

# El otro en la música que suena: explorando las interacciones en la improvisación de jazz desde la perspectiva de segunda persona



Joaquin Blas Perez

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina  
joaquinblaspez@gmail.com

Isabel Cecilia Martínez

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina  
isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

*Recepción: marzo 2021.  
Aceptación: junio 2021.*

## Resumen

La interacción entre los músicos al interior de un grupo ocupa un lugar central en la improvisación de jazz; tanto es así, que ellos mismos la señalan como una forma de conversación musical (Monson, 1986). En este trabajo se abordan aspectos interactivos que son particularmente especiales en la improvisación a la luz de la perspectiva de segunda persona (Pérez y Gomila, 2021), teoría que atiende a los involucramientos emocionales y a las atribuciones directas de intención en la interacción humana. Partiendo de una experiencia en la que dos grupos de improvisadores tocan juntos un estándar, se entrevista a cada uno de ellos. A partir del análisis cualitativo (Strauss y Corbin, 1998) se indaga en aquellas descripciones relativas a la interacción. Las categorías resultantes en diálogo con la teoría nos ayudan a comprender cómo los improvisadores atribuyen intenciones de manera recíproca durante su hacer. Se explicita cómo los músicos hacen propia la idea del otro, su sonido y corporalidad. La improvisación jazzística se construye en diálogo con la intención del otro como persona; intención que puede ser acompañada, reforzada, discutida, incluso no compartida. La propia intención musical toma forma en el encuentro con la intención del otro en la música que suena.

**Palabras clave:** improvisación, jazz, interacción, perspectiva de segunda persona, intención

## O outro no som da música: explorando as interações na improvisação do jazz a partir de uma perspectiva de segunda pessoa

### Resumo

A interação é fundamental para a improvisação de jazz; tanto é assim que os próprios músicos ligados ao gênero apontam para a interação como uma forma de conversa musical (Monson, 1986). O presente trabalho aborda aspectos interativos particularmente especiais na improvisação à luz da perspectiva da segunda pessoa (Pérez e Gomila, 2021), uma teoria que trata do envolvimento emocional e atribuições diretas de intenção na interação humana. Partindo de uma experiência em que dois grupos de improvisadores tocam juntos um *standard* de jazz, foram realizadas entrevistas com cada um deles em separado. A partir da análise qualitativa (Strauss e Corbin, 1998) foram formuladas perguntas relativas às descrições das interações musicais. As categorias resultantes, em diálogo com a teoria, ajudam-nos a compreender como os improvisadores atribuem reciprocamente intenções durante o seu fazer e como os músicos tornam *suas* as ideias dos outros, seus sons e suas corporeidades. A improvisação jazzística se constrói em diálogo com a intenção do outro; intenção que pode ser acompanhada, reforçada, discutida e até mesmo não compartilhada. A própria intenção musical se concretiza no encontro com a intenção do outro na música tocada.

**Palavras-chave:** improvisação, jazz, interação, perspectiva da segunda pessoa, intenção

---

## The Other in the Sound of Music: Exploring Interactions in Jazz Improvisation from a Second Person Perspective

### Abstract

Interaction between performers is important for jazz improvisation; musicians describe it as a kind of musical conversation (Monson, 1986). Interactive aspects that are particularly special in improvisation are analyzed from the second person perspective (Pérez and Gomila, 2021). This theory addresses emotional involvement and direct attributions of intention in human interaction. Two groups of improvisers who played a standard together were interviewed. The contents of the interviews were analyzed using qualitative analysis methods (Strauss and Corbin, 1998). The categories resulting from the analysis in dialogue with the constructs of the

theory help us to understand how improvisers attribute intentions reciprocally during their doing. They show how musicians make the other's ideas, their sound and corporality their own. Jazz improvisation is constructed in dialogue with the intention of the other as a person, an intention that can be accompanied, reinforced, discussed, and even, not shared. One's own intention takes shape in the encounter with the intention of the other in the music that sounds.

**Keywords:** Improvisation, jazz, interaction, second person perspective, intent

---

## Introducción

Las prácticas improvisatorias en géneros como el jazz, el blues y las músicas folklóricas se apoyan en los procesos comunicativos e interactivos que se establecen entre los músicos participantes. Según relatan los músicos la interacción parece ser un aspecto central a la hora de definir a la improvisación; y a pesar de que la música que utiliza la notación en partitura también forma parte de un fenómeno fuertemente comunicativo, el intercambio entre los músicos que interpretan juntos una obra escrita no parece ser equivalente a aquel que se establece entre aquellos que improvisan. La improvisación ha sido señalada como un fenómeno cualitativamente diferente de la composición y de la ejecución musical, para cuyo abordaje se ha sugerido la necesidad de emplear un enfoque interactivista que interrogue y amplíe la frondosa tradición del análisis musicológico de raíz lingüística basado en la indagación del texto musical (Sawyer, 2003, p. 74).

En este trabajo se abordan aspectos interactivos que parecen ser particularmente especiales en la práctica de la improvisación en jazz, a la luz de la perspectiva de segunda persona de la Atribución Mental –de aquí en más P2P– (Pérez, 2013; Gomila, 2002; Pérez y Lawler, 2017; Gomila y Pérez, 2018; Pérez y Gomila, 2021); teoría que atiende especialmente a los involucramientos emocionales y a las atribuciones directas de intención en la interacción humana. Se propone como una alternativa a las dos posiciones predominantes en el ámbito de la ciencia cognitiva tradicional que explican los modos en los que somos capaces de hacer atribuciones sobre los estados mentales de los demás; la teoría que adopta un punto de vista de tercera persona y la teoría de la simulación que se sitúa desde una perspectiva de primera persona. La P2P analiza, en el marco de los contextos de intersubjetividad, el modo en que las personas realizamos atribuciones de estados intencionales a los otros, estas son denominadas atribuciones de segunda persona. La teoría se inscribe en los

enfoques postcognitivistas de la cognición social, que critican la posición tradicional Cartesiana que veía a la mente como un fenómeno desencarnado, individualista y descontextualizado, postulando en cambio un concepto de cognición social corporizada, imaginativa, enactiva, embebida y extendida; idea que ha sido central para el desarrollo de la investigación relativa a la experiencia musical (Martínez, 2008, 2014, 2018; Johnson, 2007; Leman, 2011 y 2016).

