

Música y metáfora: cognición corporeizada en la experiencia musical desde la teoría de la metáfora.

Martínez, Isabel Cecilia y Jacquier, Maria De La Paz.

Cita:

Martínez, Isabel Cecilia y Jacquier, Maria De La Paz (Septiembre, 2013). *Música y metáfora: cognición corporeizada en la experiencia musical desde la teoría de la metáfora*. 11mo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/28>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGAb/QYz>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

Análisis de la metáfora del tiempo como movimiento en la música

Contribuciones desde la lingüística cognitiva y la metaforización en la música

Isabel Cecilia Martínez y María de la Paz Jacquier

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) – Facultad de Bellas Artes -
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Se considera que la comprensión metafórica de la música depende de la coexistencia de dos tipos de conocimiento: uno proveniente de la experiencia directa y otro que implica el lenguaje que usamos para referirnos a la música. Se discuten aquí trabajos en lingüística cognitiva, que consideran dos perspectivas de la metáfora del TIEMPO COMO ESPACIO, esto es, ego-moving y time-moving, observando algunas características divergentes. Se traslada la discusión al ámbito musical desde la metáfora de la MÚSICA COMO MOVIMIENTO. Se toma cierta información empírica acerca de experiencias musicales para caracterizar las perspectivas del ego-moving y time-moving. Se encuentra que la vinculación entre estas perspectivas y la idea de 'ir' y de 'venir' resulta compleja en la música. La experiencia musical no sería unidireccional en el sentido de adoptar una única perspectiva sino que pueden ir alternándose ambas perspectivas.

Resumo

É considerado que o entendimento metafórico da música depende da coexistência de dois tipos de conhecimento: uma parte de experiência direta e outra que envolve a linguagem que usamos para se referir à música. Discutimos aqui pesquisas em lingüística cognitiva que consideram duas perspectivas da metáfora TEMPO COMO ESPAÇO, ou seja, do ego-moving e time-moving, observando algumas características divergentes. Mudou-se a discussão para o campo da música a partir da metáfora da MÚSICA COMO MOVIMENTO NO ESPAÇO. É preciso alguma informação empírica sobre as experiências musicais para caracterizar as perspectivas do ego-moving y time-moving. Verifica-se que a ligação entre essas perspectivas ea idéia de 'ir' e 'vir' é complexa na música. A experiência musical não seria unidireccional, no sentido da adoção de uma unica perspectiva, mas pode ser alternado ambas perspectivas.

Abstract

Embodied Music Cognition of Metaphor is considered to depend on the coexistence of two kinds of knowledge: one that emerges from direct experience and other that implies the language we use to refer to music. We discuss papers from Cognitive Linguistics that consider two perspectives for the metaphor TIME AS SPACE: ego-moving and time-moving, and identify differences between them. Then we take this discussion to the musical domain considering the metaphor MUSIC AS MOVEMENT. Based on the analysis of empirical data of musical experiences we characterize data according to ego-moving and/or time-moving perspectives. We found that the link between these perspectives and the ideas of 'going' and 'coming' that they convey in cognitive linguistics is more complex in music. Musical experience wouldn't be unidirectional in the sense of adopting a single perspective all along. Both perspectives might continuously alternate instead.

Fundamentación

Al hablar acerca de la música y de la experiencia de la música solemos emplear expresiones de índole metafórica. Se considera que en la comprensión metafórica de la música coexiste una parte de experiencia directa con otra parte que implica el lenguaje que usamos para referirnos a la música. Trabajos sobre la comprensión metafórica del TIEMPO COMO ESPACIO desarrollados en el campo de la lingüística cognitiva (Boroditsky, 2000; Boroditsky y Ramscar, 2002; Matlock, Ramscar y Boroditsky, 2005; entre otros) podrían servir de base para reflexionar acerca de cómo experimentamos la temporalidad de la música y cómo nos referimos a ella en términos de movimiento. Estos estudios se focalizan particularmente en dos perspectivas metafóricas espaciales claves en la estructuración y la conceptualización del TIEMPO COMO ESPACIO: la metáfora del SUJETO EN MOVIMIENTO, donde el sujeto transita el espacio sobre la línea temporal desde el pasado (atrás) hacia el futuro ('adelante' como el evento siguiente), y la metáfora del TIEMPO EN MOVIMIENTO, donde la línea temporal es el lugar por el que transitan en el espacio los eventos desde el futuro hacia el pasado ('adelante' como el evento siguiente).

