

Poniéndole el cuerpo a la música

Cognición corporeizada, movimiento, música y significado

Favio Shifres

Introducción

“Es necesario, por supuesto, volver a introducir el gesto y el cuerpo en la música” (Molino 1988, p.8) En algún momento de la historia, occidente le quitó el cuerpo a la música. Este proceso probablemente comenzó con Pitágoras y alcanzó un punto culminante con la célebre definición de San Agustín (387, p. 34) “*música es la ciencia del buen movimiento*”. Con ésta, Agustín dejó en claro que la música es el aspecto racional (científico) del movimiento y la habilitó para su inclusión posterior en el *Cuadrivio* medieval favoreciendo una concepción de música centrada en la especulación sobre el fenómeno sónico y progresivamente desvinculada de otros dominios de la experiencia. Con el racionalismo del siglo XVII la música en occidente se vuelve acústicamente orientada de manera definitiva y confina sus componentes somático y kinético a permanecer a la sombra de los sonidos. Sin embargo, la relación que se establece en el pensamiento occidental entre sonido musical, corporalidad y movimiento es sumamente ambigua, porque aunque lo único considerado musical es lo sonoro –por lo que todo lo demás quedó destinado a habitar la enorme bolsa de lo *extramusical*- la retórica musicológica y las prácticas musicales permanecieron plenas de alusiones somáticas y cinéticas. Estas referencias, además, no resolvieron su estatus, ya sea como alegóricas (recursos de la retórica) o como representacionales (recursos del entendimiento). No es de extrañar que el dualismo cartesiano mente-cuerpo acentuara la escisión. De este modo, occidente le cobró a la música una onerosa entrada al museo de las Bellas Artes. Abandonar el mundo de lo corporal fue el costo para acceder al mundo de las ideas. La *música como idea* es una ontología que guió el desarrollo musical de los últimos trescientos años, que alcanzó su pináculo con las vanguardias musicales del siglo XX y que probablemente dominó la escena musicológica contemporánea (cf. Monjeau 1991). El cuerpo aparece en la musicología dominante sublimado en una serie de ámbitos lo suficientemente delimitados y encapsulados como para que no se le pueda atribuir ningún valor en los procesos de significación musical. Sin embargo, estos ámbitos pueden ser interpretados como sitios de resistencia a la *descorporalización* de la música, en los que el cuerpo se las arregla para hacer valer su presencia.

En ese sentido, el sitio de resistencia por antonomasia es el campo de la ejecución musical. Toda ejecución implica una negociación con el cuerpo (Salgado en prensa, Davidson 2007). Al mismo tiempo, es casi imposible pensar la música si la ejecución musical. Sin embargo, las concepciones de ejecución musical que dominaron la modernidad dan cuenta de lo fuerte que son estas tensiones. Por ejemplo, el concepto de genio que la práctica artística recupera a partir del tránsito del iluminismo al romanticismo (Jaffe 1980), puede ser visto como un intento de *quitarle el cuerpo* a la ejecución musical. El genio interpretativo romántico logra hacer su propio cuerpo invisible para transfigurarse en el espíritu del compositor (Hunter 2005). El cuerpo –y cualquier rastro de esfuerzo físico- tiene que desaparecer para alcanzar el rango de genio:

“el ejecutante debe contemplar la obra del compositor, capturar su espíritu, y luego contentarse con *exponerlo con toda la facilidad de la que sea capaz, con toda la vida y sensibilidad que pueda manifestar, y con tanto respeto por la producción de los otro como la que desearía por la suya propia*” (Fétis y Moscheles 1840, p.75; énfasis agregado)

Esta perspectiva se acentúa en la relación de los compositores de las vanguardias de entreguerras con los ejecutantes. Las míticas afirmaciones de Schoenberg, Hindemith o Stravinsky acerca de la quimera de prescindir de los ejecutantes son una muestra acabada de esto (Cook 2003, Shifres 2006). Para Schoenberg, el ejecutante es “un mal necesario” para brindarle acceso a las ideas (puras, no mediadas por ninguna acción corporal) a quienes no comprenden la escritura musical (una abstracción sin cuerpo ni movimiento)(Cook 2003). La noción de “mero transmisor” que Stravinsky (1970) le asigna al ejecutante, lo muestra como un artefacto “estático” despojado de todo tipo de vitalidad kinética. Esta ilusión se ve realizada, a partir de la posguerra, en las músicas electrónica y concreta, en la que el ejecutante ya no hace su cuerpo invisible, ya no hace su cuerpo estático, sino que, sencillamente, desaparece. La música ya no depende de ningún cuerpo.

