



UNIVERSIDAD JUAN AGUSTÍN MAZA
FACULTAD DE KINESIOLOGÍA Y FISIOTERAPIA
LICENCIATURA EN MUSICOTERAPIA

**“LA PERSPECTIVA DE LA SEGUNDA PERSONA DE LA
ATRIBUCIÓN MENTAL PARA EL ANÁLISIS DE LAS
IMPROVISACIONES MUSICALES EN MUSICOTERAPIA”**

**"THE SECOND PERSON PERSPECTIVE OF MENTAL
ATTRIBUTION FOR THE ANALYSIS OF MUSICAL
IMPROVISATIONS IN MUSIC THERAPY."**

Estudiante: María Sofía Carrasco

Directora y tutora metodológica: Lic. Virginia Tosto

MENDOZA, 2022

Mediante el presente Trabajo Final Integrador y la presentación oral del mismo aspiro al título de Licenciada en Musicoterapia.

Alumna: María Sofía Carrasco. DNI 41230762, matrícula N° 3115.

Fecha del examen final: 3 de agosto

Calificación:

Docentes del Tribunal Evaluador:

María José Oblitas

Ancelma Rosales

Romina Smulever

Dedicatoria y agradecimientos

Agradezco profundamente a mi madre y a mi padre, Nilda y Eduardo. También a mi familia. Por su inagotable apoyo y confianza.

A mis amigas y amigos, por su calidez y compañía. Especialmente a Adriana, Gabriela y Luciana por su fidelidad y compromiso durante la formación.

Agradezco a Cora, por su entrega y empatía. También agradezco a los docentes y musicoterapeutas que me han acompañado en mi aprendizaje.

También a Virginia, por su guía y enseñanza, por su astucia y amabilidad.

A todas ellas, quiero agradecerles el amor y dedicarles la pasión y el esfuerzo puesto en este trabajo final.

¡Canto un “gracias” desde lo más profundo de mi corazón!

Resumen

El trabajo final que aquí se presenta tiene por objetivo el estudio de la improvisación musical en musicoterapia y su relación con la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental. Esta perspectiva de la filosofía de la mente puede ofrecerle a la musicoterapia una novedosa manera de analizar la relación entre musicoterapeuta-paciente en instancias de improvisación musical. Para alcanzar el mencionado objetivo se realizó una investigación de tipo cualitativo, estructurada a partir de un diseño de alcance exploratorio y descriptivo. Para el análisis de los datos se utilizó el método de comparación constante y se acudió a la técnica de análisis de contenido. Se obtuvieron los datos a partir de la observación detallada de videograbaciones realizadas durante sesiones de musicoterapia en las que tuvieron lugar situaciones de improvisación musical, y del análisis de entrevistas realizadas a la musicoterapeuta. Se aborda analíticamente el supuesto de que la música en musicoterapia constituye una experiencia intersubjetiva. Los resultados del trabajo de investigación muestran que la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental es pertinente para analizar las interacciones cara a cara que ocurren en la improvisación musical en contextos terapéuticos. Los resultados de este trabajo podrían generalizarse al análisis de otras experiencias musicales en musicoterapia.

Palabras Claves: improvisación musical, perspectiva de segunda persona de la atribución mental, intersubjetividad, interacción cara a cara.

Correo electrónico: mariasofiacarra@gmail.com

Abstract

The final work presented here is interested in the phenomenon of musical improvisation in music therapy and its relationship with the second person perspective of mental attribution. This philosophy of mind perspective may offer music therapy a novel way of analyzing the music therapist-patient relationship in instances of musical improvisation. For this, a qualitative methodology was applied, structured from an exploratory and descriptive design. For data analysis, the constant comparison method and the content analysis technique were used. The data was obtained from the detailed observation of videos made to an improvisation in a music therapy session. In addition, the music therapist was interviewed and inferences were made to the textual data obtained from the conceptual features of the second person perspective. The results of the research work show that the second person perspective of mental attribution is relevant to analyze the face-to-face interactions that occur in musical improvisation in therapeutic contexts. It was concluded that music in music therapy can be understood as an intersubjective experience. Therefore, the improvisation experience in therapeutic contexts is defined as a meeting place where the subjective constitution takes place.

