

INTENCIÓN E INTENCIONALIDAD COMUNICATIVA

REFLEXIONES EN TORNO A LA GESTUALIDAD DEL INTÉRPRETE

Claudia Mauléon

INTRODUCCIÓN

Las nuevas teorías cognitivas, que plantean una cognición firmemente anclada en la corporalidad del sujeto, sugieren también que el pensamiento está basado en imágenes más que en procesos semejantes a los cómputos algorítmicos de los ordenadores. Estas imágenes mentales por otra parte, no equivaldrían a una “pintura mental” del mundo, sino que consistirían en una simulación interna de los mismos procesos neurales que tienen lugar durante la experiencia real de interacción con el mundo. Vale decir que la naturaleza de estas imágenes mentales, es de carácter sensorio-motriz.

Desde los trabajos clásicos de Merleau Ponty, varios filósofos de la ciencia se han ocupado de la relación entre el conocimiento y la fenomenología de la conciencia, sin embargo el paradigma fenomenológico quedó relegado durante cierto tiempo por el de la mente asimilada al módulo central de un ordenador. Sobre la base de investigaciones en diversos campos del conocimiento —como la neuro-biología, la psicología del desarrollo, la lingüística, la robótica y la filosofía, durante las últimas décadas del siglo XX reaparece un enfoque de la mente¹, en el cual la fenomenología de la conciencia ya no es una mera *ilusión de los sentidos* sino parte de la verdadera naturaleza del ser en relación con el mundo.

Uno de los aspectos centrales de estas teorías, y el que interesa a quienes nos ocupamos de la comunicación en el arte, es que fundamentan la capacidad de interpretar y entender el significado implícito en las acciones de otros individuos. Esta idea es central para todas las formas de comunicación artística, particularmente para aquellas artes que transcurren en el tiempo como la música, la danza y el teatro; aunque no excluye en modo alguno a las artes plásticas, ya que, en una pincelada, en un trazo, en un golpe de cincel, están contenidas las fuerzas vitales y los gestos de una acción generadora. Es en el conjunto de pinceladas, trazos y golpes de cincel que surge el todo que conforma la obra plástica y expresa la *intención comunicativa* del autor.

Este trabajo plantea la idea de que en el proceso interpretativo el cantante traduce en términos de conducta motriz —que llamaremos más adelante gesto— patrones de movimiento que están simbolizados en la obra.

¹ Ente las nuevas teorías de la mente corporeizada citaré por ejemplo la *Teoría de los Sistemas de Símbolos Perceptuales*, acunada por Lawrence Barsalow; la *Teoría de la Autopoiesis*, presentada por Maturana y Varela (2000) y dos modelos integrados propuestos por Thomas Metzinger, la *Teoría del Modelo del yo de la Subjetividad* (The self-model theory of subjectivity) y el *Modelo Fenomenológico de la Relación Intencional* (Phenomenal Model of the Intentionality Relation). Para más detalles puede consultarse (Mauléon, 2008) “Tres modelos de la mente corporeizada”. En: *Las Bases Psicológicas de la Interpretación en el Canto* No publicada. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes.

INTENCIÓN E INTENCIONALIDAD COMUNICATIVA

La evidencia empírica que abona varios de los postulados teóricos de la cognición corporeizada corrobora conceptos tales como la existencia de mecanismos neurológicos que conectan la experiencia motriz con las capacidades cognitivas y afectivas (*mirror neurons*), y consiguientemente, refuerzan aquellas teorías que proponen la existencia de un nexo entre las acciones, las percepciones y la comunicación humana. Por ejemplo la *Teoría Motora de la Percepción del Lenguaje* (Lieberman, A.M.; Cooper, F.S.; Harris, K.S. et al., 1962; Lieberman, P., 1972) y otras que proponen que ciertas zonas motoras del cerebro se activan cuando vemos una acción, o cuando oímos o incluso imaginamos, acciones y sonidos (Gallese, V., 2003; Ludlow, C.L., 2005; Rizzolatti, G. y Arbib, M., 1998). Consecuentemente, sonido, movimiento e intención resultan intrínsecamente ligados.