En la perspectiva del modo en que se experimenta metafóricamente en el tiempo el tránsito desde el pasado hacia el futuro, dicha experiencia se considera diferente a la experiencia temporal del tránsito desde el futuro hacia el pasado. La perspectiva se podría comprender mejor si consideráramos al sujeto teniendo una experiencia presente en relación a ambos modos de transitar el tiempo. En el primer caso, sería el sujeto quien se 'mueve' o quien siente al tiempo en movimiento intencionalmente hacia el logro de una meta (*ego-moving*). Mientras que en el segundo es la posición de observador la que encuentra al sujeto sintiendo cómo el tiempo y la meta 'viajan' hacia él, esto es, se aproximan desde un futuro aún no consumado hacia el presente en el que se encuentra el observador ahora y aquí (*time-moving*).

Mark Johnson (2007) ha señalado que la significatividad de la música reside precisamente en que puede situarnos en el flujo sentido de la experiencia humana. Para este autor, nos sentimos transportados por la música, movidos de un lugar a otro. La metáfora de la MÚSICA COMO MOVIMIENTO nos ayuda a pensar cómo compren-

der la música en tanto tiempo que transcurre como movimiento en el espacio, movimiento de nuestros propios cuerpos, movimiento observado en los eventos musicales entendidos como objetos, o movimiento imaginado.

De acuerdo a esta idea, el movimiento no es sólo teórico sino que es movimiento sentido. Entonces, las perspectivas metafóricas de la música como movimiento se conciben como parte de una cognición corporeizada y sentida y no como una cognición declarativa que cuando rotula y abstrae no toma en cuenta el registro enactivo de la experiencia.

Considerando experiencias concretas con la música, encontramos que las personas suelen explicarla aludiendo a conceptos como direccionalidad, locaciones, o determinados movimientos. Entonces surgen los siguientes interrogantes: ¿Cómo es nuestra experiencia de la música como movimiento? Cuando experimentamos la música ¿sentimos que estamos moviéndonos dentro de un paisaje imaginario o imaginamos un lugar por donde los eventos musicales se desplazan? ¿Cuál es la direccionalidad de ese movimiento sentido en el transcurso musical?

Objetivos

Analizar las discusiones recientes en diferentes disciplinas que toman la metáfora del TIEMPO COMO ESPACIO y proponer aplicaciones al campo de la música considerando la metáfora de la MÚSICA (TIEMPO) COMO MOVIMIENTO EN EL ESPACIO. Caracterizar las perspectivas del *sujeto en movimiento* y del *tiempo en movimiento*, y cómo podrían vincularse éstas a la idea de movimiento hacia adelante-futuro (ir) o movimiento hacia atrás-pasado (venir) en la música.

Contribución Principal

Al observar descripciones teóricas y empíricas acerca de la música, encontramos que las personas efectivamente suelen incluir expresiones metafóricas acerca de la MÚSICA COMO MOVIMIENTO EN EL ESPACIO. Por ejemplo:

"... las ideas iban de la mano de la imagen, un viaje, un vuelo, densidad de situaciones..." (fragmento, S31; von Suppé)¹

"... En la tercera parte aparecen voces que generan un reposo más acentuado que la primera parte, yendo así hacia el final de la obra

con una voz en tensión y el acompañamiento en reposo." (fragmento, S1; Zimmer, Zanelli y Whitacre)²

"... esa parte es B, que tiene también dos frases que se repiten. Y después viene C que, en contraposición con las otras dos partes, es una parte como mucho más festiva..." (Fragmento, S3 m; Brahms)³

Estos modos de expresión metafóricos aluden particularmente a la experiencia y conceptualización de la MÚSICA (TIEMPO) COMO MOVIMIENTO EN EL ESPACIO: en un sentido, podría pensarse en aplicar la perspectiva metafórica del oyente (sujeto) en movimiento (ego-moving) para implicar la experiencia de organizar los eventos en el tiempo hacia adelante, hacia el futuro, vinculándola con la idea de avanzar, de ir; y en el otro sentido, el uso de la perspectiva metafórica de la música (tiempo) en movimiento (time-moving) se vincularía con la experiencia de organizar desde el frente -desde una perspectiva de observador- los eventos musicales en el tiempo viniendo desde el futuro, vinculándolos con la idea de venir.