La P2P se presenta como una teoría novedosa para el análisis de la interacción en la música, en tanto propone que durante toda interacción cara a cara y cuerpo a cuerpo –por ejemplo, la que se da durante una conversación– la expresión corporal y sonora sería sustancialmente significativa (Martínez y Pérez, 2021). La lectura directa e inmediata de las intenciones y emociones implícitas en dicha expresión posibilitaría la interacción comunicativa a la vez que haría ver como significativo el intercambio momento a momento (Gomila y Pérez, 2018; Gomila, 2002).

La improvisación musical resulta ilustrativa respecto a los intercambios expresivos y espontáneos cara a cara a los que refiere la P2P; en efecto, los músicos de jazz la describen metafóricamente como una forma de conversación (Monson, 1996). Si observamos una situación en donde dos improvisadores tocan juntos alternando turnos e imitándose, las similitudes son más que evidentes. Pero debemos recordar que estos intercambios son muchas veces grupales, que además existen una serie de roles –solistas o de base de acompañamiento– según el instrumento y el momento de la música improvisada que se esté transitando; y que aún en los casos en los que el público no está presente, la idea de tocar para una audiencia establece un tercero en esta “conversación musical” de la improvisación jazzística. Limitaremos el abordaje a la interacción uno a uno dentro del grupo musical de improvisadores de jazz; reflexionando acerca de estos intercambios básicos yo-tú que podrían ser el punto de partida para comprender a otros.

La metáfora de la improvisación como conversación, que ha explorado la etnomusicología, supone que dos o más músicos se involucran en la *performance* musical interactuando con el objetivo en común de “decir algo” juntos al público que los escucha. Desde la psicología de la música estas ideas son relevantes en tanto el sonido que es producido conlleva la intención expresiva que sería escuchada y comprendida de manera sensible por el otro con el cual el improvisador comparte esa “conversación musical”. Se ponen en juego tanto la sensibilidad musical propia que se manifiesta en la *performance* expresiva como la sensibilidad para con el otro como persona (Gratier, 2008, p. 81).

Algunos de los intercambios a los que alude la perspectiva de segunda persona y que están presentes en la improvisación han sido investigados trasladando el concepto de musicalidad comunicativa, acuñado por la psicología del desarrollo (Trevvarthen, 1999; Malloch y Trevvarthen, 2009; Español, 2010) al ámbito de las interacciones musicales adultas (Martínez y Español, 2009). Schögler (2002) explora la interacción en duetos de jazz que tocan sin verse y defiende la idea de que la coordinación al tocar estaría basada en un tipo de comunicación intencional que se materializaría principalmente en los aspectos sonoros. El sonido de la música sería suficiente para lograr formas de interacción comunicativa en la *performance*. La propuesta de Schögler, al igual que los modelos propuestos para el análisis de la interacción en la díada madre-bebé propios de los estudios del desarrollo temprano (Malloch y Trevvarthen, 2009), destacan el hecho de que algunos patrones comunicativos sonoros se estilizan de una manera que es única para cada par de improvisadores, mientras que otros parecen ser similares en todas las interacciones registradas.

Gratier (2008) también aborda al jazz en el marco de la musicalidad comunicativa avanzando en la definición de una *base común*<sup>1</sup> que sostendrían la interacción en la improvisación. Esta *base común* sonora y musical estaría definida por el uso de patrones rítmicos y melódicos vinculados a recursos como la repetición, el emparejamiento, la imitación, el completamiento, la puntuación y la sincronización. A diferencia de Schögler, expone además ciertos aspectos corporeizados que definen lo interactivo. El *fraseo con el cuerpo*,<sup>2</sup> es decir la similitud de los contornos sonoros con aquellos del movimiento corporal refuerzan los aspectos organizativos y expresivos de la música; por otra parte, la gestualidad que conllevan sonrisas y cambios posturales brindan un sostén afectivo que fortalecería la confianza en el otro. Ambos aspectos sostienen la interacción y conforman parte de la base común para la improvisación musical. La autora refiere a la idea de expresión colaborativa para resaltar el énfasis en la expresión como un proceso performativo co-construido en la improvisación. En el mismo la percepción de la de la expresión<sup>3</sup> del otro tendría un valor estético y

<sup>1</sup> Base Común: La *base común* del inglés *common ground* o *grounding* es un concepto del campo de la teoría de la comunicación y la psicolingüística propuesto por Herbert H. Clark y Susan E. Brennan (1991). El mismo refiere al conjunto de conocimiento mutuo esencial para la comunicación entre las personas.

<sup>2</sup> Fraseo: En analogía con la idea de frase hablada, la idea de fraseo en música refiere al modo en el que los eventos sonoros conforman unidades de significado expresivas. Este concepto se utiliza en el análisis y la práctica de la interpretación de obras musicales de diversos estilos.

<sup>3</sup> Expresión: La noción de expresión en música es utilizada de maneras diversas que incluyen la variación de parámetros sonoros, rítmicos y tímbricos denominados expresivos, la expresión de emociones, sentimientos o ideas y la corporeización de todos estos aspectos en la *performance*. Pue-

emocional que nos permitiría actuar juntos en la música. En su propuesta Gratier acuerda con Schögler en el hecho de que los músicos no necesitan necesariamente verse para construir su improvisación; sin embargo, señala la importancia que tiene la conciencia periférica del movimiento corporal para sostener la interacción.

Con el propósito de avanzar en la comprensión de este tipo de intercambios en la improvisación musical se propone a la perspectiva de segunda persona como marco para su caracterización. Nos interesa abordar aspectos que están directamente vinculados a los participantes en tanto personas sensibles que se encuentran para compartir una práctica artística, más que a la música como sonido o como obra; el sonido musical será considerado entonces como parte de la *performance*.