Del mismo modo las más recientes teorías de la mente corporeizada distinguen entre procesos cognitivos situados u *on line*, y procesos desacoplados u *off line*. Los primeros aluden a experiencias que tienen lugar aquí y ahora en interacción con el medio. Los segundos se refieren a procesos de naturaleza abstracta en que los efectos de la interacción con el ambiente han sido procesados y transformados en conceptos. Sin embargo, los rastros de las experiencias primigenias (*on line*) que dieron lugar a la abstracción conceptual, permanecen asociados a ella en forma de imágenes, o emociones, generalmente no conscientes para el individuo.

Por otra parte, el sonido en general, pero la voz como ejemplo privilegiado, es la resultante del juego dinámico entre la realidad corporal del individuo que emite (o toca, si es un instrumentista) y sus intenciones comunicativas. Pero, ¿de qué hablamos exactamente cuando decimos *intención comunicativa*?

En el ejemplo de la voz, ésta es por un lado el producto de una anatomía y una funcionalidad que determinan las cualidades del sonido vocal. Pero ambas, anatomía y función, no son condiciones fijas sino que permanecen en interrelación dentro del cuerpo del individuo, y sujetas a las influencias del entorno. De modo que lo que denominamos *realidad corporal* de un sujeto es un concepto dinámico y depende en gran medida de las relaciones del individuo con el medio, en forma mediata e inmediata.

Las *intenciones comunicativas del intérprete* pueden ser definidas entonces como las ideas conscientes y no conscientes que guían la interpretación las cuales incluyen elementos afectivos o emocionales y constituyen un imaginario complejo en el que la situación corporal del intérprete tiene incidencia. Consecuentemente, ambos conceptos –*realidad corporal e intención comunicativa*– quedan en una relación simétrica y dinámica.

Ahora bien, ¿a qué hacemos referencia al hablar de *intencionalidad comunicativa*?

El concepto de *intencionalidad* se refiere a un contenido que no existe físicamente, tal como un pensamiento, un deseo, una creencia, o una imagen construida en la memoria. La atribución de intencionalidad hace referencia entonces a la capacidad de asignar a otros individuos un contenido mental inferido. Esta capacidad humana permite la predicción del accionar de un interlocutor dado y media en las relaciones interpersonales porque poseemos la capacidad de entender los contenidos mentales y emocionales subyacentes a las acciones de otros, sobre la base de las motivaciones que subyacen a nuestras propias acciones.

Del mismo modo, los humanos tendemos a personificar objetos atribuyéndoles una intencionalidad, desde luego metafórica. Por ejemplo si decimos, “El auto se me vino encima”, estamos atribuyendo una acción intencionada a un objeto. Este mismo caso es

aplicable a la música. Es natural que los intérpretes y los oyentes atribuyamos un significado o una intencionalidad emocional o expresiva a la música.

Podríamos decir entonces que la *intencionalidad comunicativa* es esa capacidad por la cual interpretamos la música, u otras manifestaciones artísticas, adjudicando una intención expresiva, un sentido, a la obra. Tal como lo expresaría Jean Molino, en un nivel estésico, la obra es percibida por el lector, el oyente o el espectador que le proyecta todos sus prejuicios, su estructura mental, su cultura, su sensibilidad (Mauléon 2008, p. 192). Desde la visión de la cognición corporeizada, podría agregarse a esto, que el espectador entiende las intenciones del intérprete mediante mecanismos de simulación en una perspectiva situada (*on line*) de primera persona².

La acción del intérprete puede concebirse entonces como una corporeización de la *intencionalidad comunicativa* que adjudica a la obra. Por lo tanto, *las intenciones comunicativas del intérprete*, en tanto que imaginario complejo que guía las acciones de ejecución, están integradas por aspectos conscientes y no conscientes, que incluyen componentes afectivos o emocionales y las influencias situadas (*on-line*) que inciden en el intérprete, y que pueden provenir de su propio cuerpo o del entorno.

