductas en la interacción. A partir de la observación de más de 120 horas de interacción entre adultos y bebés de 6, 9 y 12 meses y de datos provenientes de estudios sobre diferentes especies animales propuso la existencia de dos grandes principios de interacción. El primero es el principio de *Interacción por Reacción*. Conforme a este principio *hacemos con el otro* a partir de observar la conducta del otro. La interacción está regulada temporalmente de una manera flexible en el que el despliegue temporal depende de la *negociación* que se establece entre los sujetos interactuantes. “Su estructura temporal depende de la reactividad oportunista y de la espera paciente para una apertura a tomar o renunciar la iniciativa”.²⁴ Para ello se procura reducir progresivamente el tiempo de reacción. En la medida en la que el bebé y el adulto están familiarizados con el tipo de conducta que realizan y su despliegue temporal, son capaces de anticipar las acciones que realizarán, por lo que interactúan de acuerdo con un principio de *Interacción Predictivo por Familiaridad*. De acuerdo con éste, cada miembro de la díada conoce el perfil temporal de las conductas del otro de modo que puede predecir el timing de sus acciones y actuar en consecuencia. Para la mayor parte de los comportamientos de interacción, incluyendo el lenguaje, estos principios de regulación temporal resultan suficientes. Sin embargo, las conductas parentales puestas en juego en la interacción incorporan estructuras expresivas modeladas culturalmente (canciones, juegos, rimas, etc.) que propician una interacción mucho más ajustada temporalmente. Estas estructuras muestran una organización detalladamente organizada alrededor de niveles de pulsos jerárquicos (estructura métrica), por lo cual el principio de predicción de la conducta de otro descansa en la posibilidad de extraer del conjunto de conductas distribución temporal

²³ Merker, 2002.

²⁴ Merker, 2002.

de esa secuencia de impulsos regulares (pulso). De este modo, la predicción del timing de la conducta se produce por la extracción del *pulso subyacente*.

Los tres principios de timing interactivo constituyen una secuencia ontogenética. Las interacciones en la infancia muestran inicialmente la interacción por tiempo de reacción hasta que alrededor de los 12 meses de vida del bebé se observan interacción en las que este ya da cuenta de la extracción de un pulso subyacente.

El timing en la expresión musical comunicada

En la audición musical, considerando la música como un otro virtual con quien interactuamos, operarían los mismos principios interactivos. Hemos propuesto que el sentido expresivo fuertemente sentido en esa interacción surge de la *retrogradación* de la secuencia.²⁵

Si la pieza musical es ejecutada estrictamente según las proporciones propuestas por las figuras que la representan en la partitura, la extracción de un pulso subyacente es inmediata, de manera que *interactuamos* con la pieza escuchada utilizando ese principio de timing conductual. La figura 1 muestra en un gráfico la medida exacta de las duraciones de cada nota en la secuencia anotada de la canción de *Après un rêve* Gabriel Fauré (compases iniciales), si la pieza fuera tocada estrictamente (por una computadora) según los valores prescritos.

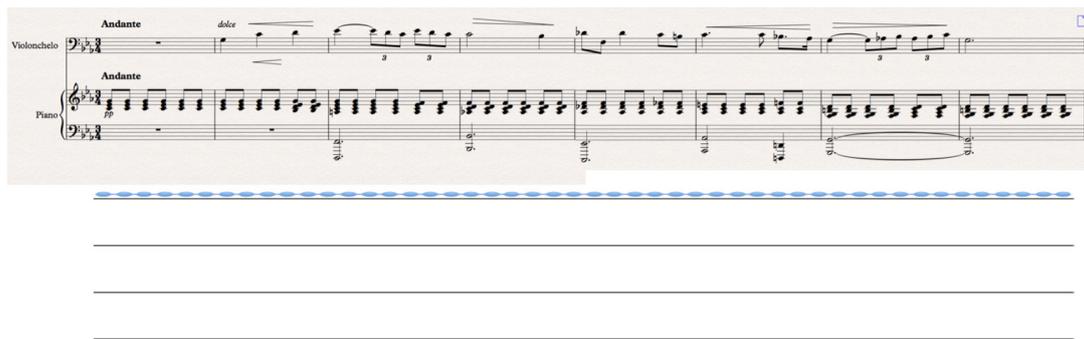


Figura 1. Primeros 8 compases de la partitura de *Après un rêve* de Gabriel Fauré (transcripción para violonchelo). En el panel inferior gráfico de la duración relativa (eje vertical) de cada corchea (puntos azules) de acuerdo con una ejecución computarizada (cuantizada).