Un primer aspecto a destacar de la P2P es que propone una interacción mediada por atribuciones que son directas, automáticas, implícitas a la acción, recíprocamente contingentes, y por sobre todo afectivas (Pérez y Gomila, 2021). Un segundo aspecto que la define es que, a pesar de referir a intercambios automáticos, estos nunca dejan de manifestar la intención de la persona. Incluso cuando son espontáneos, los intercambios demuestran una forma primitiva de comunicación intencional, no reflexiva. La intención del otro es percibida de manera directa sin mediación de hipótesis o inferencias; es así como vemos intenciones antes que gestos corporales que luego interpretaremos (Pérez, 2013; Gomila, 2002; Scotto, 2002). La atribución mutua de intención nos lleva a subrayar otra particularidad de esta perspectiva, el hecho de que involucra constitutivamente los aspectos emocionales de la experiencia. Nos involucramos con el otro con el que tocamos cuando dejamos de verlo como un objeto o como un ambiente; es decir, cuando comenzamos a dialogar y sentir con sus intenciones, sus sentimientos, sus pensamientos; la interacción es esencialmente emocional y directa (Reddy y Morris, 2004, p. 658).

Un tercer aspecto importante para definir a la perspectiva de segunda persona es el hecho de que comprendemos la intención y la emoción del otro de manera directa porque esta es transparente y puede verse o escucharse en la expresión, la gestualidad corporal y sonora. La percepción de esta expresión del otro provoca también una expresión en uno, que da cuenta de la atribución mental implícita no reflexiva y directa que

---

de revisarse alguna de sus conceptualizaciones en la psicología de la música hechas por Patrik N. Juslin (2003). Desde la Perspectiva de Segunda Persona (Pérez y Gomila, 2021) la expresión corporal que conlleva la calidad y gestualidad de nuestros movimientos constituyen parte de un proceso emocional, y no solo emocional sino relativo a diversos estados mentales, sensaciones corporales e intenciones en la acción.

hacemos. Esto nos lleva a uno de los rasgos centrales de la teoría en cuestión que es la reciprocidad (Gomila y Pérez, 2018); la atribución mental de segunda persona se da en la interacción en tiempo real con otro. Hay reacciones consecutivas a las intenciones, emociones y expresiones del otro que sucesivamente se van desarrollando; no están prediseñadas, y se van construyendo a medida que se va desarrollando la interacción.

La inmediatez a la que refiere la P2P ilustra de manera acertada los intercambios que tienen lugar en la improvisación musical; se sugiere, que el intercambio inmediato y espontáneo de la improvisación en música no implica necesariamente una forma mecánica o neutra de automatismo que desdibuja nuestra propia intención, sino exactamente lo contrario. Buscaremos sostener esta afirmación a partir de caracterizar a la improvisación en el marco de la perspectiva de segunda persona de la atribución mental.

Hay que atender al hecho de que en las interacciones adultas las atribuciones de segunda persona se vuelven cada vez más complejas, ya que se construyen sobre una serie de pautas y normas culturales que definen a la práctica en cuestión. Una frondosa literatura, sobre todo vinculada al campo etnomusicológico, indaga sobre dichas normas culturales en el jazz –ver por ejemplo Monson (1996) o Berliner (1994)– muchas de ellas vinculadas a la interacción entre los músicos al improvisar, que incluyen el sostén de ciertos roles, como los de improvisador de base o improvisador solista, la alternancia y la toma de turnos en los cuatro y cuatro,<sup>4</sup> los roles en la improvisación colectiva, incluso ciertas pautas de atención en la escucha y de actitudes en el intercambio que se explican con metáforas como “dar y recibir”. En cuanto al estudio de la interacción en términos de gramáticas corporizadas o sincronización corporizada pueden consultarse propuestas desde la psicología de la música (Pérez y Martínez, 2020; Aucouturier y Canonne, 2017; Walton, Washburn, Langland-Hassan *et. al.*, 2017; Pérez, 2016; Pérez *et. al.*, 2017; Martínez *et. al.*, 2017; Pérez, 2019). En dichas propuestas, la interacción se modeliza en relación al modo en el que la *performance* de un improvisador, en un sentido material sonoro y corporal incide en la *performance* del otro. Si bien valoramos estas formas de teorizar la interacción en la improvisación y ciertamente tenemos en cuenta la normatividad de la improvisación como práctica social, en este trabajo abordaremos el fenómeno atendiendo especialmente a las interacciones más básicas que pueden considerarse desde la perspectiva de segunda persona.

---

<sup>4</sup> Cuatro y Cuatro o *Fours* es el modo en el que los músicos de jazz refieren a la alternancia entre dos solistas o entre solistas y batería en la improvisación; en muchos casos los turnos son de cuatro compases.

Entendemos que en la improvisación de jazz habría lugar para un tipo de comprensión del otro que va más allá del lenguaje, más allá de las reglas del estilo y que se vincula directamente, tal como lo propone la P2P, a la captación de las intenciones y emociones que se manifiestan de manera expresiva y que serían recíprocas durante la interacción. Nos preguntamos, ¿qué rol tienen estas interacciones básicas en la improvisación musical de jazz? ¿Cómo experimentan los improvisadores la interacción con el otro y qué aspectos de la misma pueden asociarse a las atribuciones de segunda persona que postula la P2P? Guiados por estas preguntas se llevó adelante un estudio cualitativo en el que nos propusimos revelar aspectos de la experiencia de interacción en la improvisación que no habían sido estudiados o que habían sido abordados de manera parcial en los trabajos de investigación vinculados a la musicalidad comunicativa.

### **La experiencia de interacción grupal durante la improvisación**

Una serie de entrevistas individuales fueron videograbadas inmediatamente después de que seis músicos profesionales de jazz tocaran en dos tríos –de dos saxofonistas y un pianista cada uno– un estándar de jazz. El objetivo fue explorar la experiencia de interacción entre los improvisadores durante la *performance* en el marco de la perspectiva de segunda persona. El trabajo de investigación se llevó adelante bajo el supuesto de que las descripciones de la experiencia de cada participante, en diálogo con los conocimientos sobre improvisación, que forman parte de experticia práctica y teórica del investigador, podrían ayudarnos a caracterizar dichas interacciones. A pesar de que las entrevistas fueron realizadas a sujetos individuales, el objeto de estudio se construyó en relación a las atribuciones yo-tú.