Sin embargo, no solamente el campo de la ejecución musical se resiste a la pérdida del cuerpo. La propia musicología dominante, sublima el cuerpo en la retórica del análisis musical. Así, el discurso acerca de la música que adopta tanto la teoría musical como la musicología histórica, se halla plagado de consideraciones somáticas y kinéticas. Sería prácticamente imposible comprender por ejemplo teorías musicales de tanto peso como las de Schenker (1935), Lerdahl (2001), Berry (1987), entre otras, pasando por alto su retórica de alusión al cuerpo y al movimiento. En ese sentido, los trabajos de Saslow (1996), Larson (2004; Johnson y Larson 2003), y Martínez (en prensa) muestran cómo esas menciones somáticas y kinéticas no pueden ser entendidas solamente como recursos retóricos y que, por el contrario, dan cuenta del compromiso corporal en la comprensión de aquellas teorías.

A partir de estos puntos de resistencia, la musicología postmoderna ha comenzado a revalorizar y examinar atentamente el rol del cuerpo y el movimiento en los procesos de significación musical. En primer lugar cuestiona la autonomía musical tomando como punto de partida el slogan de “música es más que notas” (Middleton 2003). Pero además, al rechazar toda perspectiva etnocéntrica en los planteos teóricos y en los sesgos metodológicos, aboga por una definición de música que supere toda estrechez de cánones. Esta redefinición del objeto de la musicología lleva también a un replanteo epistemológico en el campo de la psicología de la música. Y recíprocamente, los aportes de los estudios en filogénesis del arte (Dissanayake 1992, 2000a, 2000b, 2001, Huron 2003, Mithen 2006), la psicología del desarrollo (Stern 1985, Trevarthen 1999/2000, Malloch 1999/2000), algunas corrientes neurocientíficas (Damasio 1999, Galesse 2001) y los aportes de la filosofía experiencial y la fenomenología (Johnson 1987, Lakoff y Johnson 1999, Gallagher 2005), están también exigiendo una reincorporación del cuerpo a la definición de música.

Existen múltiples modos de entender la participación del cuerpo en los procesos musicales que serán dependientes de las musicologías que los propongan (López Cano 2005). En este trabajo nos proponemos analizar el aporte que los estudios en ejecución pueden realizar a este tópico. Por razones de espacio, solamente discutiremos dos perspectivas opuestas y señalaremos algunos conceptos teóricos del marco psicológico que mejor contiene la que consideramos más relevante.

Poniendo el cuerpo a la música de afuera hacia adentro

Todo enfoque psicológico abarcador de la ejecución musical deberá obviamente contemplar un estudio serio del movimiento en tanto *acción necesaria para* producirla. En este sentido es indudable que los músicos siempre han prestado atención al cuerpo – a través de los procesos motores, perceptuales, propioceptivos, etc. – en la realización musical. Sin embargo la relación entre el significado musical y el movimiento ha sido más elusiva. En este contexto los trabajos de Jane Davidson (*cf.* 1993, 2001, 2007) han sido pioneros en explorar las relaciones entre la estructura musical, los movimientos que tienen lugar en la ejecución, y los significados emergentes. De acuerdo a éstos, el movimiento del ejecutante puede conllevar información importante que el oyente utiliza para identificar la intención expresiva del propio ejecutante. Esta información contribuye al juicio que los oyentes realizan de la calidad de la ejecución. Así, además de cumplir con los requisitos motores de la ejecución, el movimiento contribuye a una ejecución por otras vías a una ejecución satisfactoria: “...*es necesario para el músico ser capaz de usar el completo potencial de movimientos en su preparación y ejecución para hacer la música óptimamente comunicable*” (Davidson 2001, p.239). De este modo, la idea central de esta perspectiva es que el movimiento es algo que el músico *puede usar, puede adherir a su ejecución, puede traer desde afuera hacia adentro.*

