

La perspectiva de segunda persona y la música



Isabel Cecilia Martínez

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina
isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

Diana Inés Pérez

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Investigaciones Filosóficas, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas - Sociedad Argentina de Análisis Filosófico, Buenos Aires, Argentina
dperez@filo.uba.ar

Recepción: marzo 2021.

Aceptación: junio 2021.

Resumen

En este trabajo exploraremos las posibilidades que la perspectiva de segunda persona, una teoría postcognitiva de la cognición social, le ofrece a la psicología de la música. En primer lugar, repasaremos las diferentes concepciones de la música que han dado forma a las maneras clásicas de abordar este fenómeno en el ámbito de la psicología de la música subrayando algunas de sus limitaciones. En segundo lugar, destacaremos el carácter social de la música y el papel de la revolución postcognitiva en los estudios de la música, como preludio a una nueva perspectiva teórica en este ámbito disciplinar. En tercer lugar, presentaremos la perspectiva de segunda persona dentro del marco postcognitivo de la cognición social que nos permitirá profundizar en la revolución corporizada en estos estudios. Finalmente, exploraremos las posibilidades que esta perspectiva ofrece para un abordaje alternativo del fenómeno musical y resumiremos algunas de las conclusiones preliminares que pueden extraerse de la adopción de esta perspectiva para el estudio de la práctica musical.

Palabras clave: postcognitivism, práctica musical, interacción, cognición social, segunda persona

A perspectiva da segunda pessoa e a música

Resumo

Neste artigo, vamos explorar as possibilidades que a perspectiva da segunda pessoa (teoria pós-cognitiva da cognição social) oferece ao campo de estudo da psicologia da música. Em primeiro lugar, faremos uma revisão das diferentes concepções de música que moldaram as formas clássicas de abordagem desse fenômeno no campo da psicologia musical, destacando algumas limitações. Em segundo lugar, daremos ênfase ao caráter social da música e o papel da revolução pós-cognitiva nos estudos musicais, como um prelúdio para uma nova perspectiva teórica neste campo disciplinar. Em terceiro lugar, apresentaremos a perspectiva da segunda pessoa dentro da estrutura pós-cognitiva da cognição social, o que nos permitirá aprofundar a revolução incorporada nesses estudos. Por fim, exploraremos algumas possibilidades que essa perspectiva oferece para uma abordagem alternativa do fenômeno musical e resumiremos algumas das conclusões preliminares que podem ser tiradas da adoção dessa perspectiva de segunda pessoa para o estudo da prática musical.

Palavras-chave: pós-cognitismo, prática musical, interação, cognição social, segunda pessoa

The Second Person Perspective and the Music

Abstract

In this paper we explore the possibilities that the second person perspective, a postcognitive theory of social cognition, offers to the psychology of music. In the first place, we will review the different conceptions of music that have shaped the classical ways of approaching this phenomenon in the field of music psychology, highlighting some of its limitations. Secondly, we will take the social character of music as a starting point and remark the role of the postcognitive revolution in music studies, as a prelude to a new theoretical perspective in this field. Thirdly, we will present the second-person perspective within the postcognitive framework of social cognition that will allow us to delve into the revolution embodied in these studies. Finally, we will explore the possibilities that this perspective offers for an alternative approach to the musical phenomenon and we will summarize some of the preliminary conclusions that can be drawn from the adoption of this second-person perspective for the study of musical practice.

Keywords: Postcognitivism, musical practice, interaction, social cognition, second person

Introducción

La modernidad nos legó no sólo una idea de sujeto que desde el siglo XX ha quedado socavada en sus cimientos, sino también una idea de lo que son las (bellas) artes y la apreciación estética que también ha sido puesta en cuestión por las vanguardias del siglo pasado. Pensamos que hay una conexión estrecha entre ambos dominios y que las revoluciones postcognitivista y estética deben pensarse como confluyendo hacia una nueva visión de los seres humanos y del papel del arte (en particular en este caso, de la música) en nuestras vidas. En este trabajo nos vamos a centrar en un tema particular dentro de la amplia gama de problemas que generan estos cruces entre arte y ciencias cognitivas: vamos a explorar las posibilidades que la perspectiva de segunda persona (una teoría postcognitiva de la cognición social) le ofrece a la psicología de la música para abordar el fenómeno musical.

En este artículo repasaremos las diferentes concepciones de la música que han dado forma a las maneras clásicas de abordar este fenómeno en el ámbito de la psicología de la música, destacando algunas de sus limitaciones (sección 1). A continuación, destacaremos el carácter social de la música y el papel de la revolución postcognitiva en los estudios de la música, como preludeo a una nueva perspectiva teórica en este ámbito disciplinar (sección 2). Luego presentaremos la perspectiva de segunda persona dentro del marco postcognitivo de la cognición social que nos permitirá profundizar en la revolución corporizada en estos estudios (sección 3). Finalmente, exploraremos algunas de las posibilidades que esta perspectiva ofrece para un abordaje complementario del fenómeno musical (sección 4) y resumiremos algunas de las conclusiones preliminares que pueden extraerse de la adopción de esta perspectiva de segunda persona para el estudio de la práctica musical.

1. Concepciones de la música y su impacto en las ciencias cognitivas de la música

Desde hace tiempo la comprensión de la música en la academia se aborda a partir de tres concepciones alternativas. La primera es la concepción de la música centrada en la obra, concepción que atraviesa siglos de historia de la música y derrama en las diversas disciplinas musicales alcanzando a

la psicología de la música, rama de la cual nos ocuparemos en este artículo para caracterizar el estado del arte en el análisis de la *performance* musical, con vistas a determinar la contribución que la perspectiva de segunda persona puede realizar al estudio de la interacción entre los músicos, y entre los músicos y los públicos.

En la tradición musicológica de occidente se concibe a la obra como una entidad ideal y autónoma, un objeto imaginario (Cook, 1998) que, desde el surgimiento de las tecnologías de la escritura, se materializó en la partitura como resultado de una actividad humana específica: la composición de piezas musicales. Las obras musicales se reifican, tornándose objetos atemporales, autónomos, que pertenecen a un mundo ideal. Aunque encarnada en un texto, la obra posee, sin embargo, una entidad que trasciende su localización en la partitura. La concepción de la música como idea guió el desarrollo musical de los últimos trescientos años y alcanzó su máxima expresión con las vanguardias musicales del siglo XX.

La segunda concepción es la de *performance*. Mediante la lectura de la obra escrita por el compositor –sea el texto musical entendido como una instrucción precisa o como una orientación más o menos exacta acerca de qué y cómo tocar (al respecto véase Cook, 2012)–, el ejecutante interpreta *la obra* creada y *la comunica* mediante la ejecución musical para ser apreciada en el espacio público.¹ El estudio de la *performance* que se desarrolló en el siglo pasado a partir de los aportes provenientes del análisis musicológico centró el debate en la dicotomía texto-*performance*. En esta dicotomía se cristalizó una discusión que venía teniendo lugar en dicho ámbito, relativa a la distinción entre la música como reproducción de un texto y la música como un arte de la ejecución (Goehr, 1992; Taruskin, 1995; Cook, 2012). Sin embargo, y en línea con el racionalismo del siglo XVII, el análisis de la música en tanto texto y en tanto ejecución estuvo orientado exclusivamente por el componente acústico, de forma que los componentes somáticos y kinéticos de la misma quedaron subsumidos al ámbito de los sonidos. El estudio de la ejecución se enriqueció

¹ En la época de la “reproducción técnica” los espacios y tiempos de la escucha musical se han multiplicado. Hoy no sólo escuchamos música en conciertos y salas especialmente destinadas a ese fin, sino que también podemos hacerlo en nuestro hogar, solos o acompañados, e incluso caminando por la calle, haciendo ejercicio, etc. Además, podemos modificar la señal sonora hasta cierto punto, por medio de la manipulación de los controles de nuestros dispositivos, lo cual torna a la escucha en una actividad aún más activa. Si bien el tema de la relación entre la audición y la reproducción técnica puede interesar –y de hecho lo hace– a la psicología de la música, en este artículo nos concentramos en tratar de entender qué contribución puede hacer la segunda persona a la psicología de la música en el caso del/la músico/a que toca en vivo ante una audiencia real o potencial (en el contexto del ensayo).

posteriormente con los aportes provenientes de la musicología crítica o nueva musicología, que incorporaron los significados culturales que interpelan tanto a la práctica de la composición como a la de la interpretación de las obras musicales (Kramer, 1990).