Las entrevistas se diseñaron en un formato semiestructurado adoptando formas flexibles y abiertas de conversación. En este diálogo se buscó reconstruir parte de la experiencia de la persona durante la *performance*, tomando como referencia la metodología de entrevista fenomenológica (Høffding y Martiny, 2015; Schiavio y Høffding, 2015). El guión de la entrevista incluyó preguntas iniciales, tales como: *¿Qué ibas sintiendo y pensando mientras tocabas?*; estas se reorientaban posteriormente hacia aspectos vinculados estrictamente con la experiencia de interacción con los otros: *...más allá de eso vos tocás con otro, ¿ibas sintiendo y pensando en lo que tocaba el otro, los otros?* Se recolectaron de esta forma seis entrevistas individuales con una duración de entre 30 y 40 minutos que fueron transcritas en su totalidad.



Los textos completos de las entrevistas fueron analizados con el Método de Comparación Constante (Strauss y Corbin, 1998) utilizando el software NVIVO. El análisis cualitativo se realizó siguiendo una serie de pasos protocolares que incluyeron: (i) Selección de fragmentos de texto de las entrevistas en las que se reconocen características generales propias de la P2P. (ii) Codificación abierta sobre las unidades de análisis, pre-codificación a partir de la subjetividad inductiva de los investigadores y codificación *in vivo* a partir de las expresiones y el lenguaje de los participantes. (iii) Reducción de categorías a partir de la discusión entre los investigadores involucrados. El proceso de comparación constante demandó volver sobre los materiales ya analizados de manera permanente, haciendo fichas de las categorías y sus propiedades con citas vinculadas. (iv) Se elaboró finalmente un reporte de los resultados que incluye las descripciones de las categorías de mayor nivel.

Se presentan a continuación los resultados, que agrupan los datos en tres grandes categorías con subcategorías; cada subcategoría se ilustra con citas: entre comillas simples cuando se trata de palabras o frases muy breves, por ejemplo: “escuchar”; y entre comillas dobles y en cursiva cuando se tratan de frases completas.

## 1. El otro en la música que suena

Esta primera categoría ilustra el hecho de que la música es para los improvisadores mucho más que un objeto sonoro; al escuchar dicen: (1.1) “Reconocer al otro en el sonido”, es decir a la persona con quien tocan en la música que suena. Sobre la base de dicho reconocimiento proponen dejar de actuar desde una perspectiva individual y en sus propias palabras (1.2) “Sacarse el balde de la cabeza” modificando su *performance* en relación a esa escucha; al mismo tiempo explicitan la importancia de percibir si el otro con el que improvisan los reconoce, es decir si pueden (1.3) “Sentir que uno es escuchado”.

### 1.1. Reconocer al otro en el sonido

Escuchar es una condición necesaria para toda práctica musical, aunque para la improvisación parece ser un aspecto central en tanto el sonido –sobre todo el del otro– es en parte novedoso para quienes comparten la *performance*. Los músicos señalan que “vienen ideas de otra persona” y explican que para poder improvisar debemos “escuchar lo que sugiere el otro”. ¿Pero qué es lo que configura esta idea o sugerencia musical del otro? A veces se refiere a figuras musicales como “un ritmo”, “una línea”,

“un motivo” o “un giro melódico”. Otras veces, adquieren formas más abstractas ligadas a la textura, las dinámicas o los contornos expresivos o energéticos. Señalan, por ejemplo: “lo que más me atrapa es el sonido y las dinámicas de eso que está sonando”.

Las ideas o sugerencias del otro parecen no ser previamente conocidas por los músicos al momento de improvisar; estos son sorprendidos de alguna manera por lo que escuchan. Dicen al respecto: “se dio en ese momento [...] no es algo que por ahí esté pensado. Pero eso es lo que a mí me genera más movimiento”. Lo no pensado o previsto por el que escucha lleva a que la atención se enfoque en el sonido del otro. Allí se reconocen nuevas ideas que dinamizan la improvisación como creación espontánea.

### **1.2. Sacarse el balde de la cabeza**

Los músicos afirman que no solo se trata de escuchar, sino de hacer algo con eso que escuchamos. Dan cuenta de que modifican su *performance* a partir del sonido del otro que contiene esas ideas, las mismas “cambian lo que uno va a tocar”. Por esto los músicos proponen, como parte de la actitud de escucha necesaria para la improvisación, el “pegarse al sonido del otro” es decir ‘tocar en función de lo que escuchamos”.

Sostienen que estar pensando demasiado en los acordes, en la forma musical o atento a los elementos del lenguaje es estar centrado en qué debo decir –a veces incluso en un sentido gramatical–, y esto puede llevar a construir la música desde una perspectiva individual:

Si yo me quedo con el cifrado me pongo un balde en la cabeza, estoy con lo mío nada más y me cierro; no escucho lo que está pasando alrededor. [...] Cómo continuar un motivo, o una línea que propuso uno de los chicos. Para mí pasa por ahí la cuestión. El tema de escuchar a los demás, salir de uno mismo, de estar pensando tengo la forma, el acorde, tocar esto. No. Escuchar más que nada al otro y hacer la música desde ese lado.

Se reafirma la importancia de no centrarse solo en lo que uno hace, o en el lenguaje sino en la interacción, es decir, de prestar atención a lo que el otro propone al tocar y dialogar con él. ¿Cuáles son las formas de ese diálogo? Sugieren “tomar”, “acoplarse”, “seguir”, “dejarse guiar”, “apoyarse”, “dejarse condicionar” y “tocar en referencia” a la idea del otro. En otros casos las descripciones se basan en metáforas de la conversación como “responder”, “contestar”, o “devolver” algo a lo que sugiere el otro. La idea de “imitar”, “repetir”, o “copiar” lo que el otro propone musicalmente es

también frecuente. Aunque a veces la elección es de manera curiosa “no contestar”, o “generar otra cosa en paralelo”; siempre de alguna manera será en función del otro en el sonido de la música.

### **1.3. Sentir que uno es escuchado**

Si bien los músicos dicen modificar su *performance* en relación a lo que escuchan, esto no implica necesariamente que el otro con el que tocan tenga esta misma actitud. Cuando responden a la idea del otro, los improvisadores esperan que el otro también haga lo suyo. Hacer propia la idea del otro, demanda que el otro haga suya nuestra idea y de esta manera construir de forma interactiva la improvisación jazzística. Según afirman: “interactuar es tocar en relación a lo que estás escuchando y que sientas que el otro músico está haciendo lo mismo que vos; que sientas que estás siendo escuchado”. La interacción es un complejo de “idas y vueltas”; como describen los músicos:

[...] si alguien hace un ritmo y yo hago el mismo ritmo a la vez o alguien plantea un ritmo y yo lo repito y él lo vuelve a hacer entonces como que hay un ida y vuelta ahí, en algo sencillo. Pero a veces, muchas veces es también con una dinámica. De repente tocan suave de golpe y si yo venía tocando fuerte y entiendo que va suave bajar al volumen de... que plantea el otro.