Frente a la interpretación, el espectador podría acceder a las *intenciones comunicativas* del intérprete mediante múltiples mecanismos de naturaleza sensorio motriz, que —en una categorización simplificada— podrían englobarse como mecanismos de simulación.

Esa simulación corporeizada en el espectador, es una experiencia psicológica de índole afectiva estrechamente ligada a la vivencia del tiempo. Un tiempo lineal, que conecta el discurrir material de la obra en el entorno, y un tiempo subjetivo que mira al interior del oyente-intérprete y que establece nexos con la obra desde su marco referencial interno, corporeizado, situado e histórico.

Entonces, la experiencia singular de una obra, un estilo, una interpretación puede ser entendida como las representaciones fenoménicas de la obra en la conciencia del sujeto. Estas representaciones estarían configuradas en imágenes de naturaleza multimodal, producto de las múltiples relaciones, conscientes e inconscientes, que establece en su mente, en una dialéctica hacia adentro y hacia fuera, en tanto individuo-espectador-intérprete.

² En una perspectiva de primera persona el sujeto se atribuye a sí mismo estados mentales, y es esta la condición que le permite tener una experiencia de los eventos y de los estados mentales de otros individuos. Del mismo modo es necesario poseer una conciencia de que esos estados mentales están relacionados con el propio cuerpo, es decir poseer una integración “intrínseca” del cerebro dentro de un cuerpo, sin ello no es posible poseer una perspectiva de primera persona.

La perspectiva de segunda persona hace referencia a la intersubjetividad, esto es la capacidad de relacionarse o concebir la existencia de un “*otro yo como yo*” susceptible de poseer estados mentales similares a los míos.

Finalmente, una perspectiva de tercera persona, es la perspectiva típica de las ciencias, que busca aquella establecer un punto de vista objetivo y relevar evidencia empírica del objeto de estudio. Sin embargo, las nuevas tendencias de la ciencia cognitiva proponen la integración de una perspectiva de primera y tercera personas para abordar comprehensivamente los aspectos fenomenológicos, introspectivos e interpretativos de la conciencia y ponerlos en relación con aspectos objetivamente observables, tales como aspectos conductuales, cambios en la energía física, modificaciones corporales, etc. La idea básica es relacionar la experiencia subjetiva de los eventos del mundo con las posibles manifestaciones observables de la misma, para poder obtener una base de datos que permita realizar inferencias y generalizaciones.

GESTO, INTERPETACIÓN Y COMUNICACIÓN

El punto de vista que hemos descripto nos permite ahora poner en relación la gestualidad con la *intencionalidad* y con la *intención comunicativas*.

Como se dijo hay evidencia científica de que nuestra mente interpreta el movimiento y las acciones prospectivamente, y que más aún capta detalles de la calidad y la forma en que son ejecutadas para inferir a partir de ellas los estados subjetivos e las intenciones del actor.

En múltiples sentidos el gesto es entendido en el arte como manifestación de la fuerza vital de creación. Los trazos de un van Gogh o un Gauguin, hablan no sólo de diferencias estilísticas, sino de un tipo de fuerza motriz, de una energía vital manifiesta en el trazo, cuyas características se plasman expresivamente en la obra. Y lo mismo es válido para una frase de Beethoven y una Schubert. Esta fuerza vital³ está en el corazón de las capacidades interpretativas en el arte, porque expresa las cualidades emocionales contenidas en la acción creativa. Así gesto; acción y movimiento reflejan y permiten la comprensión de las *intenciones comunicativas* detrás de las acciones explícitas del artista.