Característicamente, estos trabajos procuran mapear los rasgos de la estructura musical con la secuencia de movimientos y gestos observables. En ese sentido, Davidson (2001) ha afirmado que el movimiento puede ser mejor indicador de la intención expresiva en ciertos momentos de la ejecución, en los que pudo identificar claros vínculos entre las intenciones detectables y estructuras musicales relevantes. De este modo, por ejemplo, el movimiento resultaba ser mejor indicador de la intención expresiva en los puntos cadenciales que en el transcurso de la unidad formal.

En la misma dirección, Delalande (1988) realizó un detallado estudio del gesto de la mano izquierda de Glenn Gould, mientras su mano derecha tocaba el tema de la primera fuga de *El arte de la fuga* de Bach. En este trabajo Delalande recorre un exhaustivo mapeo de las estructuras que

supuestamente la mano izquierda está *gestualmente imitando*. El enfoque asumido en este trabajo queda explícitamente expuesto desde el mismísimo comienzo: “*No hay dudas de que la música tiene una fuerte relación con el gesto*”. En primer lugar gesto y música son dos entidades diferentes que transcurren en paralelo y que pueden relacionarse (fuertemente) entre sí. Desde esta perspectiva es posible *traducir* formas sonoras a formas gestuales.

A partir del análisis de la relación del gesto con la música es posible pensar *tipologías gestuales* que tratan de explicar la función que el gesto cumple en la significación musical. Esta “contribución” es entendida en términos de *refuerzo*: los gestos “*pueden proveer información que ayuden a comprender la ejecución, debido a que los gestos pueden intensificar y clarificar el significado aun cuando el movimiento en sí sea superfluo a la producción del todo musical*” (Davidson 2001, p. 240). De este modo, estas tipologías describen una suerte de retórica gestual que el ejecutante “incorpora” a la ejecución. De manera muy esquemática se puede hablar de una asociación por parte del ejecutante entre un repertorio de gestos y contenidos particulares a ser comunicados. Sin embargo, como una relación lineal entre gestos y contenidos musicales, resulta ser muy problemática de establecer, Davidson propuso la posibilidad de que los gestos no siempre obedecieran a intenciones comunicativas, ampliando el repertorio de funciones gestuales. De este modo es posible reconocer, por ejemplo, la clasificación de los movimientos por su origen -puramente biomecánicos, personales, y culturalmente determinados-, por su meta comunicacional -comunicar la intención expresiva, comunicar aspectos de coordinación o participación, señalar aspectos extramusicales, exponer la personalidad del ejecutante, agradecer a la audiencia-, etc. (Davidson y Salgado Correia 2002).

Esta posibilidad de *ponerle el cuerpo a la música*, fue revisada por Eric Clarke (1995, 1998) desde una perspectiva semiótica. Para ello, analizó los aspectos somáticos de la ejecución en términos de la clasificación peirciana clásica, es decir en tanto íconos, índices y símbolos. De éste concluyó que la significación simbólica parece estar casi ausente en la ejecución por lo que la ejecución musical sería un sistema de signos menos desarrollado que otros sistemas semiótico-musicales, cuyas fuentes principales de significado serían indiciales e icónicas.

Hay dos conjeturas básicas en esta perspectiva que se vinculan claramente con las dificultades observadas en el mapeo de los rasgos somáticos y kinéticos de la ejecución con significados aislables (sean estos en términos de la estructura musical o de otra naturaleza). La primera tiene que ver con la segmentación del continuo gestual, que se supone aquí que compromete rangos temporales similares a los comprometidos en la segmentación del continuo sonoro. Una discusión exhaustiva de esto excede ampliamente el alcance de este trabajo. Sin embargo, debido a la importancia que reviste este punto no podemos pasar por alto que esta analogía está comenzando a ser cuestionada (cf. Mitten 2006, Español en prensa).

La segunda es la que concibe la idea de dos dominios (el corporal y el musical) que se desarrollan independientemente y se *adosan uno a otro* como parte de la estrategia de la ejecución musical.