La figura 1 sintetiza las dos perspectivas (adaptación de la figura original en Boroditsky, 2000, p. 5). El gráfico inferior de la figura 1 no debería leerse simplemente como una dirección que va desde el futuro al pasado (que resultaría contraintuitiva), sino con el sentido de que los eventos/objetos se mueven desde un futuro que aun no ha acontecido hacia un presente al que se aproximan, alcanzan y una vez que lo traspasan, se dirigen hacia el pasado, volviéndose cada vez más lejanos.

Entonces, surge el interrogante acerca del sentido en el que esta metaforización se pone en marcha, concretamente, respecto de la experiencia de la música como tiempo en movimiento en una pieza musical. ¿Para la totalidad de la pieza se adopta una sola perspectiva metafórica? ¿Son las cualidades dinámicas o estructurales de la música (o tal vez el modo en que las últimas se dinamizan al desplegarse en el tiempo) las que nos conducen a activar una u otra perspectiva? Estas perspectivas metafóricas, ¿cómo organizan nuestra experiencia de la música y la manera en que hablamos acerca de dicha experiencia?

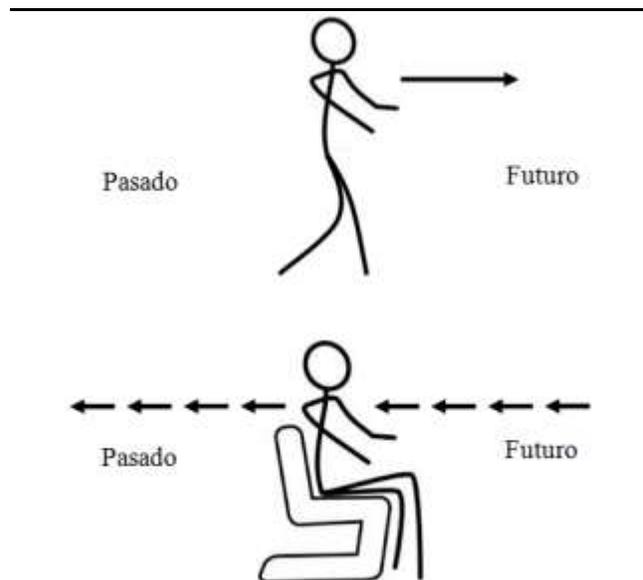


Figura 1: Representación gráfica usada para la organización de los eventos en el tiempo: desde la perspectiva ego-moving (arriba) y desde la perspectiva time-moving (abajo).

Veamos en principio cómo se ha estudiado empíricamente, en el campo de la lingüística cognitiva, el modo en que conceptualizamos el tiempo a partir de nuestra experiencia en el espacio. Algunos experimentos desarrollados toman ambas perspectivas metafóricas, la perspectiva del sujeto en movimiento (ego-moving) y la perspectiva del tiempo en movimiento (time-moving), tratando de explicar que no son simplemente formas de hablar acerca del tiempo sino que tienen realidad psicológica (Boroditsky, 2000). En los experimentos desarrollados, los sujetos reciben un priming en relación a un esquema temporal, sea el del sujeto en movimiento o sea el del tiempo en movimiento, que se les presenta en diferentes formatos, por ejemplo, lectura/solicitud de respuestas a cuestionarios, visualización de imágenes estáticas (un dibujo), lectura de pequeños relatos, realización de travesías imaginadas, dibujadas o corporeizadas (viaje en tren, desplazamientos del sujeto o de objetos en una habitación). También se seleccionan sujetos en situaciones reales de la vida cotidiana, por ejemplo, estar esperando en el aeropuerto para tomar un avión e ir a un lugar o para recibir a alguien que viene de un lugar. Interessantemente, estos estudios se basan en un 'paradigma para desambiguar'. En estos casos, se solicita, luego del priming, interpretar una oración ambigua "La reunión del próximo miércoles ha sido movida dos días más adelante" ("Next Wednesday's meeting

has been moved forward two days": Boroditsky, 2000, p. 8), o dar una respuesta cuando esta oración ha sido formulada como pregunta. La hipótesis propone que si la interpretación del sujeto se apoya en la perspectiva del *sujeto en movimiento*, "más adelante" seguiría la línea temporal del sujeto hacia el frente, por ende la reunión sería ubicada el viernes, mientras que si se basa en la perspectiva del *tiempo en movimiento*, "más adelante" continuaría la direccionalidad del movimiento del tiempo desde el frente hacia el fondo, por lo tanto la reunión sería ubicada el lunes (ver: Boroditsky, 2000; Boroditsky y Ramscar, 2002; Matlock, Ramscar y Boroditsky, 2005).