El análisis del rol que cumple el músico instrumentista en relación con la producción y la puesta en la esfera pública de las obras de los compositores de música “erudita”, no está exento de tensiones. Se discute, por un lado, la tensión entre una posible función servicial, o de subalternización del instrumentista –en su *rol de transmisor* de la idea del creador de la obra– con respecto al compositor (Shifres, 2006), y se destaca y resignifica, por el otro, la contribución que realiza el *músico intérprete*, entendida como una *re-creación* de la obra compuesta. En este sentido, no se trata de concebir al proceso de la ejecución como complementario o subsidiario de la composición de la obra musical sino de entender a la ejecución misma como la música. Si abordamos a la ejecución musical como un espacio de resistencia a la descorporalización de la música propia de la concepción de la música como idea, o de la música como sonido, emerge el cuerpo del músico instrumentista en el análisis de la ejecución. Y entonces la música es vista, además, como un conjunto de acciones intencionales realizadas por el músico ejecutante, el cantante, el *performer*,² cuya significación será importante al momento de considerar dichas acciones desde la perspectiva de segunda persona.

La tercera concepción aborda a la música desde la perspectiva de experiencia. Desde finales del siglo XIX y principios del XX, tanto la filosofía como la naciente psicología asumieron un planteo psicoestético interesándose por el estudio de la experiencia de la recepción del arte. En lo referente a la música, la psicología experimental se concentró en el estudio de la sensibilidad auditiva a los componentes tonales de las piezas musicales. Ya entrado el siglo XX, la psicología de la música continuó esta tradición indagando la percepción musical en situaciones de laboratorio.

En la segunda mitad del siglo XX, el programa de investigación de la cognición musical surgió al calor de la revolución cognitiva de los años 60 se desarrolló en base a la indagación de dos dominios básicos: el de la percepción auditiva y el de la ejecución musical. En cuanto a la primera, el estudio de la cognición musical indagó en los procesos y las representaciones

² En este artículo se utilizan indistintamente los términos *performance* y *performer* para referir a la práctica de la ejecución musical. No se pretende aludir con su uso al movimiento experimental surgido en los Estados Unidos en las décadas del 60 y 70 del siglo anterior.

mentales del individuo que se activan durante la audición de los estímulos sonoros; por medio de ellos, se asume, se producen los procesos cognitivos propios del dominio musical (Deutsch, 1982). Asimismo, y debido a la propensión de la música a inducir emociones en el oyente, tal como se había postulado en el inicio de las exploraciones psicoestéticas (Davies, 2010; Castro y Sánchez, 2010), la experiencia de la audición musical se encuentra ligada a una respuesta sentida que conlleva la activación del dominio afectivo (Sloboda y Juslin, 2010). Se entiende que por medio de esta actividad mental el oyente logra configurar, apreciar y valorar artísticamente las piezas musicales, que adquieren su forma al desplegarse sonoramente en el tiempo.

En cuanto a la ejecución musical, el programa de investigación de la psicología cognitiva de la música se concentró en los estudios de la *performance* instrumental, indagando en lo relativo a los componentes integrantes de la ejecución habilidosa. Así, la mente musical y las habilidades de ejecución del instrumentista fueron investigadas en relación con aspectos de la normatividad de la práctica de ejecución del repertorio de música académica. La experticia o excelencia de una ejecución fue caracterizada como el resultado de la intervención de dos componentes, a saber: la comprensión de la estructura de una pieza musical, por un lado, y el dominio cabal de la técnica instrumental por el otro; de lo anterior se sigue que para planificar una *performance* se necesita construir una representación mental de la pieza y realizar una práctica que alcance el nivel necesario para poder comunicarla (Gabrielsson, 1999).

En lo concerniente al abordaje de la partitura durante la lectura instrumental se consideraron por ejemplo las diferencias entre la representación de la estructura musical y el tipo de ejecución (de memoria, leyendo a primera vista o improvisando). Se observaron los movimientos sacádicos oculares del instrumentista para calcular el control visual anticipado de la dirección de la lectura de una partitura en relación con la producción de errores de ejecución (Sloboda, 1985).

En cuanto a las habilidades motoras, el programa clásico de investigación puso el foco en la indagación de los mecanismos y procesos que intervienen en el control motor y la regulación temporal de la ejecución. Se formularon diferentes modelos que variaban en cuanto a si el sistema se autorregulaba a partir de la información sensorial de los movimientos que llegaban al sistema nervioso central o si el sistema tenía un módulo de procesamiento central de control ejecutivo que no dependía del *feedback* sensorial en tiempo real. Es decir, que las teorías apuntaban más

a entender las representaciones cerebrales y no informaban acerca de la construcción y el desarrollo de los procesos y mecanismos efectores de la ejecución (Gabrielsson, 1999).

En una serie de estudios H. Shaffer investigó la programación motora de los instrumentistas, asumiendo que una secuencia de movimientos puede ser anticipada y coordinada antes de la ejecución con vistas a obtener fluidez y flexibilidad en la *performance*. Para ello analizó la programación motora en la interpretación de obras de Chopin, Bach y Bartok (Shaffer, 1981) y el *timing* expresivo en ejecuciones solistas y en dúos (Shaffer, 1984). La programación motora también fue investigada comparando diferencias en la representación mental de cambios en la textura (homofónica versus polifónica) y su relación con la producción de errores de notas en la ejecución (Palmer y van de Sande, 1993).

Asimismo, se advirtió que al expresar tanto los estados de ánimo como las emociones en la ejecución, los instrumentistas producían variaciones temporales, tímbricas y articulatorias que generaban desvíos en relación a lo que podría ser una ejecución estricta de los componentes estructurales anotados en la pieza musical. B. Repp condujo numerosos estudios para analizar la microestructura expresiva de la *performance*. En algunos halló invariantes expresivas en la ejecución de los intervalos temporales entre ataques sonoros a diferentes *tempi* (Repp, 1994). En otros comparó la relación entre los procesos inconscientes y conscientes en la planificación de la acción (Repp, 2005). Asimismo, estudió la relación entre la atención, la intención, y los cambios de tempo (Repp y Keller, 2004). La sincronía temporal en la producción simultánea y sucesiva de las notas fue indagada también en la ejecución en ensambles (Rasch, 1979).

En cuanto al *feedback* perceptivo (auditivo, visual y propioceptivo –táctil, kinestésico y vestibular–) se realizaron estudios para registrar el efecto de dicha información en la ejecución, obteniéndose medidas estandarizadas de umbrales de información perceptiva (Todd, 1993).

La investigación de la improvisación musical en tanto habilidad performativa de composición espontánea en tiempo real fue modelizada computacionalmente a partir de un enfoque asociacionista bajo el supuesto de que el improvisador realiza elecciones momento a momento y nota a nota, escogiéndolas entre la información musical obrante en su archivo de memoria, de modo que o bien la música continúa o bien interrumpe la corriente de eventos del contexto precedente inmediato (Pressing, 1988).