“*El ejecutante puede agregar un nivel de movimiento a la ejecución que no es de directa necesidad para la producción del todo musical, pero que ayuda a la comprensión de la ejecución por parte del oyente*” (Davidson 2007, p. 387). Partiendo de esto, los estudios de Davidson (2007) se han basado en el desarrollo de metodologías para cuantificar los movimientos y correlacionarlos con cuantificaciones de la expresión (por ejemplo, “*cuanto más grande es la intención comunicativa, más amplio es el movimiento*” (p. 384)). El paradigma experimental utilizado (en el que el ejecutante es demandado para producir diferentes *niveles* de expresión en la ejecución) basado en este supuesto no logra diferenciar si el movimiento es puesto *para lograr* la expresión o si es puesto *para representar* la expresión.

Todas estas dificultades están alertando sobre una relación entre movimiento y significado en la ejecución que es mucho más intrincada y probablemente mucho más primigenia. La siguiente sección muestra otra vía de entender la relación cuerpo música como más ancestral y básica, emergiendo de la naturaleza misma de la música y la comunicación.

Poniendo el cuerpo a la música de adentro hacia fuera

Es posible considerar la alternativa del movimiento corporal no ya *contribuyendo* al significado al adosarse al componente sónico de la música, sino como el centro mismo de la formación de significado: “*no existe ni producción ni recepción de significado sin este compromiso corporal*” (Salgado en prensa). El cuerpo no solamente posibilita la acción para la producción expresiva sino que da forma a la expresión por medio de las emociones a afectos que experimentamos a través

de los permanentes ajustes corporales que se realizan en el acto de percepción. El cuerpo y el movimiento no es, por lo tanto, solamente el del ejecutante, sino que el cuerpo del oyente también resulta implicado en el proceso de significación (cf. la hipótesis *mimética* enunciada por Cox 2001). Desde esta perspectiva, los significados son inseparables de sus procesos de producción y se presentan indistinguiblemente fusionados tanto con las ostensibles actividades motoras externas como con los movimientos internos de regulación y ajuste motor. Estos patrones de movimiento asociados a patrones perceptuales son los que dan sentido de coherencia y estructura la experiencia (Johnson 1987). La experiencia física, primaria y concreta, da sentido y organiza de este modo la comprensión de experiencias más abstractas, tales como la musical.

A pesar de que las perspectivas de cognición corporeizada toman impulso en las últimas dos décadas, no interesa destacar en esta sección que la base de sus afirmaciones, vinculadas a la experiencia musical en la ejecución no son nuevas y se pueden remontar al menos a un siglo atrás. De manera interesante, estas argumentos provienen de estudiosos que desde diferentes disciplinas estaban preocupados por la música y los problemas del hacer música. Por eso nos detendremos en ellos, dejando de lado por razones de espacio, los enfoques más contemporáneos (cf. Salgado Correia en prensa, Lopez Cano (ed) 2005).

Revalorizando los aportes pioneros, Doğan-Dack (2006) llama la atención sobre las teorías del físico alemán Ernst Mach (1838-1916) y del psicólogo austriaco Christian von Ehrenfels (1859-1932). Sus aportes a los estudios en ejecución musical consisten en considerar que tanto los aspectos temporales de la música (ritmo y fraseo) como los aspectos kinéticos de la ejecución musical se representan transmodalmente en términos espaciales a partir de las analogías entre los perfiles de intensidad y timing de ambas configuraciones. A partir de ello, la cognición utiliza las representaciones de los movimientos físicos en el espacio físico para la comprensión de la música. (p. 454-455).

En esta línea Repp (1993, Shove y Repp 1995) presentó las propuestas de diferentes psicólogos y estudiosos del movimiento (Eduard Sievers, Gustav Becking y Alexander Truslit) que en los años '20 y '30 del siglo XX propusieron algunas consideraciones para estudiar empíricamente el modo en el que el movimiento y las estructuras musicales se encuentran inextricablemente vinculados en la ejecución musical.