²⁵ Shifres, 2014.

En la cultura musical, dicha exactitud es inexistente. Cada cultura tiene ciertas formas admitidas para regular las sucesiones de eventos musicales en el tiempo.²⁶ Incluso, al interior de cada cultura, el timing expresivo se presenta como fuertemente idiosincrático, de modo que cada persona puede ser reconocida por un timing particular.²⁷ Cuando escuchamos música interpretada de acuerdo con esos patrones de regulación temporal familiares, interactuamos por el principio de familiaridad. La figura 2 muestra un perfil de timing común en la cultura interpretativa musical de la misma pieza.



Figura 2. Primeros ocho compases de la partitura de *Après un rêve* de Gabriel Fauré (transcripción para violonchelo). En el panel inferior gráfico de la duración relativa (eje vertical) de cada corchea (puntos rojos) de acuerdo con una ejecución de Moreau y Hodique.

Sin embargo, un patrón de timing que pueda entenderse en la interacción como sistemático, pero no obstante original, resultaría altamente cautivador porque estaría requiriéndonos interactuar ya no por pulso subyacente o por familiaridad. En este caso la interacción nos demanda el principio de tiempo de reacción. La figura 3 muestra un perfil de timing en una interpretación expresivamente original de la misma pieza de Fauré. La necesidad de un tiempo de reacción para la interacción podría ser la responsable del mayor involucramiento afectivo.

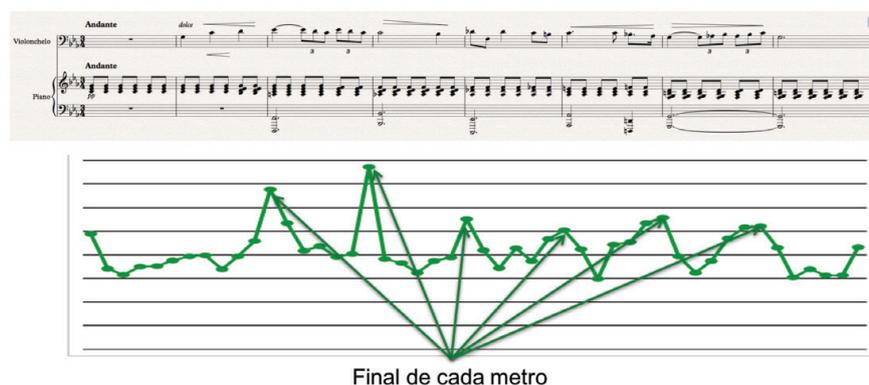


Figura 3. Primeros ocho compases de la partitura de *Après un rêve* de Gabriel Fauré (transcripción para violonchelo). En el panel inferior gráfico de la duración relativa (eje vertical) de cada corchea (puntos verdes) de acuerdo con la ejecución de Rostropovich y Dedukhin.

²⁶ Sundberg, 1993.

²⁷ Shifres, 2002; 2004.

Consideraciones finales: ritmo, rubato e involucramiento afectivo

Como vimos en las secciones anteriores, las experiencias de involucramiento social en la infancia temprana tienen una estructura temporal y una organización interactiva regida por principios que pueden ser también identificados en la audición musical si consideramos que la música puede ser experimentada como un otro virtual. Es justamente esa estructura temporal compartida lo que permite el intercambio preverbal de los estados internos y la consiguiente comprensión del otro como sujeto intencional independiente.