El programa de investigación llevado a cabo por la psicología cognitiva clásica aporta una importante base de conocimiento sobre algunos de los mecanismos subyacentes a la cognición musical. Los estudios reseñados hasta aquí nos muestran que la cognición musical clásica aborda el estudio de la audición musical desde la psicología individual, y el de la ejecución musical desde los mecanismos cerebrales regulatorios de la temporalidad y a partir del análisis de la señal sonora del resultado de la misma. Estos estudios se han desarrollado dentro del enfoque representacionista, internalista y computacionista de la cognición musical. Más allá de su validez como paradigma experimental, este programa de investigación presenta limitaciones, a saber:

- a) En todos estos estudios la unidad de análisis modeliza representaciones cerebrales que representan al cuerpo en el sistema motor, pero no contempla la perspectiva de la audiencia en tanto públicos que ven y escuchan a los *performers*, o la perspectiva de los *performers* en tanto sujetos que ven y escuchan a los otros *performers*.
- b) El paradigma internalista elabora hipótesis acerca de las representaciones musicales a las que contrasta en base a resultados provenientes de la recolección de datos de la respuesta al *input* visual (lectura de la partitura en el instrumento), y de datos sonoros (producción de errores de ejecución y distribución temporal de los eventos sonoros) de la *performance*. La unidad de análisis relaciona lo que pasa en el cerebro con el producto obtenido, esto es, con el sonido de la música ejecutada, sin atender al proceso que tiene lugar entre la representación y la ejecución de dicha música. En otras palabras, se estudia la cognición musical y dentro de ella a los procesos de percepción bajo un enfoque de procesamiento mental confinado al cerebro, y a los de acción en base al análisis del resultado sonoro de la ejecución (el producto de la ejecución) sin aproximarse a la corporalidad del músico y a los procesos que llevan al resultado de la ejecución.
- c) En cuanto a la experiencia del músico con su entorno, se la caracteriza en base a la reacción a un *input* en el sistema perceptivo, esto es, que la modelización del entorno del ejecutante (por ejemplo, la presencia de otro músico con el que está compartiendo una ejecución) se realiza en base a la atención al sonido en tanto estímulo –propio y ajeno– como si quienes tocan fueran solo oído, ojos y cerebro.
- d) El cuerpo del músico instrumentista es considerado exclusivamente en cuanto a las representaciones cerebrales que regulan la salida motora. Si bien se identifica una línea de indagación acerca de variables propioceptivas y de algunos aspectos del movimiento de los intérpretes, los ejes sobre los que se asienta el modelo internalista dejan sin tratar una parte importante del sistema de producción de la música: el inherente a los procesos involucrados en la producción

de los movimientos efectores, y, llamativamente a otros movimientos expresivos no efectores, omitiendo la consideración de la importancia, las funciones y el significado que el complejo expresivo sonoro-kinético del ejecutante –del cual el movimiento corporal es una parte ineludible– reviste para la comunicación de la expresividad en la música, tanto a la audiencia como a los otros músicos.

Así, la unidad de análisis de la experiencia musical prescinde de aspectos que serán esenciales para comprender la práctica de la música dentro del paradigma postcognitivist.

2. Música y postcognitivismo

En las últimas dos décadas se ha desarrollado en las ciencias cognitivas una perspectiva anticartesiana, antiindividualista y antirepresentacionista de la mente humana que denominaremos “postcognitivist”. Estas “nuevas ciencias de la mente” (Rowlands, 2010) suelen condensar su visión en cuatro tesis, que se conocen como las 4 E de acuerdo con las cuales la mente humana es corporizada/encarnada (*embodied*), extendida, situada (*embedded*) y enactiva. Estas 4 E apuntan a situar las actividades y procesos cognitivos más allá del cerebro, incorporando de manera esencial al cuerpo (mente corporizada), al medio –tanto físico como social– a través de modelos de interacción del medio-cuerpo-cerebro en términos de modelos dinámicos (mente extendida) y destacando el carácter enactivo (no representacional) de la mente, así como su carácter situado (señalando la dificultad de encontrar universales psicológicos). Algunos autores (Fingerhut, 2014) agregan una “A” por afectiva, aunque por razones de simplicidad podríamos agregar una quinta E: la mente es también emocional (cognición y emoción no son dos partes dissociables de nuestra psicología, sino que están entrelazadas en todos los procesos cognitivos).

Con el desarrollo de los enfoques postcognitivist y el *giro corporeizado* en el estudio de la experiencia musical –que involucran fundamentalmente la teoría de la mente corporizada y la teoría de los sistemas dinámicos aplicados al estudio de la conducta humana– se incorporaron nuevas herramientas teóricas y conceptuales para dar cuenta de la experiencia musical, tanto para estudiar a la audiencia como al músico. Algunos conceptos que aplican principios de la física se han usado para analizar la interacción musical, como por ejemplo el concepto de *entrainment* entendido como la sincronización y el acoplamiento de dos sistemas oscilatorios independientes, de modo tal que sus períodos de oscilación se relacionan por medio del alineamiento de fases (Clayton y otros, 2005).

Este giro postcognitivistista para el estudio de la música resulta coherente con la idea de que la música fue y es desde sus orígenes, y en las diferentes culturas musicales del mundo, una práctica social, intersubjetiva y corporizada (Cross, 2010). La práctica socio-cultural de la música implica (en sus diferentes dimensiones, con diferentes alcances y con diferentes conformaciones) altos grados de participación y vinculación entre los miembros de una determinada cultura o grupo social (Clayton y otros, 2012). Al escuchar música percibimos su acción sobre nuestros cuerpos que son afectados por las vibraciones del sonido en nuestro entorno. Además, la mayoría de las veces no realizamos la audición musical en soledad sino en interacción con los otros, con otros que escuchan la música como nosotros, y con otros que interpretan la música delante nuestro. Y aunque estemos escuchando música solos, asignamos *intencionalidad* a la música mediante la experiencia de las propiedades sonoro-kinéticas emergentes de su forma sónica (Leman, 2008) que derivan, según algunos enfoques de la cognición corporizada, de una atribución de agencialidad a la música del tipo “como si”. Estas propiedades brindan claves características para la experiencia con la música y resultarán relevantes en la atribución de estados intencionales que serán desarrollados en el presente artículo.

La centralidad de las interacciones sociales o encuentros intersubjetivos –que aquí denominaremos “interacciones de segunda persona”– han sido el foco de una variedad de trabajos en el ámbito de la psicología del desarrollo desde los trabajos pioneros de Colwyn Trevarthen (1998) y más tarde Vasu Reddy (2008) que pusieron en el foco de los estudios en psicología del desarrollo a la díada interactiva progenitor-bebé, desarrollando las bases de la intersubjetividad y la emoción en la infancia temprana. Trevarthen (1999/2000) contribuyó a la formulación del concepto de *musicalidad comunicativa*, propuesto inicialmente por Stephen Malloch e indagado en diversos estudios hasta la aparición del libro de ese nombre (Malloch y Trevarthen, 2009). Durante las interacciones entre figuras de crianza e infantes en los primeros años de vida se comparten el tiempo, el sonido y el movimiento en la comunión de los intercambios comunicativos (Gratier, 2007). Continuando esta línea de investigación, la ontogénesis de nuestra experiencia musical con otros en el contexto más amplio de la musicalidad humana ha sido estudiada en detalle en la intersección entre la psicología del desarrollo y la psicología de la música de orientación corporizada (Español, 2014).

Así, las bases sociales de nuestra experiencia estética musical pueden encontrarse en la musicalidad comunicativa que se desarrolla en los contextos intersubjetivos de la infancia temprana. Durante los intercambios

primarios entre la figura de crianza y el bebé, se generan formas dinámicas sonoro-kinéticas vitales (Stern, 2010) con perfiles holísticos de energía, movimiento, dirección e intención que reúnen diferentes modalidades sensoriales. Estas formas dinámicas se comparten, esto es, se co-gestionan intersubjetivamente, y se organizan temporalmente como narrativas expresivas, donde mente, cuerpo y entorno forman una continuidad experiencial. Ya en la vida adulta, una vez alcanzado el desarrollo de las habilidades musicales, durante la práctica de y con la música, nuestros cuerpos en movimiento, y los sonidos producidos con el cuerpo y con los instrumentos musicales constituyen los componentes esenciales con los cuales se elaboran y producen las expresiones musicales.