En el ámbito francoparlante es bien conocida la obra de Emile Jacques-Dalcroze. Sin embargo, su retórica y su orientación pedagógica tal vez no hayan permitido justipreciar su enfoque visionario relativo a los procesos de comprensión corporeizada. En este sentido sus estudios sobre la expresión musical como emergiendo de la proyección rítmica del tiempo en el dominio espacial son poderosos antecedentes de la idea de que el "*movimiento físico constituye las bases de la conciencia musical, es decir de la imaginería tonal y rítmica*" (Seitz 2005; p, 422)

En 1909, el teórico del arte Jean D'Udine publicó una original obra, *El arte y el gesto*, en la que expone algunas ideas más que sugestivas acerca del rol del cuerpo y el movimiento en el arte en general. En ella, explica la relación música movimiento en el contexto de un compromiso corporal mucho más general abarcando a todas las formas de creación artística. Para esto, apela a un concepto que será clave en el tratamiento de esta temática: la *sinestesia*. "*Damos el nombre de sinestesia a esta especie de eco o de concordancia entre sensaciones de órdenes diversos*" (p. 63). La sinestesia es la explicación que la teoría del arte le da a un fenómeno psicológico que tiene lugar desde la temprana infancia denominado *Transmodalidad*. En la psicología del desarrollo esta noción remite a la capacidad del infante para transferir la experiencia de una modalidad perceptual a otra y como veremos en la siguiente sección está en la base de la ejecución musical entendida como experiencia intersubjetiva. La percepción temporal en todos los rangos en los que nuestro sistema perceptual es capaz de actuar, es lo que enlaza profundamente el sonido y el movimiento a través cuerpo.

"Pronto procuraremos ver, en su mecanismo extremadamente sutil, la solidaridad entre (música y danza); veremos también como la música es la natural evocadora de la danza, y veremos asimismo que los ritmos sonoros, no solamente los macroscópicos (representados en nuestro arte contemporáneo por las notas redondas, blancas, negras, corcheas y barras de compás) sino también los ritmos vibratorios mucho más rápidos, engendrados de la melodía, la armonía y el timbre, son todos traducibles por danzas, esto es por *actitudes*" (D'Udine 1909; p. 80, énfasis agregado)

Para D'Udine el sentido de la duración (una de las formas de cognición temporal) se vincula tanto al dominio espacial como al kinético ("sentido muscular" p. 83), al tiempo que la música es una

forma no muscular sino cerebral, de tal sentido de la duración. Como Jacques-Dalcroze, afirma que es el ritmo la pauta que asimila la música al movimiento, sellando la unidad de estas dos formas, que el ser humano es incapaz de disgregar. Esto concuerda con las investigaciones actuales en transmodalidad que señalan la importancia de diferentes aspectos de la cognición del tiempo (duración, pulso y ritmo) en los fenómenos transmodales (Lewkowicz 1992; Lewkowicz y Kraebel 2004).

"...demostramos al gesto la definición general de "actividad corporal".... Y procuremos por medio de la sinestesia de sonidos-movimientos precisar el carácter imitador de la música y demostrar que si ciertas entidades musicales o ciertos signos sonoros son susceptibles de sugerirles gestos a los oyentes o a los intérpretes, ello es porque tales signos han nacido bajo la influencia de actitudes análogas pensadas o realizadas por el compositor ... (música y danza) ambas se engendran continuamente una a otra en virtud de un fenómeno de generación alterna" (D'Udine 1909, p. 96).

Esta unidad sellada corporal-kinética-sonora se basa en la restricción de la cognición humana para una "percepción pura", sin intervención del cuerpo (Damasio 1999). El compromiso temporal es inexorable debido a la altísima sensibilidad propioceptiva que nos acompaña desde el nacimiento y que registra los cambios más o menos ostensibles que produce la estimulación externa en nuestro propio cuerpo (Peñalba 2005). Debido a que estos registros propioceptivos son centrales tanto para la formación de nuestra subjetividad (Stern 1985, Trevarthen 1999/2000) como para vincularnos con los demás (Gallese 2001, Gomila 2003, Gallagher 2005), la naturaleza corporal y kinética de la música no puede ser examinada al margen de su naturaleza intersubjetiva.