En el diálogo musical que se establece al improvisar, las ideas de uno y de otro se confunden y se imbrican; los músicos explican que mientras responden a una idea se anticipan a que el otro modificará su *performance* en relación a lo que tocaron: “vos (yo) por ahí una frase la empezaste re piano y (el) la empezó a crecer...”. La cuestión parece ser cómo se ubica uno, incluso cuando propone una idea musical en relación a la escucha. Se describen una serie de actitudes tales como ‘no ser invasivo’ o ‘ir viendo a dónde quieren llevar lo que van tocando’. Algunas descripciones implican modos conscientes de posicionarse respecto a la interacción con el otro. En otros casos parece suceder justamente lo contrario:

[...] por ahí uno no se da cuenta, no lo piensa; no estás pensando ‘ah me está escuchando por eso toca esto’, pero es evidente que cuando estas tocando... se vuelve recíproco.

Las actitudes que toman los improvisadores parecen constituir modos generales que son adoptados al involucrase en la improvisación; esto no implica que todos ellos sucedan o sean concientizados al momento de tocar; el diálogo musical parece ser a veces algo “no tan pensado” sino más

bien actuado y sentido. Los músicos parecen sentir las formas atentas o desatentas en las que son escuchados mientras tocan.

## 2. El cuerpo del otro en la *performance* improvisada

En esta segunda categoría se atiende a que además de escuchar, es relevante (2.1) “Mirar al otro”; estar atentos al cuerpo del otro en movimiento y sus gestos parece ser algo que contribuye a sostener la interacción. Los improvisadores dicen (2.2) “Leer el movimiento corporal” sin demasiado tiempo para interpretar o decidir cómo. Exponen además las formas en las que la *performance* del otro impacta en la propia *performance*; se trata de (2.3) “Ver moverse al otro y sentirse movidos por él”.

### 2.1 *Mirar al otro*

El otro impregna con su gestualidad la *performance* musical. No hay dificultades con reconocer al otro en su *performance*, aunque sí parece demandar atención la musicalidad de sus movimientos; los músicos señalan que vemos la música en el cuerpo del otro y también en el propio. Según relatan está vinculado a “lo que se ve y lo que suena” puesto que “en el cuerpo está [...] el motorcito rítmico de la música que está sonando”. Aunque la música no sería un motor que nos mueve de manera mecánica, sino más bien lo contrario; el modo en el que uno experimenta esa música es lo que el cuerpo denota. La experiencia musical se manifiesta en el cuerpo de quienes tocan; por esto mirar al otro parece ser clave para improvisar, tanto como lo es escuchar:

[...] trato de ir mirando mucho el cuerpo, los gestos o las expresiones de los otros músicos; por ahí tocando mucho y fraseando de una manera; si viene medio cargado el discurso eso se traduce en el cuerpo y entendés si la cosa va a crecer más o no va a ir por ahí; es al verlo y no solamente al escucharlo.

La posibilidad de “ver el fraseo” traducido en el cuerpo nos lleva a atender a la corporalidad del otro, pero también a la propia corporalidad. Los músicos dicen “acompañar con movimientos suaves” una idea musical o que al sonido lo “terminas de empujar y meter con el cuerpo”. Un gesto “te ayuda a entender lo que te quiere decir el otro” y con un movimiento también “te comunicás y te expresás”. Se refuerza la idea de que moverse no es acompañar o imitar el ritmo o el fraseo musical, sino que es el mismo cuerpo el que imprime una intención en el sonido, al mismo tiempo que comunica y hace posible nuestro entendimiento del otro en la *performance*.

## **2.2 Leer el movimiento corporal**

Los improvisadores señalan la importancia del intercambio de miradas al tocar y lo vinculan a gestos convencionalizados en la improvisación musical como las marcas de principio o final de las frases. Un código de gestos en la práctica musical establece diversas formas de vincularnos en el intercambio con el otro. Describen gestos que indican que: “se viene el final”, “vamos al tema”, “entremos”, “vamos para allá”, “te toca a vos”. Los códigos gestuales parecen ser difíciles de objetivar y explicar, pero muy fáciles de aprender y usar.

En algunos casos se establecen relaciones entre las lecturas del cuerpo del otro y las diversas sensaciones de tensión o de fluidez a las que se da lugar: “sube la intensidad y por ahí se inclina”; “se tira para adelante como que está levantando”. Esta lectura de tipo multimodal ilustra cómo la intensidad del sonido conlleva la metáfora de “tironear” expresivamente el sonido. Otras veces la lectura es algo que te pasa de manera directa y se vincula a un nivel afectivo aún más básico: “...una mirada para decir ‘loco... tenés un...problema’; una mirada como diciendo muy bueno!... muy buena la frase!. Los improvisadores relatan cómo a partir de la lectura de la cara del otro ‘te das cuenta que necesita ayuda y le marcás’.

## **2.3 Ver moverse al otro y sentirse movido por él**

Los entrevistados señalan la importancia de verse, de ver al otro, pero por sobre todo de que te miren, dicen cosas como: “vi que nos vimos”; “me gusta verme con el que estoy tocando”. La importancia de mirar al otro y saber que te mira se señala como parte de la necesidad de “comunicación visual”:

Estaba mirando al otro para ver si me mira porque yo también le quiero decir algo. Porque yo le quiero decir algo con la mirada, con un gesto o algo. Y a veces si no nos miramos entre los músicos muchas veces, estoy esperando como algo del otro deseando que mire para que yo le diga algo.

Se explicita la necesidad de reforzar el intercambio de miradas, aunque por otra parte los improvisadores suelen señalar que tocan con los ojos cerrados o que por momentos “no miran”, porque necesitan concentrarse en el sonido de la música. Estos momentos también son frecuentes y configuran algunas de las posibilidades presentes en la improvisación como conversación.