La práctica cultural de la música en la vida adulta también se materializa en el tiempo, en el sonido y en el cuerpo en movimiento; en otras palabras, la música es un arte temporal de formas sónicas en movimiento (Martínez y Epele, 2012). La experiencia con la música no es solo auditiva; sentimos que la música nos mueve, o que nosotros nos movemos con la música, idea sobre la que se basan los estudios acerca del pensamiento metafórico en la música (Johnson, 2007; Martínez, 2008 y 2014). En algunos modelos corporizados se le otorga al sonido musical una propiedad gestual como facilitador (*affordance*) de sensaciones de movimiento, esto es, que los oyentes extraen de la corriente de eventos sonoros clave para inducir el movimiento; al mismo tiempo se ha propuesto que los oyentes utilizan imágenes de movimiento relativas al sonido para construir sentido en su escucha (Godøy, 2010). De esto se sigue que la audición musical es entendida como una actividad intersubjetiva, dinámica, multimodalmente informada e imaginativa. Por otro lado, el sonido puede “tocar/golpear” a nuestros cuerpos si sus parámetros alcanzan niveles adecuados para hacerlo, como ocurre de manera evidente en determinados contextos de reproducción sonora, tales como un recital de rock o una fiesta de música electrónica, o un timbal en la sala de conciertos, entre otros.

El movimiento compartido tempranamente con los otros y con los objetos se encuentra a la base de estas cogniciones tempranas acerca de las relaciones sonido-espacio-tiempo, y movimiento dirigido-fuerza, que se manifiestan luego en la cognición musical adulta cuando se realizan correspondencias del tipo escuchar *x* como *y*, esto es, entender una sucesión de sonidos que aumentan en frecuencia como un “movimiento/gesto sonoro ascendente”, de modo análogo a la sensación de sentir a nuestro cuerpo en ascenso al levantarnos de una silla, superando la fuerza de la gravedad que nos mantenía en el asiento. Estudios afines a la segunda generación de la cognición musical de base corporizada, centrados en la audición

musical imaginativa, exploraron el modo en que las correspondencias antes aludidas son utilizadas durante la audición de música para asignar significados a la escucha de la tensión y la dirección tonal de una pieza musical, entendida como movimiento dirigido hacia una meta, como movimiento detenido, o como movimiento bloqueado, entre otras (Martínez, 2008) o para dirigir las expectativas de atención a aspectos lineales de la música (Martínez, 2018). Asimismo, en la práctica social del arte musical es dable identificar estas correspondencias en la gestualidad de la ejecución musical, por ejemplo, cuando los profesores analizan y gestualizan con su cuerpo relaciones musicales para comunicar el significado de la interpretación de una pieza (Martínez, 2019).

En las últimas dos décadas el estudio del movimiento corporal expresivo de los intérpretes y sus relaciones con la producción sonora han motivado una frondosa línea de investigación. A partir de indagaciones iniciales acerca de los gestos corporales en la ejecución expresiva del músico solista (Davidson, 2002), en la última década se asiste al desarrollo de estudios acerca de la comunicación corporal y sonora *entre* los ejecutantes durante la práctica compartida de la música (Schiavio y Høffding, 2015; Epele y Martínez, 2020; Martínez y otros, 2017). En un grupo de estudios, los gestos corporales de los instrumentistas fueron clasificados de acuerdo a si están directamente vinculados a la producción de sonido, si se realizan para comunicarse entre los ejecutantes o si cumplen otra función expresiva (Dahl y otros, 2010). A partir de la incorporación de la teoría de los sistemas dinámicos en la investigación cuantitativa de la interacción entre músicos, y al desarrollo y aplicación de las tecnologías de captura de movimiento con sensores se han elaborado hipótesis acerca de las funciones que ciertos movimientos corporales, como por ejemplo el balanceo corporal (*body sway*) podrían cumplir en la comunicación de aspectos de la expresividad emocional durante la interacción conjunta en ensambles musicales, entre los cuales los cuartetos de cuerdas se han constituido en la principal agrupación investigada (Chang y otros, 2019). El supuesto principal para esta línea de investigación, es que, más allá de los gestos normativos que integran el vocabulario corporal comunicativo de los músicos profesionales, los movimientos podrían estar dando cuenta de una suerte de diálogo sensoriomotor entre los ejecutantes (Volpe y otros, 2016). Asimismo, en otro grupo de estudios del área de neurociencia musical se han correlacionado medidas de activación cerebral con las medidas de empatía producto de la aplicación de *tests* de personalidad a miembros de cuartetos de cuerdas, con el fin de investigar relaciones de liderazgo dentro de dichas agrupaciones (Babiloni y otros, 2012).

En síntesis, la investigación de las dos últimas décadas inscripta en el paradigma de la cognición musical corporeizada, al incorporar en el estudio de la experiencia musical nuevas variables que integran el circuito mente-cuerpo-entorno, modificó la unidad de análisis ampliando el horizonte de indagación.

Sin embargo, todavía no se ha estudiado en qué medida y cómo los músicos entre sí, y los músicos y los públicos se atribuyen mutuamente estados intencionales durante la práctica interactiva de la música, tal como lo propone la perspectiva de segunda persona de la atribución mental.

3. La perspectiva de segunda persona

La perspectiva de segunda persona (Gomila, 2002; Scotto, 2002; Pérez, 2013; Gomila y Pérez, 2017; Pérez y Gomila, 2021) es una propuesta teórica dentro del ámbito de la cognición social que asume la visión postcognitivista (4E/5E) de la mente. Recalcando el carácter social, afectivo, extendido y corporizado de nuestras mentes, esta teoría pone el foco en las interacciones de segunda persona. La tesis central de la perspectiva de segunda persona es que este tipo de interacciones está mediado por un tipo característico de atribuciones psicológicas, denominadas “atribuciones de segunda persona”, que son atribuciones automáticas, prácticas, implícitas, transparentes, recíprocamente contingentes y dinámicas. De acuerdo con esta perspectiva, este tipo de atribuciones son las más básicas (filogenética, ontogenética y conceptualmente). Sin embargo, hay otras perspectivas de atribución psicológica (las de primera y tercera persona) que son igualmente importantes en nuestras interacciones humanas. Son las tres perspectivas en juego las que permiten explicar con exhaustividad las complejas formas de comprensión mutua que desplegamos los seres humanos, tanto cuando nos encontramos en interacciones de segunda persona como cuando estamos solos, o somos simplemente observadores no participantes de las acciones ajenas. Un ejemplo paradigmático de las atribuciones de segunda persona se verifica en las interacciones adulto-bebé donde la comprensión mutua no depende de la posesión de un lenguaje público, ni de la realización de complejas atribuciones de estados mentales con contenido proposicional, pero son estas interacciones las que dan lugar a múltiples formas de desarrollo cognitivo en variados dominios.³

³ En particular, la perspectiva de segunda persona de la atribución mental busca mostrar cómo se desarrollan a partir de estas interacciones las formas adultas de atribución psicológica (Pérez y Gomila, 2021).

En efecto, en estas interacciones intersubjetivas humanas, los individuos involucrados realizan una percepción directa de los estados mentales ajenos a través de la expresión corporal, facial, sonora, etc. del otro (Pérez, 2018). Manifestamos nuestro placer, disgusto, alegría, etc. ante el otro, reaccionando tanto por su forma de dirigirse a nosotros como por cómo nos afectan los objetos y eventos del mundo compartido. Y estas expresiones de nuestros sentires son transparentes para quien interactúa con nosotros. Es así, a través de estas mutuas comprensiones directas y transparentes que fluye la interacción humana a lo largo de todas nuestras vidas. La comprensión directa nos afecta y produce una respuesta inmediata, no reflexiva, automática, afectiva e intencional, una reactividad emocional ante la expresión que revela los estados psicológicos del otro. Por supuesto, las emociones y estados afectivos en general son la puerta de entrada y el sostén de estas interacciones y las constitutivas comprensiones mutuas. En condiciones usuales no dudamos de las intenciones y pensamientos del otro, simplemente actuamos y la interacción es simple, sin sobresaltos. Cada movimiento que hacemos está de alguna manera condicionado por las manifestaciones y acciones de quien interactúa con nosotros, hay una reciprocidad y una mutualidad en la comprensión que dan pie a la fluidez de la interacción. El involucramiento emocional con el otro es central para que estas interacciones, que no están prediseñadas al inicio, se prolonguen en el tiempo: el otro nos importa, nos interesa, sus acciones nos afectan y reaccionamos consecuentemente.