Consideraciones finales: la música *entre nosotros*

La diferencia entre estas dos miradas en la relación entre movimiento, cuerpo y música – la de afuera hacia adentro y la de adentro hacia fuera- se apoya fundamentalmente en dos modos diferentes de comprender el fenómeno musical en sí. El primero se basa en la noción de que la música es un objeto producido solipsistamente, emitido por quien lo produce en algún formato a menudo codificado, y acogido por alguien capaz de descodificar ese formato e inferir la actitud comunicativa del emisor. Visto así, los contenidos musicales circulan como en una cadena de *transmisión de información*. Por el contrario, como anticipamos en la sección anterior, al pensar el cuerpo en la música de adentro hacia fuera, pensamos en la música no como un acto solitario sino como una actividad cuyos significados se construyen "*no sólo en las relaciones entre los sonidos organizados ... sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación*" (Small 1999; s.p.). Desde esta perspectiva no es el movimiento el que produce el sonido, como podría pensarse mecanicistamente, ni es el movimiento el producido por el sonido, como una suerte de reflejo transmodal. Por el contrario, el movimiento y el sonido, el gesto se origina en los motivos que emergen de la interacción. Este es el modo en que el cuerpo se hace cargo del sonido y el movimiento en la interacción intersubjetiva en la temprana infancia (Trevarthen 1999/2000, Malloch 2002). En ella se producen señales vocales, gestos de brazos y manos, movimientos de piernas y pies y cambios posturales en todo el cuerpo que en coordinación proveen equivalencia perceptual inmediata para las señales audibles, visibles o tangibles que conllevan un mensaje determinado. Estudios con bebés ciegos (citados por Trevarthen 1999/2000) muestran movimientos de manos y brazos del bebé que "acompañan" una canción. Esta es una evidencia de que nuestra experiencia cinética está vinculada ancestralmente con la sonora independientemente de cualquier codificación asociativa (mediada por representaciones visuales) en una suerte de *paquetes* multimediales configurados de acuerdo a pautas propias de la cultura (Dissanayake 2000a, Martínez 2007, Español en prensa). Por todo esto, hemos propuesto en otro sitio (Shifres 2007, en prensa) que la música puede ser entendida como experiencia de intersubjetividad, si esta es considerada desde la perspectiva de segunda persona (Gomila 2003, Gallagher 2001, 2005, Thompson 2001). En ella entonces, no son importantes la acción y el pensamiento de una persona, independientes del tejido interpersonal en el que tienen lugar. Por el contrario, la ejecución musical se define en función de las acciones de todos los involucrados en dicha trama y por ende es la propia interacción la que configura los contenidos que circulan entre ellos. Así, entendiendo la ejecución musical como intersubjetiva se puede asegurar que

“La corporeidad desempeña un papel decisivo en la producción de significados musicales primordialmente vividos en la experiencia musical subjetiva de manera preconceptual y antepredicativa, a la vez que abierta al entorno social y natural e informada por él. El hecho de que las concepciones estéticas que dan lugar a una determinada composición sea de naturaleza racional y conscientemente construida no implica que no se puedan tener en cuenta aspectos subsubjetivos preconceptuales y prelógicos en su práctica musical y en su experiencia” (Pilinsky 2005)

Como experiencia intersubjetiva desde una perspectiva de segunda persona, no puede existir música sin movimiento porque no existe comunicación sin cuerpo ni movimiento. Si el movimiento se ve impedido, es la propia comunicación la que se ve resentida. El gesto, desde este punto de vista, no es un medio para conllevar significados, sino un impulso que activa nuestra propia experiencia corporal

“Un ejemplo obvio de esto es lo que ocurre en la enseñanza de la ejecución, en donde las demostraciones gestuales a menudo reemplazan las palabras... En este nivel, no es el mismo significado lo que comúnmente se comparte, sino más bien el mismo proceso de producir significados musicales no-verbales (inefables) que sería expresables o medibles solamente en términos de una experiencia cuasi-corporal” (Salgado Correia en prensa).