Desde nuestro punto de vista la experiencia estética se refiere a un momento que Daniel Stern (2004) denomina *tiempo de Cairos*, esto es una vivencia subjetiva del tiempo, en la cual establecemos un nexo con las *intenciones comunicativas* del intérprete y nos dejamos guiar por él en el transcurrir de la obra, empatizando con los *afectos de la vitalidad* que el artista comunica. Para nosotros la experiencia del tiempo es connatural al gesto, al movimiento, a la acción, porque estos se despliegan necesariamente en el tiempo. Sin embargo, superpuesta a la experiencia situada (*on line*) del tiempo, puede existir una experiencia desacoplada (*off line*) del tiempo real, y esto es precisamente una experiencia de Cairos.

Una experiencia de Cairos es un paréntesis en el tiempo de Cronos, un paréntesis subjetivo, un instante que contiene sus propios límites, y que incluso, contiene una noción de pasado; es una experiencia que se proyecta hacia el interior subjetivo y proyecta ese interior del sujeto en la obra. Cairos es la representación interna del tiempo y de un ahora extendido; es lo que el filósofo de las ciencias Thomas Metzinger (2004) denomina una ventana de presencia. Es en el tiempo de Cairos, es en esta ventana de presencia, que vivenciamos la dimensión expresiva de la música, y es en el tiempo de Cairos en que se cristaliza la comunicación intersubjetiva.

Cairos es un momento de comprensión. La experiencia de Cairos es sentida como un momento de oportunidad, en que los eventos demandan acción o son propicios para la acción. Dicho de otro modo es mediante la experiencia empática con las acciones de ejecución y la gestualidad del artista que otorgamos *intencionalidad comunicativa* a la obra.

PROCESO INTERPRETATIVO Y GESTUALIDAD

³ Estas fuerzas de la expresión vital de los individuos se manifiesta más es el cómo que el qué de sus acciones. Esta idea ha sido bien estudiada por el psicólogo Daniel Stern que las denomina "afectos de la vitalidad", haciendo referencia precisamente a que estas fuerzas vitales tienen una cualidad singular en cada individuo y se manifiestan en su estilo personal o modo de ser. De la misma forma Michel Imberty ha tratado el concepto desde la psicología de la música y la musicología, y lo denomina a los índices que dan cuenta de estas fuerzas expresivas con el término "vectores dinámicos".

Nos interesa entonces entender cuál es la materialidad de la cual extraemos la experiencia estética de la música. O mejor dicho, como están materializados los índices que guían nuestra comprensión de la *intencionalidad comunicativa* detrás del hecho estético.

Vale decir que, la empatía con las *intenciones comunicativas* del intérprete puede equipararse a la experiencia subjetiva de cambios en los estados afectivos internos del oyente, surgidos a partir de índices o saliencias perceptuales que impactan sobre su cuerpo-mente y que él resignifica de acuerdo a su propio contexto afectivo y cultural.

Surgen entonces las siguientes preguntas. ¿Cómo extraemos de la materia tales índices (afectos de vitalidad o los vectores dinámicos⁴)? ¿Son ellos saliencias perceptuales, contornos temporales, o energía en movimiento? ¿Cómo los percibimos? ¿Dónde o cómo están localizados en la estructura de la música? ¿Tienen realidad material o son únicamente constructos psicológicos?

Si acordamos con el marco teórico que hemos expuesto sintéticamente, la respuesta pareciera ser que es que hay correspondencia entre la interpretación subjetiva y una realidad material o índices perceptuales. Digamos que en todo caso el constructo psicológico es la consecuencia del modo en que esa realidad material nos afecta internamente. No obstante la problemática actual es cómo generar un modelo experimental para abordar este problema. En otras palabras cómo estudiar el modo en que estos índices o saliencias (vectores dinámicos) o patrones estimulares (afectos de vitalidad) son ligados a la experiencia de una emoción, de un sentimiento o de una intención en el arte, y particularmente en la música.