Sin embargo, hay mucho más en juego en nuestras interacciones con los demás que estas atribuciones de segunda persona y estos intercambios comunicativos. Es en las primeras interacciones de segunda persona que se da la ocasión para la adquisición de muchas de las habilidades cognitivas que desplegamos a lo largo de nuestra vida: no sólo adquirimos una lengua, sino también una enorme cantidad de pautas sociales que regulan nuestras acciones y que nos permiten realizar tareas tan variadas como cantar, tocar instrumentos e involucrarnos en las diversas prácticas musicales de nuestra cultura. Una vez adquiridas (en el contexto de las interacciones de segunda persona) las diversas habilidades que nos permiten participar en diversas prácticas sociales, podemos usarlas más allá de los contextos de interacción. Además de ser capaces de realizar variadas acciones en soledad (como cantar o tocar un instrumento), también percibimos esos patrones expresivos en las gotas de lluvia que caen, en el trino de los pájaros, y en las obras de arte creadas por nuestros congéneres. Por más que a lo largo de nuestra vida podamos adquirir una enorme cantidad de novedosas capacidades cognitivas, estas formas iniciales de comprensión de los otros están siempre presentes en las interacciones de las que participamos como adultos (Pérez y Gomila, 2021).

Para ilustrar estas ideas, pensemos en un diálogo entre dos adultos que han adquirido la posibilidad de comunicarse lingüísticamente. En un diálogo entre dos personas cualesquiera, los individuos deben tener la capacidad para comprender el lenguaje, en todas sus dimensiones, es decir deben ser capaces de procesar sintáctica, semántica y pragmáticamente las emisiones lingüísticas de sus interlocutores, para comprender las palabras que el interlocutor usa para expresar sus ideas, sus sentimientos, o sus preocupaciones.⁴ Pero por otro lado en ese diálogo también hay una percepción directa, no ya del contenido de lo que el interlocutor está diciendo, sino de las formas en las que lo está diciendo, la expresión, el tono de voz, los gestos faciales y corporales, etc. Así, cuando uno está en una interacción cara a cara, en un diálogo con otra persona, no solo pone en juego su capacidad para comprender lo que lingüísticamente el otro le está diciendo, sino que también pone en juego su capacidad para comprender otros aspectos no verbales de esa interacción que está llevando adelante; rasgos de la interacción que de alguna manera complementan la posibilidad de la fluidez de este diálogo. De este modo, cuando por ejemplo lo que alguien nos dice con sus palabras no se condice con las actitudes que tiene hacia nosotros y que captamos no lingüísticamente, empieza a haber desajustes y uno puede llegar a preguntarse si realmente el otro está diciendo lo que estaba queriendo decir, y si uno entendió bien sus intenciones, etc. Además, vamos ajustando en un diálogo lo que se va diciendo de acuerdo con lo que se ve en la cara del otro y los gestos del otro en ese diálogo. Así, en un diálogo entre dos adultos que hablan en una lengua compartida se ve claramente cómo hay aspectos de la interacción que dependen de la captación de estas intenciones, estados afectivos etc. que se muestran en la corporalidad de los interlocutores, en aspectos como el timbre de voz, o como la velocidad con la que se habla, los gestos, etc. y otros aspectos que tienen que ver con una normatividad adquirida que es la normatividad propia de cada práctica.

También podemos usar las nuevas habilidades cognitivas para alejarnos de la actitud participativa con los otros, tomar distancia y evaluar fríamente sus acciones. A veces adoptamos un punto de vista más universal que nos aleja del individuo concreto que tenemos delante y nos preguntamos por la corrección de sus acciones (esto es, por su validez universal); a veces adoptamos la actitud del crítico tratando de valorar (moral o estéticamente, por ejemplo) las acciones ajenas. En general, el adquirir pautas culturales nos permite comprender que ciertas acciones están de acuerdo con la

⁴ Entendemos al lenguaje como un sistema comunicativo dinámico, multimodal y semióticamente heterogéneo (véase Scotto, 2020).

norma, y que otras acciones se alejan de ella: que una emisión lingüística es semánticamente significativa o un sinsentido, que una acción está de acuerdo con las normas de cortesía de nuestra comunidad o que resulta grosera, que alguien canta “raro” o desafina, o que sigue la melodía de la canción apropiadamente.

Estas pautas normativas culturales propias de la sociedad/comunidad a la que pertenecemos los seres humanos y en las que nos vamos sumergiendo al interactuar tempranamente con otros incluyen también las pautas/los patrones musicales de la cultura a la que pertenecemos. Y no sólo los patrones musicales, sino también todas las acciones que rodean la producción y recepción de la música en nuestra comunidad, todas las formas de hacer con otros, de conectarnos con otros en y durante la realización y la audición musical.

4. La música desde la perspectiva de segunda persona

La perspectiva de segunda persona, adoptando la idea de que lo relevante es la práctica de la música en el contexto social, focaliza los estudios en la interacción entre individuos inmersos en dicha práctica. Hay varios tipos de interacciones en las que se podría focalizar el estudio: 1) las interacciones entre los músicos en el momento de la ejecución de una obra; 2) la interacción del ejecutante con la audiencia; 3) las interacciones entre los que escuchan una obra.

La perspectiva de segunda persona, como dijimos en la sección anterior, asume que todas las interacciones cara a cara suponen la atribución mutua de estados mentales, percibidos en la expresión corporal de los interactuantes. Así, el cuerpo deja de ser el aparato motor que simplemente ejecuta las órdenes de una mente/cerebro en el que se encuentran las intenciones comunicativas y/o artísticas del sujeto, sino que la corporalidad de los individuos revela directamente sus intenciones, intenciones siempre situadas, expresividad siempre “leída” a la luz de las normas de la práctica social en la que se insertan. Así, desde esta perspectiva, podríamos buscar en las interacciones humanas al interior de las prácticas musicales al menos dos elementos: las atribuciones psicológicas implícitas en la práctica y la conformidad a la norma musical que caracteriza a esta como una práctica musical (y no como otra cosa).⁵

⁵ Este segundo aspecto correspondería a la posesión de un lenguaje natural compartido en el caso del diálogo mencionado arriba. La propuesta es entonces buscar esos *otros* elementos en juego en

Consideramos que la adopción de la perspectiva de segunda persona podría aportar cierta luz en el estudio de las prácticas musicales entendidas como eventos sociales, y que desentrañar las características de las interacciones entre los participantes forma parte constitutiva del estudio del fenómeno musical.

Un problema que enfrenta la experimentación al estudiar la comunicación entre los músicos se vincula al uso casi exclusivo de la perspectiva de tercera persona para abordar tanto el método, como el diseño experimental y la interpretación de los resultados. Por otro lado, en los estudios de comunicación entre los músicos los componentes afectivos o emocionales de la experiencia, como por ejemplo la medida de la empatía (Babiloni y otros, 2012) recabada para indagar acerca de las condiciones de liderazgo en los cuartetos de cuerdas, se obtienen mediante la aplicación de escalas estandarizadas. Por ende, son medidas generales de aspectos de la personalidad del músico que no dan cuenta del modo en que se construyen momento a momento las interacciones durante la práctica de la música.

Una posibilidad para explorar el modo en que se producen las atribuciones de segunda persona en el contexto de la ejecución musical conjunta es utilizar un enfoque etnográfico donde el o los investigadores sean también los músicos participantes de las prácticas interactivas. El uso de metodologías cualitativas mediante las que se interroga a los *performers* acerca de su experiencia junto a sus colegas en diferentes formatos de entrevista (diálogo abierto, entrevista semiestructurada) y el análisis de contenido de sus afirmaciones, sumado al análisis musical de situaciones de práctica concreta constituye una aproximación multimétodo que puede, por un lado, permitir a los investigadores participantes analizar su propia experiencia de segunda persona y por el otro, echar luz acerca de los modos en que los ejecutantes sienten al otro, ven al otro, y escuchan al otro, y el otro a ellos, esto es, el modo en que sus percepciones multimodales dan lugar a las atribuciones de intenciones expresivas durante la *performance*.