### 3. Encontrarnos en la improvisación

Esta tercera categoría, ilustra el hecho de que de la interacción deviene una acción musical compartida, la *performance* implica improvisar juntos; algo que difiere de superponer o yuxtaponer varias músicas inconexas y que implica un encontrarnos en la improvisación. Este lugar de encuentro implica (3.1) “Ir juntos en la misma dirección que el otro” que no es de manera alguna seguir al otro, sino encontrarnos y movernos hacia donde nos lleve la interacción. El proceso no se logra sin esfuerzo y por esto los músicos advierten que (3.2) “La interacción cuesta” y “puede ser asimétrica”, aunque casi siempre el intento sea por (3.3) “Buscar la complicidad y sentirse bien con el otro”.

#### 3.1. Ir juntos en la misma dirección que el otro

Los improvisadores explican que más allá de que puedan buscar lo mismo –o por lo menos algo parecido–, en la *performance* musical logran un lugar de encuentro, y esto implica ir o dejarse “llevar hacia algún lugar” en términos metafóricos:

De esto se trata ir en la misma dirección que el otro. De acompañar la intención general, de atender a esa intención y de brindar intención comunicativa al sonido de la música que hacemos.

Esta intención general a la que refieren parece ser uno de los objetivos de encontrarse en la improvisación. Sentir que están siendo escuchados y que deben escuchar al otro, que pueden acompañar sus intenciones y que el otro acompaña las propias, pero más allá de la idea de que ahora tenemos una intención musical en común.

#### 3.2. La interacción cuesta

El encuentro al que referimos no es algo que se produce solo, los improvisadores señalan que a veces se sienten frustrados porque “no fluye el fraseo” o porque hay “descoordinación rítmica” que “hay necesidad de que se ablande” o quizás expresan que no fue una buena tocada porque “hubo poca o mala interacción”. Es decir, se sienten en un lugar de displacer con respecto a la interacción.

Tener una “buena interacción”, es así como lo nombran, no es algo dado a priori. La interacción cuesta, y el encuentro es un lugar al cual llegar. Algunos relatos demuestran experiencias negativas con ideas claras acerca de que “no hay interacción” o que hay “mala interacción” o que “hubo poca interacción”:

A medida que íbamos tocando, cada vez más, fui sintiendo que nos conectábamos. Sí, claramente llegamos a interactuar, lo sentí, o sea que nos escuchábamos por momentos más, o menos, pero llegamos a hacerlo.

Uno de los aspectos señalados para posibilitar una buena interacción es la escucha; los músicos dicen escucharse más, o menos. Pueden “tocar de más” y ser conscientes de que “no lo escuché tanto”. Es notorio cómo la voluntad de escucharse o de ser comunicativo no alcanza, es algo que se trabaja, que demanda una energía y un desarrollo en cada tocada. Una de las razones por las cuales la interacción cuesta es la asimetría entre músicos, vinculada al conocimiento de un tema, del estilo, del nivel o de las habilidades que tiene un improvisador. Los improvisadores son conscientes de las asimetrías en la interacción: “él tiene más recursos”; “sentía que debía tirar alguna melodía para ordenar dónde estábamos”. Ser conscientes de esta asimetría y manejarse a favor de superarla o hacerse cargo de la misma son caminos para encontrarse.

### ***3.3. Buscar la complicidad y sentirse bien con el otro***

Como contraparte de la subcategoría anterior la búsqueda del disfrute que nos provoca el encuentro se convierte en la razón principal que nos convoca a tocar con otros. Improvisar juntos, involucra “disfrutar al resonar juntos”, al “buscar la complicidad” o “estar cómodos”. Los improvisadores dicen buscar la complicidad del otro, en la mirada en el gesto. El entendimiento mutuo les otorga la confianza necesaria para crear en tiempo real:

El hizo una mirada como diciendo muy bueno... muy buena la frase.  
Cosas así favorecen la complicidad.

Los improvisadores señalan que “compartir la experiencia es disfrutar al resonar juntos”, “estar en sincronía”, y sobre todo tener una sensación de bienestar, de alegría. Este lugar es también de disfrute, es una experiencia que buscamos pero que no siempre experimentamos juntos. Hay “conexión”, “una energía que va y viene” y con esto la sensación de “ir a un mismo lugar” en la música.

### **La perspectiva de segunda persona en la improvisación de jazz**

Las descripciones de la experiencia musical presentadas ilustran muchas de las características de las interacciones y atribuciones de segunda persona a las que referimos anteriormente. Una de estas se vincula al carácter

espontáneo. Más allá de que la normatividad de la práctica de la improvisación en el jazz depende de compartir la estructura armónica del estándar, la base rítmica o los giros característicos del estilo, la generación performativa del discurso musical sucede momento a momento. Parte de esa espontaneidad implica responder, a veces casi inmediatamente y durante la *performance* a la “idea (musical) del otro”. Esta idea, puede resultar más o menos novedosa, o más o menos esperada; pero ciertamente no es conocida tal como se presenta en la *performance* en tiempo real.

La atribución de intención o actitud intencional, es decir la intención en la acción, es una condición básica que define a las interacciones en la improvisación. La categoría “El otro en la música que suena” pone de manifiesto que no es solo sonido lo que escuchamos sino la intención de quien produce el sonido. La escucha del otro en la improvisación resulta indispensable para reconocer y/o atribuirle sus intenciones. Lo que el otro hace con el sonido conduce a los improvisadores a hacer lo propio en la *performance*. La huella expresiva del otro está en el sonido y la expresión propia construida con eso que hizo el otro, ambas en el sonido que hacen juntos.

La corporeidad y la mirada propia y del otro resultan de la misma manera centrales para comprender la intención y se exponen en las descripciones de la categoría “El cuerpo del otro en la *performance* improvisada”; la gestualidad de la propia *performance*, el fraseo del cuerpo, el movimiento del cuerpo del otro con la música y el movimiento que da lugar a la producción sonora se convierten en parte importante de la gestualidad expresiva en la *performance*. La idea musical a la que refieren los músicos se materializa en la corporalidad del otro y se convierte en un insumo para construir la idea propia. A pesar de esto, los músicos señalan que a veces no miran, y que no concientizan el hecho de querer comunicar con el cuerpo o de mirar al otro para ver su intención. En el marco de la perspectiva de segunda persona, el mismo movimiento corporal materializa la intención y creemos que, por esto y por las características esencialmente sonoras de la práctica musical, tanto la lectura corporal del otro como la expresión de la propia intención se hacen de manera automática y casi no se concientizan.