El cuerpo de investigaciones que propone que el contorno temporal de los estímulos evoca un contorno correspondiente en términos de densidad de los disparos neuronales en el sistema nervioso brinda sustento empírico a la hipótesis de que los *contornos temporales* de los patrones de estimulación sonora y gestual se traducirían en patrones de estimulación sensorio-motriz que golpean nuestro sistema nervioso, siendo interpretados como contornos de sentimientos o contornos emocionales. Esta descripción se aproxima a lo que sería para las teorías simulacionistas (Metzinger, T., 2004) un mecanismo interno de simulación que habilita el contacto intersubjetivo.

Del mismo modo, todas las investigaciones empíricas basadas en las teorías dinámicas de la cognición (mecanismos de regulación interna del timing, osciladores adaptativos y Teoría Tau, entre otros) constituyen herramientas explicativas para sostener una hipótesis de transposición de la temporalidad de los contornos de estimulación observados, en afectos de vitalidad evocados en el observador, por referencia a sus propias experiencias vitales con patrones estimulares análogos.

Los antecedentes que venimos mencionando apuntan de manera concurrente a la caracterización de la experiencia humana (y la experiencia estética englobada en ella) como una materialidad que traducimos en experiencia fenomenológica. La materialidad de nuestros cuerpos y del entorno en relación con él, la experiencia de nuestro movimiento y, por analogía, del movimiento en la materia que nos rodea.

Una de las formas más estudiadas en torno a los recursos expresivos y al impacto emocional de la música sobre los espectadores, son las variaciones en el microtiming que los artistas producen durante la ejecución. Hay múltiples estudios que han demostrado

⁴ Ver nota 3.

precisamente la realidad material de las variaciones en el contorno temporal de los eventos musicales y medido sus efectos en las audiencias, o tipificado los contornos dinámicos de interpretación de artistas singulares, y el modo en que la variación de estos contornos temporales en diferentes localizaciones de una obra musical genera saliencias perceptuales novedosas y segmentaciones diferentes entre distintas versiones de una misma obra (Shifres, F., 2003; 2004; 2006).

En el canto también se han estudiado las variaciones del espectro acústico en conexión con emociones específicas (Sundberg, J.; Iwarsson, J. y Hagegard, H., 1995) o con rasgos co-articulatorios (Mauleon, C. y Gurlekian, J., 2001); en las investigaciones en torno al desarrollo infantil se han estudiado las variaciones en la curva entonativa y también en la lingüística, los estudios de rasgos supra-segmentales refieren a los aspectos expresivos del habla.

Ahora bien, podríamos cuestionarnos si es la presencia de estos rasgos perceptuales *per se* lo que conforma un contorno dinámico que da cuenta de las *intenciones comunicativas* del intérprete; o si es la sumatoria de rasgos perceptuales lo provoca una saliencia notable que impacta en el sistema nervioso para generar el contorno de un afecto de vitalidad. O tal vez, sea la interacción de los rasgos perceptuales con distintos niveles de la estructuración del discurso lo que da cuenta del desarrollo temporal de un movimiento que se constituye en un gesto, con un comienzo un desarrollo y un fin; y que es entonces tal gesto en que se asocia a una *intencionalidad*.

Por qué introducimos nuevamente el término movimiento, cuando estamos haciendo referencia al sonido. En principio porque el sonido es movimiento de materia, en segunda instancia porque se origina en un movimiento y en tercer lugar, porque las hipótesis con las que venimos trabajando vinculan la experiencia motriz a todas las experiencias sensoriales y afectivas.

Otro rasgo que constantemente aparece en las teorías de la cognición corporeizada y en los postulados que conectan las experiencias afectivas con las capacidades motoras, es la *intensidad*. La intensidad desplegada en el tiempo da cuenta de la variación de la energía de un movimiento o de un sonido, de un sentimiento o de un color. Y tal como lo apunta Metzinger (2004 pp.184-189) esta es aparentemente la única cualidad más persistente en la conciencia, aquella que nos asegura una percepción de los cambios en el entorno, aun en casos extremos en que las facultades de acceso a muchas de las propiedades de los fenómenos sensoriales se han perdido.