Si consideramos por ejemplo a la interacción entre la audiencia (la pista) y el DJ en el contexto de una fiesta de música electrónica –trabajo que integra este dossier–, hay aspectos expresivos de la corporalidad y el movimiento de ese auditorio que de alguna manera modifican las acciones que despliega el DJ, quien ajusta la música que pasa en esa fiesta en función de lo que percibe en ese agente colectivo que es la pista. Parece que hay una interacción razonablemente reconocida por el DJ en la cual hay una

las interacciones musicales.

adecuación entre las acciones del músico y lo que la audiencia revela a través de sus acciones.⁶ Es importante destacar que si bien el DJ puede llegar al evento con una idea pre-diseñada de qué pistas va a tocar y en qué orden, el resultado final de la *performance* del DJ depende centralmente de la respuesta e interacción con el público durante la fiesta, constituyéndose así la interacción músico-pista en una auténtica interacción de segunda persona donde la reciprocidad juega un papel central en la determinación del evento resultante. Por ende, desde la perspectiva del DJ, su *performance* musical se encuentra altamente definida por su percepción de, y su involucramiento emocional con las acciones del público que baila en la pista. Al atribuir un estado intencional “arriba o abajo” a la multitud y modificar su *performance* en consecuencia, el DJ muestra una conducta peculiar de interacción de segunda persona.

Sin embargo, es más evidente en la interacción entre *performers* la presencia de los distintos elementos propios de las interacciones de segunda persona que describimos de una manera abstracta en la sección anterior. En primer lugar, el aspecto más puramente *corporal-expresivo* de las intenciones y de las emociones de cada uno de los participantes (los y las músicas), el reconocimiento de los gestos, de las miradas, la atención a la respiración del otro, también los gestos realizados con los instrumentos, pensados como una extensión del cuerpo. Hay una atención que se presta a la corporalidad del otro músico o la otra música para poder entender qué es lo que está queriendo hacer y con ello ajustar consecuentemente la propia ejecución en esa práctica musical. En cuanto a la ejecución de tango en formato de dúo se ha visto que los ejecutantes sienten la vitalidad sonoro-kinética proveniente del gesto de fraseo de su colega mientras están a cargo cada uno de un rol concertante diferente (melodía y acompañamiento en este caso) y que dicha sensibilidad los mueve a modificar sus acciones, en una dinámica de compensaciones, complementos o imitaciones en vistas a construir conjuntamente la expresividad de la frase.

El segundo elemento es el de la *normatividad* o las pautas culturales o sociales; en este caso son las pautas que tienen que ver con las *prácticas musicales*, que se ven claramente en los estudios del tango y la fila de orquesta que forman parte de este dossier. Las acciones de los intérpretes se ciñen a las reglas del estilo musical que corresponde en cada caso, son acciones fieles a los propios estilos, y la búsqueda de la ejecución

⁶ Es importante remarcar que, si bien se trata de una interacción que no es estrictamente cara a cara, ni entre dos personas, el agente colectivo “la pista” también manifiesta –a través de patrones de movimiento que el DJ percibe– su “estado de ánimo”, su disposición a seguir bailando, su aburrimiento, etc., atribuciones que el DJ implícitamente realiza para acomodar su trabajo.

conjunta está mediada por un conjunto de normas implícitas o explícitas que constituyen dichas prácticas. En el caso de los estudios realizados en los ensayos de música de cámara en los que participan estudiantes, se ve claramente la búsqueda por acomodarse a las pautas normativas propias de la práctica musical en la que esas ejecuciones se insertan.

En tercer lugar, es importante destacar un elemento adicional, que sería el equivalente al rol de la lengua en un diálogo que se explicitó en el apartado anterior.⁷ En efecto, los ejecutantes no sólo atienden a las intenciones del otro manifestadas en su corporalidad –el primer elemento mencionado arriba–, sino que la música misma, el patrón sonoro producido por el otro músico o música es indicativo de “para dónde va” la “conversación” musical. Los músicos en su interacción entienden al otro a partir del estilo musical que exhibe, además de atender a cuestiones corporales o gestuales, como si el sonido (así como los instrumentos) fuera también una extensión de la corporalidad del individuo que está participando de esta práctica musical. Como señalamos en la sección anterior, en el caso de un diálogo no solo los gestos, el timbre de voz, la corporalidad del otro son relevantes para el fluir de esa interacción sino también el significado mismo de las palabras que el otro escoge, y la expresividad de las palabras mismas seleccionadas es relevante para la interacción.⁸ Paralelamente en el caso de la práctica musical parece que *es en la música misma*, en el sonido mismo, para donde va, cómo se ejecuta, etc., en donde se encuentran elementos que resultan relevantes para entender cómo ajustarse al otro, cómo acoplarse. Esto se advierte claramente durante la interacción musical en la práctica del jazz (otro de los trabajos que integran este dossier), donde por la naturaleza improvisatoria de las frases musicales generadas, la dirección que estas van tomando durante su creación y el diálogo a que su construcción da lugar entre los músicos se gestan momento a momento en base a los procesos de expectación a que da lugar esta ejecución musical. Se ha encontrado que los improvisadores sienten, por ejemplo, que al

⁷ Para que tenga lugar la interacción entre los músicos en un tipo determinado de práctica musical tiene que ponerse de manifiesto una competencia musical, así como se pone de manifiesto una competencia lingüística en un diálogo. Parte de lo que los individuos atienden cuando están en interacción es a la música producida, así como entendemos el significado de lo que el otro dice en un diálogo, además de prestar atención al cuerpo mío y al cuerpo del otro atiendo a la música que estoy realizando y a la música que realiza el otro, así como cuando dialogo atiendo al contenido de las palabras que el otro me dice. En síntesis, en la interacción entre los músicos durante la *performance* se trata de atender a la música en tanto producción de sentido del otro.

⁸ Como sabemos hay una enorme literatura acerca del carácter expresivo, peyorativo o laudatorio que tienen las palabras, no es lo mismo utilizar en un diálogo palabras como “mina”, “mujer” o “persona” para referirse a alguien. No sólo los gestos y actitudes corporales, sino la selección del vocabulario y giros lingüísticos son relevantes para comprender las actitudes e intenciones de los interlocutores.

interactuar con los otros músicos no realizan meras superposiciones de acciones diversas, o sincronizaciones con los sonidos de sus colegas, sino que, la acción de improvisar es entendida sobre la base de un compromiso mutuo que depende de las expectativas compartidas acerca del devenir de la música que está siendo producida.

Otro aspecto que merece ser destacado y que la perspectiva de segunda persona pone en el centro de la escena es el hecho de que no toda interacción entre individuos es cooperativa. En general cuando hay músicos y músicas tocando juntos una obra, sea ya una obra prediseñada como en el caso del tango y la orquesta, o una improvisación como en el caso del jazz, estamos ante casos de interacciones de segunda persona en las cuales hay una intención compartida, esa intención general de tocar algo bello en conjunto, estéticamente satisfactorio, como se hace explícito en el caso de las violas estudiado en este dossier. En un contexto colaborativo de orientador-orientado, seguir al líder como en una fila de violas en la orquesta, no consiste meramente en reaccionar a las acciones del líder; por el contrario, se trata de estar en lo que el otro está haciendo y viceversa, esto es, la actividad de uno y de otro lado, es dinámica y cambiante de acuerdo a la elaboración de la acción colaborativa momento a momento. Se trata de percibir y “leer” las actitudes intencionales a través de la percepción sonora y corporal-gestual del otro en la *performance*. Es decir, que las intenciones compartidas emergen de las interacciones musicales en la medida en que estas están andamiadas en las intenciones individuales y la actitud de encontrarse mutuamente en la *performance*. Sin embargo, en el detalle fino de la interacción hay momentos en los cuales hay ajustes y desajustes; es decir, a pesar de que la intención es común, hay momentos en donde hay tensión, donde uno de los ejecutantes no puede seguir al otro, donde no logra acoplarse. Estos desencuentros pueden ser explicados con soltura por la perspectiva de segunda persona, por analogía con la manera en la que aludimos a un desacuerdo verbal en el caso del diálogo desarrollado en el párrafo anterior. Un ejemplo que lo ilustra ocurrió durante la situación de ensayo de una pieza musical por parte de tres violistas de fila de orquesta (trabajo que integra este dossier). Finalizada la ejecución, a una mueca de descontento de una de ellas le siguió la sugerencia de la viola-guía de rehacer el pasaje y sin más, la reiteración espontánea finalizó con el pulgar en alto de otra de las violistas dando cuenta de la satisfacción por el resultado obtenido.