Al tratar de vincular estos estudios con la experiencia de la música, nos encontramos con ciertos problemas. Uno de ellos es que, aparentemente, los oyentes emplean tanto una perspectiva de la metáfora de la MÚSICA (TIEMPO) COMO MOVIMIENTO EN EL ESPACIO como la de la *oyente en movimiento* como la de la *música en movimiento*, para referirse a la experiencia con la obra musical. Incluso usan ambas perspectivas refiriéndose a la experiencia *dentro de una misma obra*. Entonces, el propio desarrollo temporal de la pieza pareciera implicar sucesivos cambios de perspectiva, del oyente en movimiento a la música en movimiento, y viceversa, a diferencia de los ejemplos 'puros' que aparecen en los estudios lingüísticos reseñados. Para visualizar la idea del cambio de perspectiva sucesivo, imaginemos lo que sucede cuando estamos mirando una imagen que contiene una doble interpretación, como la de la figura 2: o vemos a la anciana o vemos a la joven, vemos una o la otra sucesivamente pero no al mismo tiempo, pasamos de una imagen a la otra.

En la música, posiblemente estos cambios de perspectiva ocurran en ciertos lapsos temporales o vinculados a determinados aspectos estructurales de la obra, como la re-exposición de una parte, una cadencia, el contorno melódico, etc. Uno de los trabajos empíricos que integran el presente simposio intenta encontrar evidencia en esta dirección en el campo de la psicología corporeizada de la música (ver Martínez, Jacquier y Ronchetti, en este volumen).



Figura 2: Imagen popular en la que se ven alternadamente dos mujeres: la anciana y la joven.

Al proponernos caracterizar el modo en que tienen lugar las perspectivas del *oyente en movimiento* y de la *música en movimiento* en las descripciones verbales sobre la experiencia musical, surgen ciertas problemáticas derivadas, por un lado, de los diferentes dominios de estudio (lingüístico y musical) y por otro, de las diferentes maneras de analizar el problema de la metaforización en la literatura específica.

De acuerdo a la teoría lingüística metafórica, como señalamos más arriba, en la perspectiva metafórica del *sujeto en movimiento* es el propio sujeto quien se mueve en una línea temporal, en la que el pasado se encuentra detrás de él y el futuro delante de él: aquí, a medida que avanzamos hacia el futuro nos vamos alejando del pasado. Como contrapartida, en la metáfora del TIEMPO EN MOVIMIENTO, es el sujeto quien está quieto y son los eventos temporales, entendidos como objetos u otros virtuales, los que se mueven en la línea temporal -que tiene siempre al pasado detrás del sujeto y al futuro delante de él-: pero aquí son los objetos los que vienen desde el futuro, y a medida que se dirigen hacia el sujeto, se van acercando -yendo hacia el presente- hasta que finalmente lo traspasan y se encuentran detrás de él en el pasado (Boroditsky, 2000; Boroditsky y Ramscar, 2002; Matlock, Ramscar y Boroditsky, 2005).

Por su parte, Johnson (2007) plantea una perspectiva metafórica del tiempo y la traslada al dominio musical. Postula una perspectiva de un *observador en movimiento*, donde el tiempo es entendido como locaciones de un paisaje por las que va pasando el observador, y una perspectiva del *tiempo en movimiento*, donde el tiempo es comprendido como objetos que se mueven hacia el observador, hacia el punto donde se encuentra el observador y continúan su recorrido. Analizada esta idea en relación a la música, el autor presenta la metáfora del PAISAJE MUSICAL y la metáfora de la MÚSICA EN MOVIMIENTO, describiendo que, en la primera, el oyente es el pasajero y la obra musical es el camino por el que se mueve el pasajero, mientras que, en la segunda, son los eventos musicales en tanto objetos físicos los que se mueven en el tiempo en relación al oyente.