Esta *semántica afectiva*, como forma particular de producir significados en la interacción, está fuertemente vinculada a las experiencias de intersubjetividad en la temprana infancia y constituiría una base fundamental de las formas artísticas temporales tales como la poesía, la música, la danza, el drama, el mimo y la narración, entre otras (Molino 2000, Dissanayake 2000a). En todas ellas así como en las experiencias de intimidad intersubjetiva mostramos una fuerte propensión a responder cognitiva y emocionalmente a patrones dinámicos temporales producidos por los otros humanos. Estas formas artístico-temporales se basan en patrones dinámicos que actúan como señales comunicativas (presimbólicas y prelingüísticas) que se perciben y procesan analógicamente, sin que exista una actividad de codificación-descodificación (Dissanayake 2000a).

De este modo, el cuerpo y el movimiento *son* la música misma. Los significados musicales emergen del complejo sonoro-kinético-corporal del mismo modo que los significados emocionales en nuestras experiencias intersubjetivas. No es, por lo tanto, la base motora de la ejecución musical lo que la convierte en el sitio por excelencia de resistencia a la descorporalización de la música, sino su función expresiva, comunicacional y emocional.

Referencias

- Berry, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover.
- Clarke, E. F. (1998) The semiotics of expression in musical performance. *Contemporary Music Review*, Vol 17, (2), pp. 87-102.
- Clarke, E. F. (1995). Expression in Performance: generativity, perception and semiosis. En J. Rink (ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: University Press, 21-54.
- Cook, N. (2003). Music as Performance. En M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York and Londres: Routledge, 204-214.
- Cox, A. (2001). The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiæ*, 5 – 2, 195-212.
- Damasio, A. (1999). *The feeling of what happens*. London: Vintage.
- Davidson, J. W. (1993). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21 (2), 103. 113.
- Davidson, J. W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiæ*, vol. V, No. 2, 235-256.
- Davidson, J. W. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of Music*, 35 (3), 381-401.
- Davidson, J. W. y Salgado Correia, J. (2002). Body movement. En R. Parncutt y G. McPherson (eds.) *The Science and Psychology of Music Performance*, New York: Oxford University Press, 237-250.
- Delalande, F. (1988). Le geste, outil d'analyse. Quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould. *Analyse Musicale*, 1988 (1), 43-46.
- Dissanayake, E. (1992). *Homo Aestheticus*. Seattle and London: University of Washington Press.

- Dissanayake, E. (2000a). Antecedents of the temporal arts in Early mother-infant Interaction. En N. L. Wallin; B. Merker and S. Brown (eds.), *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, 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), 85-103.
- Doğantan-Dack, M. (2006). The body behind music: precedents and prospects. *Psychology of Music*, 34 (4) 449-464.
- D'Udine, J. (1909) *El arte y el gesto*. [Trad. E. Chavarri]. Valencia: Manuel Villar Editor.
- Español, S. (en prensa). La entrada al mundo a través de las artes temporales. *Estudios de Psicología*.
- Fétis, F. J. y Moscheles, I. (1840) *Méthode des méthodes de piano*. Paris, Schlesinger.
- Gallagher, S. (2001). The practice of Mind: Theory, Simulation or Interaction?. *Journal of Consciousness Studies*, 8 N° 5-7, pp. 83-108.
- Gallagher, S. (2005). *How the body shapes the mind*. Oxford: Clarendon Press.
- Gallese, V. (2001) The "Shared Manifold" Hypothesis. *Journal of Consciousness Studies*, 8 (5-7), pp.33-50.
- Gomila, A. (2003). La perspectiva de la segunda persona de atribución mental. En A. Duarte y E. Rabossi (Eds.), *Psicología cognitiva y filosofía de la mente*. Buenos Aires: Alianza, 195-218.
- Hunter, M. (2005). "To play as if from the soul of the composer": the idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 58, 357-398.
- Huron, D. (2003). Is Music an Evolutionary Adaptation?. In I. Peretz & R. Zatorre (Eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: University Press. 57-75.
- Jaffe, K. S. (1980). The concept of genius: its changing role in eighteenth century French aesthetics. *Journal of The History of Ideas*, vol. 41 No. 4, 579-599.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the mind. The bodily basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Johnson, M. y Larson, S. (2003). "Something in the way she moves": metaphors of musical motion. *Metaphor and Symbol*, 18(2), 63-84.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh*. New York: Basic Books.
- Larson, S. (2004). Musical forces and melodic expectations: comparing computers models and experimental results. *Music Perception*, 21(4), 457-498.
- Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford: University Press.
- Lewkowicz, D. J. (1992). Infants' response to temporally-based intersensory equivalence: The effect of synchronous sounds on visual preferences for moving stimuli. *Infant Behavior and Development*, 15, 297-324.
- Lewkowicz, D. J. y Kraebel, K. (2004). The value of multimodal redundancy in the development of intersensory perception. En G. Calvert, C. Spence, and B. Stein (eds.), *Handbook of multisensory processing*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- López Cano, R. (ed) (2005) Música, Cuerpo y Cognición (Dossier) *Revista Transcultural de Música*, 9, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm> (página visitada el 22/08/2007)
- López Cano, R. (2005). Los cuerpos y la música. Introducción al dossier Música, Cuerpo y Cognición. *Revista Transcultural de Música*, 9, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm> (página visitada el 22/08/2007)
- Malloch, S. (1999/2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiæ*, **Special Issue**, 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, 143-146.
- Martínez, I. C. (2007) La Composicionalidad de la Performance Adulta en la Parentalidad Intuitiva. En M. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.) *Música y Bienestar Humano*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 25-37
- Martínez, I. C. (en prensa) Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*.