The results of this work could be generalized to the analysis of other musical experiences in music therapy.

Keywords: musical improvisation, second-person perspective of mental attribution, intersubjectivity, face-to-face interaction.

Índice

1. Introducción.....	7
2. Problema de Investigación.....	10
2.1. Pregunta de investigación.....	10
2.2. Objetivos.....	10
2.2.1. Objetivo general.....	10
2.2.2. Objetivos específicos.....	10
2.3. Justificación.....	11
2.4. Relevancia.....	11
2.5. Diseño metodológico.....	12
3. Marco teórico.....	13
3.1. Estado del arte.....	13
3.2. La perspectiva de la segunda persona.....	14
3.3. Interacciones en situación musical desde la segunda persona.....	20
3.3.1. La interacción social en la improvisación musical.....	24
4. Construcción y análisis de datos.....	28
4.1. Método.....	29
4.2. Participantes.....	29
4.3. Diseño y procedimiento.....	29
4.4. Tratamiento de datos.....	29
4.4.1. Abordaje preliminar de los datos.....	29
4.4.2. Segmentación y agrupamiento de la información textual.....	29
4.4.3. Segmentación y transcripción detallada de los videos.....	30
4.4.4. Análisis del contenido.....	32
4.5. Resultados.....	32

4.5.1. La experiencia de interacción durante la improvisación en musicoterapia.....	32
5. Conclusiones.....	37
5.1. La perspectiva de segunda persona en la improvisación en musicoterapia.....	37
5.2. La música en musicoterapia como una experiencia de intersubjetividad.....	41
6. Referencias.....	44
7. Anexos.....	47

1. Introducción

Desde mi experiencia personal, la musicoterapia es una disciplina que nos genera simpatía, aunque no sepamos en qué consiste. Al escuchar música y terapia en una misma palabra nos convencemos de que podría ser una buena experiencia. La mayoría de las personas aceptamos que la música es algo indispensable en la vida y que cada momento de ella podría relacionarse con una canción. Las personas nos reunimos a escuchar música, asistimos a recitales o conciertos, bailamos en fiestas o bailamos en casa, también en soledad escuchamos música y viajamos por los recuerdos y los deseos en los que siempre va a aparecer un otro, practicamos las técnicas instrumentales que nos enseñaron nuestros profesores o algún amigo generoso dispuesto a hacerlo, o experimentamos la tendencia a sentir tristeza y a elegir una canción que nos permita experimentar esa emoción más intensamente.

Desde la infancia hasta la adultez las relaciones humanas están llenas de dinámicas musicales manifestadas en juegos, expresiones al hablar propias de cada persona, movimientos compartidos o códigos “secretos” que dicen más que mil palabras. La música es una actividad social que aparece constantemente en forma de canción, de tarareo o como demostración de afecto. Los seres humanos tendemos a explicar la experiencia musical en términos de estados internos: una cadencia armónica puede considerarse como “triste”, vemos a un artista bailar mientras canta y decimos que “la está pasando muy bien”, o en la sesión de musicoterapia vemos que el paciente toma la pandereta, observa nuestra mano golpeando al tambor y mueve su cabeza y decimos que “quiere tocar al pulso del tambor”.

La perspectiva de la segunda persona de la atribución mental hace lugar a una visión intersubjetiva de la mente y argumenta sobre por qué somos capaces de compartir un estado emocional con otro individuo (Shifres, 2020). Es una teoría del campo de la filosofía de la mente que explica cómo podemos acceder a las mentes de los otros a través de la percepción de su expresión corporal y gestual y cómo esta percepción nos afecta, conformando un principio básico de la constitución subjetiva y de las relaciones humanas. Desde esta perspectiva los componentes de la expresión musical, como lo son el

movimiento, los gestos, el sonido, el tiempo, la intensidad y las emociones, se entienden como conductas que permiten que las personas podamos atribuirnos estados mentales de manera recíproca.