En resumen, podemos señalar los siguientes puntos. Primero, en algunos tipos de práctica musical (resta ver cuán extendido es este fenómeno) la recepción y las reacciones de la audiencia modifican la ejecución musical, esto es, modifican al músico en sus decisiones y ejecuciones. Segundo,

no solo es necesario considerar la relación entre el músico y la obra (la partitura) para comprender cómo es posible llevar adelante una buena ejecución, sino también que es esta coordinación fina que hay entre los músicos la que permite poner en sonido la obra. Tercero, no solo la corporalidad del ejecutante es relevante para esta comunicación musical con el otro y esta concordancia y congenialidad con el otro músico, sino que también el sonido mismo producido y la música misma producida tal como es producida indican al músico o música la dirección que el otro ejecutante está tomando en su interpretación.

5. Algunas conclusiones preliminares

La música no es solamente el objeto idealizado y reificado que está allá afuera en el mundo, al cual accedemos mediante la escucha. Tampoco es solamente el texto musical entendido como un complejo normativo al que accedemos mediante la lectura para ponerlo en sonido. Tampoco son solo las reglas de ejecución que conocemos y aplicamos para poder tocar, o la técnica de ejecución necesaria que adquirimos y exhibimos cuando interactuamos tocando. Y tampoco es la música aquello que resulta de la sumatoria o la combinación de todo lo anterior. De acuerdo a la perspectiva de segunda persona de la atribución mental, para hacer música con otros, dada nuestra constitución humana y nuestro estar en el mundo interactuando, *necesitamos de la instanciación de un modo social de conocernos en el acto mismo de la ejecución*, en el que nos entendemos atribuyéndonos estados intencionales al comunicarnos en la *performance*. Por ello, la perspectiva de segunda persona ofrece una ventana para acceder al análisis de los modos en que los humanos nos conocemos, comunicamos y entendemos directamente cuando estamos interactuando en la realización musical.

La perspectiva de segunda persona de la atribución mental abre un campo de posibilidades para develar los modos de atribución directa que aparecen cuando hacemos música con otros. La explicación de estas interacciones no se agota en los mecanismos descriptivos de la regulación temporal sonora o del ajuste corporal –aunque contribuyan a describir particularidades de nuestra ejecución al interactuar musicalmente–, porque estas descripciones no ofrecen un conocimiento de los caminos que transitamos al tratar de entender al otro, tal como lo propone esta nueva perspectiva.

Si convenimos en que la experiencia de la música puede pensarse utilizando la metáfora de que la música es una forma sónica en movimiento –sea

ésta materializada en la ejecución, la recreación, o la interpretación de obras de autor, en la producción de obra en el transcurso de la improvisación, en la recepción auditiva del registro sonoro de una interpretación musical, en la recepción audiovisual de la ejecución, o en la frecuentación de la música en contextos de baile-, podemos derivar algunas conclusiones. Partimos de la base que el despliegue temporal de una pieza musical es experimentado y comprendido como una trama sonora con un perfil dinámico resultante del modo en que se combinan la distribución temporal, la articulación, el timbre y la sonoridad de los eventos sonoros.

La visibilización del cuerpo en movimiento y su entramado en la producción sonora, delimitan a la unidad corporal-kinética-sonora en el complejo experiencial que se pone en juego durante la interacción entre los músicos, y entre los músicos y los públicos, ampliando el campo de la cognición musical desde el de una percepción pura, sin intervención del cuerpo, al de una percepción multimodal puesta de manifiesto en los encuentros intersubjetivos de segunda persona. La propensión de los eventos a separarse o aproximarse en la sucesión, o a unirse en líneas, trayectorias o tramas en la textura, y la experiencia de la variabilidad temporal resultante del despliegue del complejo corporal-sonoro-kinético en movimiento, hacen que interactuar con el otro en la música suponga atribuir un estado al otro, no solo a partir de la lectura directa de su rostro y de las claves de su cuerpo en movimiento al realizar acciones musicales, sino también al interpretar el estado del otro en el sonido que este va generando, y viceversa, lo que resulta en una mutua atribución entre los músicos. Así, es posible entender la realización musical como una configuración sujeta a continua variabilidad, la cual es percibida/captada como una imagen o perfil en movimiento, y donde quienes la producen “leen” en dicha producción –si es dable la analogía– las claves multimodales (temporales, sonoras, kinéticas, kinemáticas y afectivas) que constituyen a la vez, estructura y superficie sobre la que se cimenta la atribución mutua y la consecuente comprensión de la intención del otro. Esta comprensión es la que nos conduce a complementar, compensar, imitar, contrastar, en síntesis, a modificar o variar la propia acción para acomodarla en el bucle de interacción con el otro en el transcurso de la ejecución musical.

Bibliografía

- » Babiloni, C., Buffo, P., Vecchio, F., Marzano, N., Del Percio, C., Spada, D., Rossi, S., Bruni, I., Rossini, P. M. y Perani, D. (2012). Brains 'in Concert: Frontal Oscillatory Alpha Rhythms and Empathy in Professional Musicians. *Neuroimage*, 60, 105-116. doi: 10.1016/j.neuroimage.2011.12.008.
- » Castro Tejerina, J. y Sánchez Moreno, I. (2010). Wundt y la Música: argumentos genealógicos para repensar la Psicología de la Música. *Epistemus*, 1, 21-54. doi: 10.21932/epistemus.1.2701.0
- » Chang, A., Kragness, H. E., Livingstone, S. R., Bosnyak, D. y Trainor, L. (2019). Body Sway Reflects Joint Emotional Expression in Music Ensemble Performance. *Scientific Reports*, 9.
- » Clayton, M., Sager, R. y Will, U. (2005). In Time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology. *Esem Counterpoint*, 1, 1-45.
- » Clayton, M., Herbert, T. y Middleton, R. (Eds.). (2012). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction. Second Edition*. Londres: Routledge.
- » Cook, N. (1998). *Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- » Cook, N. (2012). Music as Performance. En M. Clayton, H. Trevor y R. Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction. Second Edition* (pp. 184-194). Londres: Routledge.
- » Cross, I. (2010). La música en la cultura y la evolución. *Epistemus*, 1, 9-19. doi: 10.21932/epistemus.1.2700.0
- » Dahl, S., Bevilacqua, R. B., Clayton, M., Leante, L., Poggi, I. y Rasamimanana, N. (2010). Gestures in Performance. En R. I. Godøy y M. Leman (Eds.). *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning* (pp. 36-68). New York: Routledge.
- » Davidson, J. W. (2002). Understanding the Expressive Movements of a Solo Pianist. *Musikpsychologie*, 16, 7-29.
- » Davies, S. (2010). Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives. En P. Juslin y J. Sloboda. (Eds.). *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications* (pp. 15-44). Oxford: Oxford University Press.
- » Deutsch, D. (1982). *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- » Epele, J. y Martínez, I. C. (2020). La construcción musical interpersonal en la fila de orquesta. *Epistemus*, 8(1), 63-75. doi: 10.24215/18530494e016
- » Español, S. (Comp.). (2014). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria de la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós.
- » Fingerhut, J. (2014). Extended Imagery, Extended Access, or Something Else? Pictures and the Extended Mind Hypothesis. En S. Marienberg y J. Trabant. (Eds.). *Bildakt at the Warburg Institute* (pp. 33-50). Berlin: De Gruyter.