- Middleton, R (2003) Music Studies and the Idea of Culture. En M. Clayton, T. Hervert y R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. New York y Londres: Routledge, 1-15.
- Mitten, S. (2006). *The singing Neanderthals. The origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Molino, J. (1988). La musique et le geste: prolégomènes à une anthropologie de la musique. *Analyse Musical*, 1988 (1), 8-15.
- Monjeau, F. (1991) Más allá del espectáculo. *Lulú, Revista de teorías y técnicas musicales*, 1, p. 1.
- Salgado Correia, J. (en prensa) Do performer and listener share the same musical meaning? *Estudios de Psicología*.
- Peñalba, A. (2005) El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música. *Revista Transcultural de Música*, 9, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm> (página visitada el 22/08/2007).
- Pelinski, R. (2005) Corporeidad y experiencia musical. *Revista Transcultural de Música*, 9, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm> (página visitada el 22/08/2007).
- Repp, B. H. (1993) Music as Motion: A synopsis of Alexander Truslit's (1938) *Gestaltung und Bewegung in der Musik*. *Psychology of Music*, 21 (1), 48-72.
- San Agustín (387). *De musica* [Edición española 2000]. Córdoba: Alción.
- Saslow, J. (1996). Forces, container, and paths: the role of body-derived image-schemas in the conceptualization of music. *Journal of Music Theory*, 40(2), 217-243.
- Schenker, H. (1935). *Der freie Satz*. [Free composition, (E. Oster, trans.)]. New York: Schirmer Books, 1979]. Wien: Universal Edition.
- Seitz, J. A. (2005) Dalcroze, the body, movement and musicality. *Psychology of Music*, 33 (4), 419-435.
- Shifres, F. (2007) La Música como Experiencia de Intersubjetividad. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de segunda persona. En *Actas del II Encuentro Argentino de Musicoterapia. "Investigación y Salud Comunitaria"*. Buenos Aires: Honorable Cámara de Diputados de la Nación y ASAM, pp. 189-221.
- Shifres, F. (en prensa) Música, transmodalidad e intersubjetividad Monográfico. *Estudios de Psicología*.
- Shifres, F. (2006) Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical. *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. 27, N° 2/3, pp.21-29.
- Shove, P. y Repp. B. H. (1995). Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. En J. Rink (ed.) *The practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: University Press. 55-83.
- Stern, D. (1985). *The interpersonal World of the Infant. A View form Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Stravinsky, I. (1970). *Poetics of Music*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Thompson, E. (2001). Empathy and Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 8, N° 5-7, pp. 1-32.
- Trevarthen, C. (1999/2000). Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musica Scientie, Special Issue*, 155-213.