Movimiento e intensidad en función del tiempo. Pareciera que a eso alude una gran parte de nuestra comprensión fenoménica del mundo.

Por otra parte, no hay sonido que no surja de un gesto, de un movimiento. Es por eso que entendemos que la experiencia de la música se basa en la experiencia corporeizada de un complejo gestual-sonoro.

En el canto es un ejemplo claro, porque en él no hay mediador, de modo que el oyente puede tener un registro corporal directo y captar en todo su cuerpo y en su propio aparato fonador sensaciones motrices y afectivas análogas a las del cantante. Puede también reaccionar inconscientemente con pequeños movimientos involuntarios en su aparato fonador, ya que cuando el sistema auditivo vibra con las ondas sonoras, la representación interna del sonido carga de impulsos motrices a las cuerdas vocales; la respiración tiende a adquirir los impulsos del fraseo escuchado, y algo de adrenalina empieza a correr en el sistema endócrino del oyente; más aún, si quien escucha comprende la lengua en que se canta o conoce bien el texto, el aparato articulatorio también se activa, así como también el procesamiento semántico del habla.

El canto sería un ejemplo paradigmático de cómo se vivencia la *intención comunicativa* del cantante en un despliegue interno (simulado si se quiere) de sensaciones vinculadas a la experiencia sensorial y motriz, las cuales se traducen al interior del cuerpo-mente del espectador-interprete en uno, o posiblemente en varios patrones afectivos, que constituyen micro-experiencias de Cairós en el tiempo de Cronos.

Volvamos ahora por un momento, a uno de los interrogantes planteados al comienzo en los primeros párrafos de esta sección, esto el problema de generar un modelo experimental para abordar las problemáticas a musicales, en tanto que procesos cognitivos corporeizados.

Marc Leman (2008) propone un modelo basado en el estudio simultáneo de los enfoques de *primera y tercera persona*. Una perspectiva de *tercera persona* brindaría, según Leman mediciones de la energía física que podrían resultar en descripciones objetivas de los fenómenos. A su vez los datos relevados a partir de descripciones de *primera persona* del mismo fenómeno de estudio, permitirían identificar los rasgos en la energía física del sonido a los cuales el sujeto atribuye acciones relevantes. Recordemos que los humanos tendemos a atribuir significado e intencionalidad a entes no humanos, en este caso la energía sonora del flujo musical. De acuerdo con Leman esta atribución es un efecto de la tendencia humana a percibir el mundo en términos de correspondencias estímulo-respuesta. Así mientras la una descripción del problema en términos de primera persona aporta una narrativa de la comprensión musical, la descripción de tercera persona proporciona mediciones de la energía física del fenómeno musical. El modelo propone extraer conclusiones a partir de la correlación entre ambos enfoques.

El modelo sigue la línea propuesta por varios estudios en el campo del estudio de la conciencia como fenómeno psicológico, neurológico y filosófico. Estos enfoques son interesantes porque tienden a capturar los aspectos interpretativos y experienciales tradicionalmente relegados en el paradigma experimental.

Para concluir mencionaré sólo brevemente el aporte de los enfoques musicológicos y analíticos al estudio del gesto musical (Imberty, 2004; Balderrabano; 2008; Tagg; 2004) en nuestra concepción el intérprete decodifica “el gesto musical” en la obra y le asigna significado e intencionalidad tal como lo hace el oyente de una performance. El análisis del intérprete puede ser consciente o intuitivo dependiendo del contexto musical y las características individuales, pero estamos persuadidos que es susceptible de ser advertido en las acciones de ejecución.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha planteado que durante el proceso interpretativo el músico-intérprete traduce en términos de conducta motriz —que llamaremos más adelante gesto— patrones de movimiento que están simbolizados en la obra, y a los cuales asigna un contenido intencional sobre el que basa su interpretación.