Siguiendo a Merker²⁸ es posible entender que la expresividad no verbal hace uso de recursos cognitivos básicos ampliamente distribuidos en el reino animal. En nuestra especie, estos recursos se combinan con la capacidad de procesamiento de la información y la regulación de las conductas de acuerdo estructuras de pulso subyacente (métricas) que se despliegan a velocidad variable. Los intercambios intersubjetivos fluidos son temporalizados de manera flexible. En la audición musical esa flexibilidad está puesta al servicio de la relación entre el ritmo de la pieza musical y la microestructura temporal de la performance.

Durante la ejecución musical, el intérprete regula temporalmente las duraciones de cada sonido con una finalidad expresiva (aceleraciones, ralentizando, *rubatos*, etc.). Esto implica la ruptura del corsé métrico y la activación de mecanismos de timing interactivo que están en la base de nuestras conductas interactivas. La activación de estos mecanismos de timing interactivo contribuyen a entender la música como agente intencional y conllevando información emocional dinámica. Como en las experiencias de involucramiento social temprano, el modo en el que esta relación pone en acción principios de regulación temporal interactiva, condiciona el contenido emocional de dicho intercambio. Como señalamos en otro sitio, la expresividad temporal en la performance musical es entonces un lazo profundo entre la experiencia artística y las formas iniciales de intercambio intersubjetivo en los comienzos de la vida. En ambas circunstancias la comunicación es temporizada, prereflexiva y corporeizada.

Así, como el encuentro diádico en la temprana infancia, en el acto de escucha musical, la performance se ofrece al oyente como un conjunto de experiencias temporales que son para compartir ya que remiten a la experiencia de *estar con el otro*.

²⁸ Merker, 2002.

Favio Shifres, Pianista, Prof. de conjuntos instrumentales y de cámara y Lic. en Dirección Orquestal en la Universidad Nacional de La Plata. Es doctor en psicología de la música por la Universidad de Roehampton (Reino Unido). Como docente investigador, se aboca al estudio del oído musical, la experiencia musical y la cognición corporeizada. Ha publicado numerosos trabajos en revistas de la especialidad, capítulos de libros y presentaciones en eventos científicos. Es editor de la revista *Epistemus* y miembro del comité editorial de varias publicaciones académicas internacionales. Ha dictado cursos y conferencias y clases de posgrado en varios países de Latinoamérica y Europa. Es miembro fundador y ex presidente de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.

Bibliografía

- Carretero Pérez, S., & S. A. Español. "Multimodal study of adult-infant interaction: A review of its origins and its current status". *Systematic Literature Review*, 26(65), 2016: 377–385. <https://doi.org/10.1590/1982-43272665201613>
- Casati, R., & Pignocchi, A. "Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response". *TRENDS in Cognitive Sciences*, 11 (10), 2007: 411.
- Dissanayake, E. "Antecedents of the temporal arts in Early mother-infant Interaction". En N. L. Wallin; B. Merker, & S. Brown (Eds.). *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, 2000: 389-410.
- Español, S., & Shifres, F. "The artistic infant directed performance: A microanalysis of the adult's movements and sounds". *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(3), 2015: 371–397. <https://doi.org/10.1007/s12124-015-9308-4>.
- Gallagher, S., & Zahavi, D. *The phenomenological mind. An introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. London and New York: Routledge, 2008.
- Gallese, V. "The 'share manifold' hypothesis: From mirror neurons to empathy". *Journal of Consciousness Studies*, 8, 33-50, 2001.
- Gallese, V. "Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience". *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4. 2005: 23-48.
- Gallese, V. "Mirror neurons, embodied simulation, and the neural basis of social identification". *Psychoanalytic Dialogues*, 19. 2009: 519-536.
- Gallese, V. y Freedberg, D. "Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response". *TRENDS in Cognitive Sciences*, 11 (10). 2007: 411.
- Gomila, A. "La perspectiva de segunda persona de la atribución mental". In A. Duarte y E. Rabossi (Eds.). *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente*. Buenos Aires y Madrid: Alianza Editorial. 2003.