Si bien las perspectivas metafóricas del *sujeto en movimiento* y del *tiempo en movimiento* en los términos planteados por Lera Boroditsky y sus colegas (Boroditsky, 2000; Boroditsky y Ramscar, 2002; Matlock, Ramscar y Boroditsky, 2005) y las perspectivas metafóricas del *observador en movimiento* y del *tiempo en movimiento* desde el planteo de Mark Johnson (2007) comparten los planteos filosóficos de la ontología del tiempo como espacio, la variedad de significados que se derivan de dichas perspectivas está siendo actualmente construida en el campo musical. Por ejemplo, la idea de *ir* y *venir* en la música y su vinculación con estas perspectivas metafóricas.

En principio, tratamos de vincular unidireccionalmente una de las perspectivas metafóricas (*sujeto en movimiento u observador en movimiento*) a la experiencia del propio cuerpo moviéndose en el espacio musical virtual, y la otra (*tiempo en movimiento*) a la experiencia de observar objetos/eventos sonoros moviéndose hacia uno mismo. A ello se agrega el intento por determinar si estas dos perspectivas pueden ser simplemente caracterizadas como *ir* o *venir*, respectivamente, en tanto la primera implica un movimiento desde atrás (pasado) hacia el frente (futuro), y la segunda, desde el frente (futuro) hacia atrás (pasado). En este razonamiento, *ir* debería asociarse a la perspectiva del *sujeto en movimiento* (apoyándonos en una concepción humana del tiempo como lineal que, en tanto sólo avanza, no retrocede, esto es, que no es posible efectivamente volver en el tiempo) y con ello a la experiencia (real o imaginada) de movimiento del

propio cuerpo; mientras que *venir* estaría asociada a la perspectiva del *tiempo en movimiento*, y también a la observación o imaginación de objetos en movimiento.

Sin embargo, tanto en descripciones analíticas de la música como en relatos verbales de oyentes como los citados al principio del apartado, se suele aludir a partes o a motivos que se dirigen hacia (ir) o que vienen desde (venir). Al referirse de este modo a dichas unidades musicales se las está considerando como objetos sonoros que se mueven; parecería entonces que se adopta, no la perspectiva del oyente como sujeto en movimiento sino la de la música en movimiento (tiempo en movimiento), sólo que incorporando no una sino ambas direcciones (ir y venir). Johnson mismo, en la descripción de ambas perspectivas metafóricas presenta ejemplos que incluyen tanto ir como venir solo que atribuidos al sujeto de la acción en cada caso (el observador que va y viene o la música que va y viene): “aquí viene la recapitulación”; “la música va más rápido aquí” (2007, p. 248) para la perspectiva metafórica de la música en movimiento, y “vamos más rápido ahora”; “estamos llegando a la coda” (2007, p. 259) para la perspectiva metafórica del paisaje musical. Si bien es necesario revisar más casuística y así obtener una mayor base de sustento para esta teorización, la asociación de una u otra perspectiva metafórica con *ir* o *venir* no parece ser unidireccional en la música.

Otra problemática se presenta en torno al concepto de ‘volver’, que sería equivalente a venir si lo tomamos como contrapartida de ir, es decir con un cambio de dirección del movimiento en el tiempo. Sin embargo, la experiencia de volver a recorrer un camino ya recorrido, que ocurriría por ejemplo en la reexposición de un tema musical, en realidad significa ir, avanzar o continuar en la linealidad del desarrollo temporal de la música. Frecuentemente, los oyentes refieren que una parte de una pieza musical *vuelve* o retorna, como en el siguiente ejemplo:

“... con respecto a la forma, a la organización, me llamó la atención, como conocía un poco nomás la primera parte, como que la parte A vuelve. Está en modo mayor, es como más... un carácter más alegre; y el B, ya desde la instrumentación es un tratamiento distinto, y pasa al relativo, me parece, está en el modo menor, y crea otro carácter, totalmente opuesto, la del B. Después, vuelve A, vuelve

B, y aparece una sección C (...), en el C pasa a mayor, y tiene otra instrumentación también, no sé si son trompetas. Después vuelve al B, después recién al A. entonces, está bueno esa forma como que... pareciera que va a ir a otro lado y vuelve a ese B, así como más dramático, y termina en el A." (Fragmento, S1 m; Brahms)⁴