La práctica de la improvisación en musicoterapia ha sido estudiada por muchos autores (Wigram, 2005; Bruscia, 2011) y se caracteriza por ser una de las más utilizadas por los musicoterapeutas. Más allá de comprenderla desde un punto de vista “utilitario”, la improvisación es una experiencia musical que puede dar cuenta de la complejidad de los intercambios que surgen en el encuentro musicoterapéutico.

Este trabajo tiene como propósito investigar sobre los aportes de la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental al análisis de las improvisaciones musicales en un contexto terapéutico. Se parte del hecho de que en la improvisación musical hay un involucramiento con el otro “en” la música mediante la puesta en acto de procesos de reciprocidad, que posibilitan el diálogo con las intenciones, pensamientos y sentimientos de la otra persona, en tiempo real.

Los resultados a obtener se consideran relevantes para el campo de la musicoterapia, dado que ofrecen un marco conceptual novedoso para comprender los fenómenos que ocurren mientras los sujetos improvisan. Además, se espera que los resultados de este trabajo puedan generalizarse al análisis de otras experiencias musicales en musicoterapia.

La metodología seguida es de tipo cualitativo, estructurada a partir de un diseño con alcances exploratorios y descriptivos. Para el análisis de los datos se utilizó el método de comparación constante y, considerando el carácter exploratorio de este estudio se acudió a la técnica de análisis de contenido. Se tomaron en cuenta trabajos basados en la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental que ofrecieron una estructura metodológica pertinente para el objetivo de esta investigación, coincidentes en cuanto a intereses y a temáticas.

El cuerpo de este trabajo presenta un apartado sobre la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental y sus características, entendiendo

que esta teoría se inscribe en el campo de la filosofía de la mente. Luego se desarrolla un apartado sobre los aportes de esta filosofía al estudio de la experiencia musical, exponiendo la posición de autores provenientes del campo de la psicología de la música, de la psicología del desarrollo y de otras disciplinas afines. También se presenta lo estudiado por ellos con respecto a las interacciones en la improvisación musical. La intención de esta investigación es establecer relaciones entre distintos campos de saberes, lo cual implica poder generar un diálogo conceptual entre la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental y la musicoterapia.

2. Problema de investigación:

El problema de investigación se construyó alrededor del fenómeno de la improvisación musical vinculado con la noción corporeizada de intersubjetividad. Se busca saber si las conductas de interacción cara a cara que se dan en las improvisaciones musicales en musicoterapia pueden ser analizadas en los términos que propone la perspectiva de segunda persona de la atribución mental, es decir, si esta perspectiva puede postularse como un marco referencial apropiado para su comprensión.

2.1. Pregunta de investigación:

A partir de lo planteado más arriba, este trabajo interroga:

¿Cómo pueden comprenderse, desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental, las interacciones musicales cara a cara en situaciones de improvisación musical en contextos terapéuticos?

2.2. Objetivos

2.2.1. Objetivo general:

Evaluar la pertinencia de la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental para comprender las interacciones musicales cara a cara que ocurren en situaciones de improvisación musical en contextos terapéuticos.

2.2.2. Objetivo específico:

1. Describir la propuesta teórica de la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental, puntualmente en las relaciones que sostiene con las experiencias musicales.
2. Caracterizar las interacciones de segunda persona en situaciones de improvisación musical en contextos terapéuticos
3. Analizar las improvisaciones cara a cara en un encuadre musicoterapéutico a partir de las categorías propuestas por la segunda persona.