- Hanslick, E. *De lo bello en la música*. [trad. Alfredo Cahn] obra publicada originalmente en 1854) Buenos Aires: Ricordi. 1977.
- Hari, R. “Human mirroring systems: On assessing mind by reading brain and body during social interaction”. En S. Bråten (Ed.). *On Being Moved. From Mirror Neurons to Empathy*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company. 2007: 89-99.
- Imberty, M. “La musica e il bambino”. En Jean-Jacques Nattiez (Dir.) *Enciclopedia della musica*. Torino: Giulio Einaudi Editore. 2002: 477-495.
- Leman, M. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge MA: The MIT Press. 2008.
- Malloch, S., & Trevarthen, C. *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford University Press, USA. 2009.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. [Trad. J. Cabanes] Barcelona: Planeta-Agostini. 1985. (obra publicada originalmente en 1945).
- Merker, B. “Principles of Interactive Behavioral Timing”. In 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. 2002: 149-152.
- Reddy, V. *How infants know minds*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2008.
- Reddy, V., & Morris, P. “Participants Don’t Need Theories: Knowing Minds in Engagement”. *Theory & Psychology*, 14(5), 2004: 647–665. <https://doi.org/10.1177/0959354304046177>
- Rizzolati, G. & Sinigaglia, C. *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós. 2006.
- Sloboda, J. A. “Does music mean anything?”. *Musicae Scientiae*, II (1). 1998: 21-31.
- Shifres, F. “Lo común y lo Personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa”. En S. Furnó y M. Arturi (Editores) *Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (Iberoamericano)* 2002. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 2002.
- Shifres, F. “Invariantes temporales como rasgos de identidad de la ejecución musical expresiva”. En *Actas de las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, (pp. 519-526). La Plata: UNLP. 2014.
- Shifres, F. “Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música. El poder expresivo del rubato”. En S. Español (Ed.), *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana* (pp. 21–70). Buenos Aires: Paidós. 2014.

- Shifres, F.; Herrera, R.; Pereira Ghiena, A.; y Bordoni, M. “Style in musical and dance performance in tango: Attributes, competence and dynamic experience”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2). 2012: 83–108.
- Stern, D. *The interpersonal world of the infant. A view from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books. 1985.
- Stern, D. *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. New York: Oxford University Press. 2010.
- Sundberg, Johan. “How can music be expressive?”. *Speech Communication*, 13. 1993: 239-253.
- Trevarthen, C. “Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication”. *Musicae Scientiae*, 3(Special Issue). 2000: 155–215.
- Trevarthen, C. “The Imaginative and Cultural Purposes of Human Play: Joy In Movement Bringing Companionship to Practical Tasks and Meaning to Social Practice”. En J. E. Johnson & S. Eberle (Eds.), *Handbook of the Study of Play* (pp. 1–10). Rowman and Littlefield. 2012.
- Trevarthen, C., & Hubley, P. “Secondary Intersubjectivity: Confidence confidings and acts of meaning in the first year”. En Lock, A. (ed.) *Action: Gestures and symbol. The Emergence of Language*. (pp.183-229). London: Academic Press. 1978.
- Watt, R. J. y Ash, R. L. “A psychological investigation of meaning in music”. *Musicae Scientiae*, II (1), 1998: 33-53.
- Zerańska-Kominek, S. “Mode: process and/or structure. A study of the Turkmen mukan Gökdepe”. En Dalmonte, R.; & Baroni, M. (Eds.) *Atti dei Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento, Università degli Studi di Trento 1992: 149-158.

Discografía

- Fauré, G. *Après un rêve*. Transcripción para violonchelo. Interpretado por Edgar Moreau (violoncello) y Pierre-Yves Hodiou (piano). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ndwLsEqyAwI> (visitado el 06-07-2019).
- Fauré, G. *Après un rêve*. Transcripción para violonchelo. Interpretado por Mstislav Rostropovich (violoncello) y Alexander Dedukhin (piano). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=OUoKtD7_7Vc (visitado el 06-07-2019)