El relato reseñado presenta ciertos eventos musicales que son quienes vuelven, por ejemplo "vuelve A, vuelve B", pero aquí volver se entiende como retorno, re-exposición de algo que ya había pasado y que acontece nuevamente, algo que se fue y reapareció. Faltan indicios que determinen la direccionalidad, esto es, que A había ido o había venido antes de decir que vuelve. En cambio, cuando se señala "pareciera que va a ir a otro lado y vuelve a ese B", allí "volver" implicaría venir con un sentido concreto de dirección. A su vez, "ese B" puede ser entendido como un punto en el espacio hacia donde nos dirigimos o se dirigen los eventos musicales.

Interesantemente, en este ejemplo se evidencian tres momentos en la experiencia temporal de la música como movimiento, a saber: permanencia, avance y retroceso, representados canónicamente por los términos, "estar", "ir", "volver", "pasar a" y también se identifica lingüísticamente la experiencia de la sensación de meta en el uso de los términos "va a ese" o "termina en".

En este sentido, el modo en que el *momento presente* nos encuentra "yendo" o "viniendo" o advirtiendo que algo "va" o "viene" en la experiencia temporal de la música, nos hace pensar y sentir que eso que había "ido" o había "venido", ahora o "vuelve" en la dirección opuesta o "va" otra vez.

"Algunos de los efectos más impactantes de la música provienen de su capacidad para hacernos sentir que estamos experimentando el *mismo tiempo* nuevamente, como si estuviéramos "de regreso en casa" (y de regreso *ahora*) nuevamente." (Johnson, 2007, p. 251).

Para organizar la metáfora del TIEMPO COMO MOVIMIENTO EN EL ESPACIO y discriminar sus dos perspectivas, siguiendo tanto los desarrollos teóricos de Boroditsky y colegas como los de Johnson entendemos que 'adoptar' una perspectiva de *sujeto en movimiento* o 'adoptar' una perspectiva de *tiempo en movimiento* conlleva a posicionarse en una u otra línea temporal (como se indica en la figura 1). En reali-

dad, no es que seamos conscientes de que adoptamos una o la otra, o al menos no necesariamente, sino que nuestra experiencia temporal se organiza o se va organizando implícitamente de acuerdo a una u otra perspectiva, probablemente guiados en un caso más por una ontología orientada por la acción y en otro por la expectativa de la ocurrencia de los eventos futuros. Por lo tanto, no es el hecho de pensarnos moviéndonos o pensar en objetos que se mueven manifiestamente lo que las motoriza, sino el hecho de que por el modo en que experimentamos el estar en el mundo, tengamos la posibilidad de 'adoptarlas' para organizar la experiencia de la música en el momento presente.

Implicancias

Este trabajo presenta una teorización acerca de la metáfora del TIEMPO COMO ESPACIO en la experiencia de la recepción musical, enriquecido por observaciones concretas. Nos permite (i) pensar que la metáfora de la MÚSICA COMO MOVIMIENTO EN EL ESPACIO refiere a un movimiento sentido, con valores dinámicos, y no sólo a una concepción abstracta; y (ii) considerar al lenguaje que se usa en la teoría musical no como un lenguaje antojadizo, sino desde una perspectiva sentida, situada y corporeizada de la cognición.

Vincular las perspectivas del *sujeto en movimiento* y del *tiempo en movimiento* a la idea de movimiento hacia adelante-futuro (ir) o movimiento hacia atrás-pasado (venir) en la música no resulta en principio una relación directa. Ello se debe fundamentalmente a que la música pareciera activar una organización del tiempo como movimiento que va cambiando de perspectiva metafórica por el modo en que organizamos la continuidad del significado musical en nuestra experiencia. Involucra tanto al componente imaginativo-kinético del movimiento real o virtual como a la percepción-imaginación de objetos u otros virtuales que se mueven dentro de la música, yendo o viniendo en relación al modo en que el tiempo se organiza en la experiencia.

Vemos también que la metaforización en música puede vincularse a la concepción de la música como agente intencional (Shifres, 2012) y a la perspectiva de la ontología orientada por la acción (Leman, 2008) las cuales enfatizan también la relación entre las cualida-

des expresivas de la música y el movimiento intencional.