2.3. Justificación

La presente investigación estará enfocada en estudiar la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental y su relación e inserción en el campo de la musicoterapia. Específicamente se propone comprender las interacciones cara a cara en instancias de improvisación musical durante la sesión de musicoterapia a partir de la caracterización específica que define a las interacciones de segunda persona.

La elección de este tema radica en las escasas referencias conceptuales que la musicoterapia posee para analizar las interacciones cara a cara que ocurren durante las experiencias musicales. La elección de esta perspectiva de la filosofía de la mente se fundamenta en la presunción de que podría ofrecer nociones teóricas que permitirían estudiar novedosamente una experiencia empírica propia del campo de la musicoterapia, tal como lo es la improvisación musical y los intercambios intersubjetivos que se dan en la misma. De esta manera, los resultados de esta investigación podrán brindar una alternativa teórica y metodológica para el estudio de las interacciones entre las personas involucradas en las experiencias de improvisación musical.

2.4. Relevancia

La introducción de esta perspectiva de la filosofía de la mente al campo de la musicoterapia es beneficiosa para la comunidad de profesionales que utilizan la experiencia de la improvisación musical en su práctica musicoterapéutica. Puede ayudar a la comprensión y al análisis de los fenómenos relacionales e interactivos que se dan en dicha experiencia musical.

Los resultados de este trabajo podrían generalizarse al análisis de otras experiencias musicales en musicoterapia, dado que la perspectiva de segunda persona de la atribución mental puede ofrecer una herramienta conceptual que permitiría analizar las interacciones entre los participantes, tanto en las improvisaciones como en otras experiencias musicales.

2.5. Diseño metodológico

La siguiente tesina responde a un tipo de investigación cualitativa. Según Hernández Sampieri et al. (2014) el enfoque cualitativo busca principalmente la “dispersión o expansión” de los datos e información y puede definirse como:

“(…) un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo “visible”, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Es naturalista (porque estudia los fenómenos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales y en su cotidianidad) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen)” (p. 9).

El alcance de esta investigación es exploratorio. Según los mismos autores antes citados, los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema poco estudiado, el cual no se ha abordado antes, “(…) cuando la revisión de la literatura reveló que tan solo hay guías no investigadas o ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio, o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas” (p.91).

El alcance también es descriptivo, ya que la meta es describir fenómenos y conceptos, detallar cómo son y cómo se manifiestan; buscando especificar las propiedades y las características de los fenómenos que se someten a análisis (Hernández Sampieri et al., 2014).

3. Marco teórico

3.1. Estado del Arte

Se presentan aquí algunos antecedentes provenientes de otros campos, la psicología de la música en primer lugar, referidos a las situaciones de intersubjetividad y al giro corporeizado en los estudios sobre cognición musical, que han motivado la presente investigación.

Corresponde mencionar, para comenzar, el artículo "*La Música como Experiencia de Intersubjetividad. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de segunda persona*", en el que Favio Shifres (2007) desarrolla relevantes aportes desde la psicología de la música, precisamente en el estudio de la ejecución musical. Refiere la posibilidad de transferir a otras diadas las ideas que la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona ha caracterizado para las interacciones en la temprana infancia. Shifres sugiere que comprender la comunicación en la experiencia musical desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental significa poner énfasis en el tiempo compartido en la interacción. El autor, desde su campo de estudio, le propone a los musicoterapeutas poner la atención en los aspectos temporales compartidos en la música, ya que, "tal vez permita despejar variables puestas en juego en la interacción terapeuta-paciente con el objeto de optimizar las observaciones y las intervenciones clínicas" (Shifres, 2007, p. 22).

Algunos musicoterapeutas se han mostrado interesados por este marco referencial. Daniel Gonnet y Silvina Mansilla (2020) reflexionan sobre la música como espacio de encuentro intersubjetivo y sobre la musicalidad, ambos considerados como puntos de anclaje para pensar la noción de intersubjetividad en los procesos terapéuticos. Los autores coinciden en que las experiencias sociales del quehacer conjunto constituyen parte del terreno intersubjetivo musical.