- » Gabrielsson, A. (1999). The Performance of Music. En D. Deutsch. (Ed.). *The Psychology of Music* (pp. 501-602). New York: Academic Press.
- » Godøy, R. I. (2010). Gestural Affordances of Musical Sound. En R. I. Godøy y M. Leman (Eds.). *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning* (pp. 103-125). New York: Routledge.
- » Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- » Gomila, A. (2002). La perspectiva de segunda persona de la atribución mental. *Azafea*, 1, 123-138. doi: 10.14201/3719
- » Gomila, A. y Pérez, D. (2017). Lo que la segunda persona no es. En D. Pérez y D. Lawler. (Eds.), *La segunda persona y las emociones* (pp. 275-297). Buenos Aires: SADAF.
- » Gratier, M. (2007). Musicalité, style et appurtenance dans l'interaction mère-bébé. En M. Imberty y M. Gratier. (Eds.). *Temps, Geste et Musicalité* (pp. 69-100). París: L'Harmattan.
- » Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Juslin, P. y Sloboda, J. A. (Eds.). (2010). *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.
- » Kramer, L. (1990). *Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press.
- » Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- » Malloch, S. y Trevarthen, C. (2009). *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press.
- » Martínez, I. C. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*, 29(1), 31-48. doi: 10.1174/021093908783781419
- » Martínez, I. C. (2014). La base corporeizada del significado musical. En S. Español (Comp.). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria de la musicalidad humana* (pp. 71-110). Buenos Aires: Paidós.
- » Martínez, I. C. (2018). Music Attending to Linear Constituent Structures in Tonal Music. *Music and Science*, 1, 1-17. doi: 10.1177/2059204318787763
- » Martínez, I. C. (2019). Hacer sentido con el cuerpo en la música. La realidad ampliada de la cognición musical. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 43-58.
- » Martínez, I. C. y Epele, J. (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance y en la recepción de frases de música y movimiento. *Cuadernos de música, artes, visuales y artes escénicas*, 7(2), 65-82.

- » Martínez, I. C., Damesón, J., Pérez, J., Pereira Ghiena, A., Tanco, M. y Alimenti Bel, D. (2017). Participatory Sense Making in Jazz Performance: Agents' Expressive Alignment. En E. Van Dyck. (Ed.). *Expressive Interaction with Music. ESCOM 2017 Conference Proceedings. 25th Anniversary Edition of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (pp. 123-127). IPEM: Ghent University, Belgium.
- » Palmer, C., y van de Sande, C. (1993). Units of Knowledge in Music Performance. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 19, 457-470.
- » Pérez, D. (2013) *Sentir, desear, crear. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Pérez, D. (2018). A expressão das emoções e a segunda pessoa (ou quanto podemos saber da mente do outro através de sua expressão). En L. Toledo, G. Gouvea y M. Alves. (Eds.). *Debates contemporaneos em filosofia da mente* (pp. 19-94). San Pablo: Editorial FiloCzar.
- » Pérez, D. y Gomila, A. (2021). *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction*. London: Routledge.
- » Pressing, J. (1988). Improvisation: Methods and Models. En J. A. Sloboda (Ed.). *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (pp. 129-178). Oxford: Clarendon Press.
- » Rasch, R. A. (1979). Synchronization in Performed Ensemble Music. *Acustica*, 43, 121-131.
- » Reddy, V. (2008). *How Infants Know Minds*. Harvard: Harvard University Press.
- » Repp, B. H. (1994). Relational Invariance of Expressive Microstructure across Global Tempo Changes in Music Performance: An Exploratory Study. *Psychological Research*, 56, 269-284.
- » Repp, B. H. (2005). Sensorimotor Synchronization: A Review of the Tapping Literature. *Psychonomic Bulletin & Review*, 12, 969-992. doi: 10.3758/bf03206433
- » Repp, B. H., & Keller, P. E. (2004). Adaptation to Tempo Changes in Sensorimotor Synchronization: Effects of Intention, Attention, and Awareness. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 57A, 499-521.
- » Rowlands, M. (2010) *The New Science of the Mind*. Cambridge: MIT Press.
- » Schiavio, A. y Høffding, S. (2015). Playing Together without Communicating? A Pre-reflective and Enactive Account of Joint Musical Performance. *Musicae Scientiae*, 19(4), 1-23. doi: 10.1177/1029864915593333
- » Scotto, C. (2002). Interacción y atribución mental: la perspectiva de la segunda persona. *Análisis Filosófico*, 22(2), 135-151.
- » Scotto, C. (2020). El lenguaje humano: ¿Una estructura más un código o un Sistema comunicativo dinámico, multimodal y semióticamente heterogéneo? *Análisis. Revista de investigación filosófica*, 7(1), 3-29. doi: doi.org/10.26754/ojs_arif/a.rif.202013494

- » Shaffer, L. H. (1981). Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in motor programming. *Cognitive Psychology*, 13, 326-376.
- » Shaffer, L. H. (1984). Timing in Solo and Duet Piano Performances. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 36A, 577-595.
- » Shifres, F. (2006). Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 21-29.
- » Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind*. Oxford: Clarendon Press.
- » Sloboda, J. y Juslin, P. (2010). At the Interface between the Inner and the Outer World: Psychological Perspectives. En P. Juslin y J. Sloboda. (Eds). *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications* (pp. 73-98). Oxford: Oxford University Press.
- » Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology and the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: Oxford University Press.
- » Taruskin, R. (1995). *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- » Todd, N. P. M. (1993). Vestibular Feedback in Musical Performance: Response to Somatosensory Feedback in Musical performance. Sundberg and Verrillo (Eds.). *Music Perception*, 10, 379-382
- » Trevarthen, C. (1998). The Concept and Foundations of Infant Intersubjectivity. En S. Bråten. (Ed.). *Studies in Emotion and Social Interaction, 2nd series. Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny* (pp. 15-46). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- » Trevarthen, C. (1999/2000). Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: Evidence from Human Psychobiology and Infant Communication. *Musicae Scientiae*, 3(1), 155-211. doi: 10.1177/10298649000030S109
- » Volpe, G., D'Ausilio, A., Badino, L., Camurri, A., y Fadiga, L. (2016). Measuring Social Interaction in Music Ensembles. *Phil. Trans. R. Soc. B* 371: 20150377. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2015.0377>.



Biografías

Isabel Cecilia Martínez

Doctora en Psicología de la Música (Universidad de Roehampton Surrey, Reino Unido). Profesora Titular ordinaria de Metodología de las Asignaturas Profesionales y Audioperceptiva 1-2 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Docente-Investigador 1. Directora del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (FdA-UNLP). Socia fundadora y primera presidenta de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM). Su investigación

vincula aspectos de la cognición musical corporeizada y sus implicancias epistemológicas para la teoría y la práctica de la formación musical. Ha publicado y difundido su investigación en el ámbito nacional e internacional. En el año 2017 recibió el Premio a la Labor Científica de la UNLP.

Diana Inés Pérez

Profesora Titular regular de Metafísica de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora de la Maestría en Psicología Cognitiva (UBA). Investigadora Principal del CONICET. Directora del IIF-SADAF-CONICET. Especialista en metafísica de la mente y filosofía de la psicología, con competencia en filosofía del lenguaje y filosofía del arte. Publicó 10 libros y numerosos artículos sobre temas de filosofía de la mente, metafísica y filosofía del arte en revistas especializadas del país y del extranjero. Presentó numerosos trabajos y conferencias en el país y en el exterior (Alemania, Brasil, Chile, Colombia, EE.UU., Francia, España, México, Perú y Uruguay).