Evidentemente, queda un largo camino por recorrer para poder echar luz sobre una caracterización más precisa de cómo se ponen en juego en la experiencia musical estas dos perspectivas de la metaforización del TIEMPO COMO MOVIMIENTO EN EL ESPACIO.

Agradecimientos

Este trabajo contó con el financiamiento de la Universidad Nacional de La Plata, a través de la Beca de Posgraduados otorgada a M. de la P. Jacquier, dirigida por F. Shifres, que se desarrolla enmarcado en el Proyecto de Incentivos UNLP B237 "Cognición musical corporeizada: ontogénesis, percepción y performance" que dirige Isabel C. Martínez.

Referencias

- Boroditsky, L. (2000). Metaphoric structuring: understanding time through spatial metaphors. *Cognition*, Vol. 75, 1-28.
- Boroditsky, L. y Ramscar, M. (2002). The roles of body and mind in abstract thought. *Psychological Science*, Vol. 13 Nro. 2, 185-189.
- Gallese, V. y Lakoff, G. (2005). The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge. *Cognitive neuropsychology*, Vol. 22 Nro. 3/4, pp. 455-479.
- Gibbs Jr., R. y Matlock, T. (2008). Metaphor, imagination, and simulation. Psycholinguistic evidence. En R. Gibbs Jr. (ed.) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 161-176). Nueva York: Cambridge University Press, pp. 161-176.
- Jacquier, M. de la P. (2008). "La experiencia del tiempo musical". En P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) *Objetividad-Subjetividad y Música (Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM)* (pp. 273-284). Buenos Aires: SACCoM.
- Jacquier, M. de la P. (2011). "La experiencia de la música como narración y los modelos teóricos de organización temporal." En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música)*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 757-768.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind. The Bodily Bases of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2000). Embodied Musical Meaning. *Theory and Practice. Journal of the Musical Theory Society of New York State*, Vol. 22-23, 95-102.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2008). Philosophy's debt to metaphor. En R. Gibbs, Jr. (Ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: The Cambridge University Press, pp. 39-52.
- Lakoff, G. (2008). The neural Theory of metaphor. En R. Gibbs, Jr. (ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (pp. 17-38). Cambridge: The Cambridge University Press, pp. 17-38.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago. [*Metáforas de la vida cotidiana*. C. González Marín, trad. Madrid: Ediciones Cátedra (1998).]
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. Nueva York: Basic Books.
- Larson, S. (2000). Musical Forces and Melodic Patterns. *Theory and Practice. Journal of the Musical Theory Society of New York State*, Vol. 22-23, 55-71.
- Leman, M. (2008). *Embodied music cognition and mediation technology*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. [I. Martínez, R. Herrera, V. Silva, C. Mauleón y D. Callejas Leiva (Trads.). *Cognición musical corporeizada y tecnología de la mediación*. 2011. Buenos Aires: SACCoM.]
- Matlock, T.; Ramscar, M. y Boroditsky, L. (2005). On the experimental link between spatial and temporal language. *Cognitive science*, Vol. 25, 655-664.
- Shifres, F. (2012). Bases para una Educación Auditiva intersubjetiva. En F. Shifres (Ed.) *Actas del II Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 67-76. Consultado el 15 de febrero de 2013 en <http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva/actas_seminario_adq2.pdf>
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford: Oxford University Press.

Notas

¹ Este fragmento de relato corresponde a una las respuestas sobre la obra *Oh Du mein Österreich 'Marcha'*, de von Suppé, y pertenece a un test donde se indaga acerca de la experiencia de la música como narración y los modelos teóricos de organización temporal (ver Jacquier, 2011).

² Este fragmento de relato sobre la pieza *On strager tides*, de Zimmer, Zanelli y Whitacre, fue extraído de un estudio sobre las descripciones musicales y la experiencia temporal de la música (ver Jacquier y Burcet, en este volumen).

³ Este fragmento de relato sobre la *Danza Húngara N°3* de Brahms pertenece a los resultados de un test realizado con

músicos (m) y no músicos (nm), donde se estudió la experiencia narrativa de la música (ver Jacquier, 2008).

⁴ Este fragmento de relato sobre la *Danza Húngara N°3* de Brahms pertenece a los resultados de un test realizado con músicos (m) y no músicos (nm), donde se estudió la experiencia narrativa de la música (ver Jacquier, 2008).