Podemos concluir entonces que durante la performance el intérprete corporeiza su experiencia de la estructura de la obra y la transmite en una forma multimodal a través de las acciones de ejecución. Estas acciones reflejan la *intencionalidad comunicativa* que el intérprete ha asignado a la música. De este modo, el sonido en todos sus parámetros — tímbricos, articulatorios y dinámicos— y los gestos corporales en su despliegue dinámico-temporal, son la consecuencia de las *intenciones comunicativas* del intérprete transformadas en actos motores.

Del mismo modo, mediante los mecanismos neurales y corporales que permiten la comunicación interpersonal y empática, la audiencia tiene acceso a una experiencia de la obra, análoga a la del intérprete, y mediada por sus propios esquemas sensorio-motrices y su experiencia vital.

REFERENCIAS

Balderrabano, S., G. A. (2008). El concepto de gesto como una propuesta Metodológica para el análisis musical. *Actas*. La Plata.: UNLP.

Barsalou, L. W. (2003b). Situated simulation in the human conceptual system. *Language and Cognitive Processes*, 18, 513–562.

Gallese, V. (2003). The manifold nature of interpersonal relations: The quest for a common mechanism. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, B (358), 517–528.

Imberty, M. (2004). *La Musique Creuse le Temps*. Paris: L' Harmattan.

Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation*. Cambridge, MA, & London,: The MIT Press, .

Lieberman, A. M., Cooper, F. S., & Harris, K. S. (1962). A Motor Theory of Speech Perception. *Speech Communication Seminar*. Stockholm: R. I. O.Technology.

Lieberman, P. (1972). On the evolution of human language . En A. R. Charbonneau (Ed.), *Seventh International Congress of Phonetic Sciences* (págs. pp. 258-275). Montreal: Mouton.

Ludlow, C. L. (2005). Central nervous system control of the laryngeal muscles in humans. *Respiratory Physiology & Neurobiology*, 147 (2-3), 205-222.

Maturana, H. y. (2000). *El árbol del conocimiento*. Barcelona : Debate.

Mauléon, C. (2008). *Tesis Doctoral: Las Bases Psicológicas de las Interpretación en el Canto*. No Publicada.

Mauléon, C. y. (2001). Consonantes oclusivas sordas en el canto. Un estudio sobre la /t/. En F. Shifres (Ed.), *Primera Reunión de SACCoM. La Música en la Mente. Procesos implicados en la experiencia musical*. Avellaneda, Argentina.

Metzinger, T. (2004). *Being no one*. Cambridge, MA.: The MIT Press.

musical, C. t. ((2006). Shifres, Favio. En G. y. Vargas (Ed.), *V Reunión Anual de SACCoM Sonido, Imagen y Movimiento en la Experiencia Musical* (págs. pp. 157-177). Rosario, Argentina: SACCoM.

Rizzolatti, G. y. (1998). Language within our grasp. *Trends In Neuro Science*, 21 (5), 188-194.

Shifres, F. (2003). ¿Puede la Teoría Musical Explicar la Experiencia del Ejecutante? En C. Martinez I. & Mauléon (Ed.), *El rol de la Cultura y la Educación en el Desarrollo de la Cognición Musical*. La Plata, Argentina. : SACCoM.

Shifres, F. (2004). Music Performance as Intersubjective Experience. Timing and Narration of Musical Structure. En L. S. Ashley (Ed.), *8th International Conference on Music Perception and Cognition*. Evanston, Illinois, USA.

Stern, D. N. (2004). *The present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New york: w.w Norton Company.

Sundberg, J., & Iwarsson, J. y. (1995). A singers expression of emotions in in sung performance. En O. & Fugimura (Ed.), *Vocald Fold Physiology*. San diego, C. A.: Singular.

Tagg, P. (2004). *Gestural interconversion and connotative precision*. Recuperado el 2008, de <http://tagg.org/articles/xpdfs/filminternat0412.pdf>