Las interacciones en la improvisación cumplen la condición de reciprocidad de las atribuciones de segunda persona, puesto que al improvisar los músicos hacen propia la idea del otro, su sonido y corporalidad y esperan que el otro haga lo mismo con la idea propia. La improvisación jazzística se construye de manera recíproca y no se trata solo de un intercambio de patrones sonoros o gestuales a partir ciertos de recursos de repetición, imitación o completamiento que son frecuentes en la improvisación en jazz, como ilustra



Gratier (2008). Estos recursos contribuyen a explicitar la intención; pero no configuran la intención por sí mismos. Es la direccionalidad del discurso general, aquello que los improvisadores metaforizan con “ir hacia” cierto “lugar” de lo musical, lo que define la intención de los músicos; ese ‘lugar’ implica ciertos estados performativos que incluyen todas las sensaciones y emociones experimentadas durante la *performance*.

La intención del otro puede ser acompañada, reforzada, discutida, incluso no compartida. La asimetría o la no comprensión del otro y su intención en la música pueden incluso generar situaciones de displacer e incomodidad, que no permiten a los improvisadores una buena interacción, en desmedro de la música que están produciendo. La reciprocidad en la interacción depende de que la actitud intencional de los músicos sostenga voluntariamente “ir en la misma dirección”, “pegarse” o por lo menos “acompañar” la intención del otro. Interactuamos con la intención musical del otro y construimos nuestra intención musical en relación a ella.

La interacción y el diálogo de la improvisación, a pesar de ser inmediato y espontáneo, no nos es indiferente. Los improvisadores describen que sienten confianza, o desconfianza, placer o displacer. Los improvisadores se sienten afectados emocionalmente por lo que sucede en la interacción de la *performance*, los lugares de encuentro, las miradas de aprobación y las sonrisas juegan un papel clave en el sostén y en las razones que nos convocan a tocar juntos. La categoría “Encontrarnos en la improvisación” implica construir la *performance* musical juntos; este encuentro es fundamentalmente un encuentro afectivo. Como hemos expuesto la emoción es uno de los aspectos centrales que distinguen a la perspectiva de segunda persona. Sentirse a gusto con el otro en la interacción nos lleva a balancear las intenciones propias con las del otro buscando una intención compartida.

Teniendo en cuenta que el objeto de estudio de la perspectiva de segunda persona es la interacción cara a cara, pueden ordenarse las categorías elaboradas a partir del análisis en base a un modelo que distingue una relación yo-tú y una construcción de sentido del nosotros. En relación a las dos primeras categorías “El otro en la música que suena” y “El cuerpo del otro en la *performance* improvisada” entendemos que se vinculan a una parte de la descripción del fenómeno desde una perspectiva de las sensaciones, pensamientos y emociones autopercebidas del yo en relación al tú con el que este se vincula. En el marco de la teoría, la idea de reciprocidad los enlaza en descripciones que incluyen “el darse cuenta que se da cuenta”; “el mirar y sentirse mirado” el “escuchar y sentirse escuchado”. La tercera

categoría “Encontrarnos en la improvisación” da cuenta de una parte del fenómeno que tiene que ver con cómo los improvisadores se reconocen como “nosotros” y conceptualizan el modo en el que se entrelaza la intención del otro con la propia intención, hasta el punto de conformar una misma intención compartida que se manifestaría en la *performance* del grupo como totalidad. “Notamos lo que nos pasa” en relación a lo que vemos que le sucede al otro. Construimos la propia intención a partir de la acción musical del otro; reconocemos en el otro nuestra propia corporeidad y nuestro propio sonido.

## Reflexión final

Motivados por el interés que nos despiertan, desde la P2P, las interacciones entre los músicos –y especialmente aquellas que se producen durante la improvisación de jazz– se caracterizó en este trabajo el fenómeno a partir del análisis cualitativo de una serie de descripciones brindadas por los improvisadores luego de haber compartido una serie de *performances*. Si bien a partir del estudio pudieron reconocerse ciertas características únicas y propias de la improvisación que pueden ser vinculadas a la perspectiva de segunda persona, queda pendiente para futuros trabajos establecer de forma definitiva el modo en el que se montan este tipo de interacciones básicas sobre la práctica normativizada de este estilo.

Una de las ideas principales que se deriva del análisis y que refuerza este estudio es que al improvisar interactuamos con las intenciones y emociones del otro y no solo con sonidos, movimientos corporales o ideas musicales neutras. Se reafirma a partir de los resultados de este estudio el hecho de que la interacción en la improvisación de jazz no dependería solo de normas culturales o mecanismos de sincronización temporal entre los músicos. Podríamos preguntarnos si este tipo de afirmación puede sostenerse para la improvisación en otras prácticas y estilos musicales.

La *performance* expresiva en la improvisación musical conlleva, es el objetivo y a la vez causa las intenciones musicales de quienes se involucran en ella. Si bien la improvisación en jazz es caracterizada como una práctica en la que se despliega espontáneamente la creatividad individual, en la medida que indagamos en la misma como un encuentro observamos que incluso el desarrollo de nuestra propia individualidad musical estaría fundado en las formas en las que nos relacionamos con el otro en la música que improvisamos juntos.

La música –más aún cuando la tocamos junto a otros– es producto de la interacción, al mismo tiempo que es el motivo de nuestra interacción (musical) con el otro. Las marcas de esa interacción expresiva y comunicativa entre músicos también pueden rastrearse en la expresividad del sonido y el movimiento de nuestros cuerpos al encontrarse musicalmente.

## Bibliografía

- » Aucouturier, J. J. y Canonne, C. (2017). Musical Friends and Foes: The Social Cognition of Affiliation and Control in Improvised Interactions. *Cognition*, 161, 94-108. doi: 10.1016/j.cognition.2017.01.019
- » Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Clark, H. H. y Brennan, S. A. (1991). Grounding in Communication. En L. B. Resnick, J. M. Levine y S. D. Teasley (Eds.). *Perspectives on Socially Shared Cognition* (pp. 127-49). Washington: APA Books.
- » Español, S. (2010). *Performances en la infancia: cuando el habla parece danza, música y poesía. Epistemus*, 1, 57-95. doi: 10.21932/epistemus.1.2702.0
- » Gomila, A. (2002). La perspectiva de segunda persona de la atribución mental. *Azafea: Revista de Filosofía*, 4, 123-138.
- » Gomila A. y Pérez, D. (2018). Mental Attribution in Interaction: How the Second Person Perspective Dissolves the Problem of Other Minds. *Daimon. Revista Internacional De Filosofía*, 75. doi:10.6018/daimon/332611
- » Gratier, M. (2008). Grounding in Musical Interaction: Evidence from Jazz Performances. *Musicae Scientiae*, 12(1, Suppl.), 71-110. doi: 10.1177/1029864908012001041
- » Høffding, S. y Martiny, K. (2015). Framing a Phenomenological Interview: What, Why and How. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. doi: 10.1007/s11097-015-9433-z
- » Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- » Juslin, P. N. (2003). Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music*, 31, 273-302. doi: 10.1177/03057356030313003
- » Leman, M. (2011). *Cognición musical corporeizada y tecnología de la mediación* (Traductores Martínez, I. C., Herrera, R., Silva, V., Mauleón, C. y D. Callejas Leiva). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- » Leman, M. (2016). *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Massachusetts: The MIT Press.
- » Maloch, S. y Trevarthen, C. (Eds.). (2009). *Communicative Musicality: Exploring The Basis of Human Companionship*. 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 (Ed.). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad* (pp. 71-110). Buenos Aires: Paidós.
  - » Martínez, I. C. (2017). Hacer sentido con el cuerpo en la música. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 43-58. Recuperado de <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/264>
  - » Martínez, I. C. (2018). Hacer sentido con el cuerpo en la música. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 43-58. Recuperado de <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/264>
  - » 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.). *Proceedings of the 25th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Ghent, Belgium. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68089>
  - » Martínez, I. C. y Español, S. (2009). Image-Schemas in Intuitive Parental Performance. En J. Louhivuori, T. Eerola, S. Saarikallio, T. Humberg y P. S. Eerola (Eds.). *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)* (pp. 297-305). Jyväskylä.
  - » Martínez, I. C. y Pérez, D. I. (2021). La perspectiva de segunda persona y la música. *El oído pensante* 9(2), 16-42.
  - » Monson, I. (1996) *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.
  - » Pérez, D. (2013). *Sentir, desear, creer. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos*. Buenos Aires: Prometeo.
  - » Pérez, D. y Gomila, A. (2021). *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction*. Londres: Routledge.
  - » Pérez, D. y Lawler, D. (2017). *La segunda persona y las emociones*. Buenos Aires: SADAF.
  - » Pérez, J. B. (2016). *Improvisar en Jazz: Un estudio psicomusicológico de la improvisación con músicos argentinos*. (tesis doctoral). Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. doi: 10.35537/10915/52468
  - » Pérez, J. B., Tanco, M., Martínez, I. C., Alimenti Bel, D., Dameson, J. y Pereira Ghiena A. (2017). Corporeidad e intersubjetividad en la construcción del sentido musical: Análisis de la experiencia de interacción en la improvisación en jazz con dos saxofonistas. En *Actas del 1er Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEPAAL)*. Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
  - » Pérez, J. B. (2019). Oralidad musical y tecnología. Desnaturalizando la partitura como forma de pensamiento. *Arte e Investigación*, 16, 1-10. La Plata: Papel Cocido. doi: 10.24215/24691488e040

- » Pérez, J. B. y Martínez, I. C. (2020). Encontrarnos en la *performance*: Cuerpo e interacción social en la improvisación en jazz *Epistemus*. *Revista De Estudios En Música, cognición y cultura*, 8(2). doi: <https://doi.org/10.24215/18530494e021>
- » Reddy, V. y Morris, P. (2004). Participants Don't Need Theories: Knowing Minds in Engagement. *Theory & Psychology*, 14(5), 647-665. doi: <https://doi.org/10.1177/0959354304046177>
- » Sawyer, K. R. (2003). *Group Creativity: Music, Theatre, Collaboration*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- » Schiavio, A. y Høffding S. (2015). Playing Together without Communicating? A Pre-Reflective and Enactive Account of Joint Musical Performance. *Music Sci*, 366-388.
- » Schogler, B. (2002). The Pulse of Communication in Improvised Jazz Duets. (tesis doctoral). University of Edinburgh, U.K.
- » Scotto, C. (2002). Interacción y atribución mental: la perspectiva de la segunda persona. *Análisis filosófico*, 22(2), 135-151.
- » Strauss, A. L. y Corbin, J. (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques And Procedures For Developing Grounded Theory* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- » Trevarthen, C. (1999). Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: Evidence from Human Psychobiology and Infant Communication. *Musicae Scientiae* (Special Issue 1999-2000), 155-215.
- » Walton, A., Washburn, A., Langland-Hassan, P., Chemero, A., Kloos, H. y Richardson, M. (2017). *Creating Time: Social Collaboration in Music Improvisation*. *Topics in Cognitive Science*. doi: 10-1111/tops.12306



## Biografías

### Joaquin Blas Perez

Doctor en Artes y Profesor en Música orientación Composición (Universidad Nacional de La Plata). Profesor en la cátedra de Audioperceptiva 1 y 2 (Facultad de Artes-UNLP). Becario del Programa de Retención de Doctores (2018-2021). Investigador y miembro del Consejo Asesor del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (Facultad de Artes-UNLP). Director de Becarios y Proyectos de Investigación vinculados a la improvisación musical, el jazz, las músicas populares y la cognición musical corporeizada en dicho laboratorio. Como saxofonista y flautista integra en la actualidad diversos proyectos musicales en el rol de compositor, arreglador e intérprete. Socio Fundador y primer presidente de la Asociación Cuchá. Músicxs Platenses Produciendo. Ha publicado y difundido su investigación en el ámbito nacional e internacional. En el año 2019

recibió el Premio a la Labor Científica, Tecnológica y Artística 2019 de la UNLP en la categoría de Investigadores Jóvenes.

### **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.