En el mismo año, la musicoterapeuta entrevistada, Silvina Mansilla (2020), continúa elaborando una reflexión en cuanto al hacer musical desde tal perspectiva de intersubjetividad. La autora propone en el artículo "*La música entre la obra de arte y la constitución subjetiva*" reconsiderar a la música en musicoterapia. Allí, concluye diciendo:

“Pensar la potencia de lo sonoro y la música en el campo de la terapia desde la perspectiva de su lugar en los procesos tempranos de subjetivación, la representación y las significaciones que enlaza, podría brindar un punto de partida en el que articular la constitución subjetiva, la salud y lo terapéutico” (Mansilla, 2020, p. 37).

3.2. La Perspectiva de la Segunda Persona

La perspectiva de la segunda persona de la atribución mental (en adelante, perspectiva de segunda persona o P2P) es una teoría de la filosofía de la mente. Se define por el interés en considerar a la mente y a lo mental en su carácter social, afectivo, extendido y corporeizado y pone el foco en el estudio de las interacciones cara a cara (Pérez y Martínez, 2021). Las situaciones de interacción con otro nos obligan a preguntarnos, según Español et al. (2014, p. 157), “¿cómo hago para acceder a su mundo, al que no puedo experimentar como el mío propio?”. Desde la perspectiva de la segunda persona el acceso a las otras mentes depende de reconocer que uno siempre se encuentra en un estado mental determinado, que es causado por el estado mental del otro, y así recíprocamente (Pérez y Lawler, 2017). La teoría explica el modo en el que se le da sentido a la conducta de la otra persona y cómo se produce la adaptación inmediata de la propia conducta al contexto relevante (Gomila, 2008a). Las habilidades para atribuir estados mentales están universalmente extendidas, no son aprendidas y se manifiestan muy temprano en el desarrollo psicológico (Scotto, 2020).

En la psicología del desarrollo y la filosofía de la mente existen otros enfoques sobre las atribuciones mentales. Por un lado, la teoría de la teoría que toma una perspectiva de tercera persona (P3P) y asume que comprendemos a los otros adoptando un punto de vista teórico, el cual construimos desde una psicología del sentido común. Y por el otro lado, la teoría de la simulación que se ubica como una perspectiva de primera persona (P1P), sostiene que nuestra comprensión del otro se basa en nuestra experiencia simulada de sus deseos, creencias o intenciones. Esta teoría asume que el simulador ya tiene experiencias relativas al hecho observado y por ello sabe qué haría en ese lugar (Shifres, 2020; Pérez y Martínez, 2021).

Los teóricos de la teoría (P3P) y los teóricos de la simulación (P1P) sugieren una actitud distanciada, observadora y puramente interesada en la predicción de la conducta ajena, suponiendo que las personas cuentan con una experiencia propioceptiva, en primera persona, de su mundo interno, y con una percepción distal, en tercera persona, de la conducta de los otros, como procesos bien diferenciados (Español et al., 2014).

La perspectiva de la segunda persona se propone como una alternativa a estas dos posiciones, y supone que las interacciones corporales con los otros individuos y con el entorno son las que dan lugar a las habilidades para mentalizar; es decir que estas habilidades resultan moldeadas por las características que surgen de nuestros cuerpos humanos en interacción (Pérez y Lawler, 2017). Dicha perspectiva se basa en formas de prácticas corporizadas que son emocionales, sensorio motoras, perceptuales y no conceptuales que se dan en los contextos de interacción. Los intercambios de segunda persona se definen como intersubjetivos, esto significa que conforman una experiencia conjunta de acción interpersonal que implica compartir deliberadamente experiencias sobre los acontecimientos y las cosas. Cuando esto ocurre, el sí mismo y el otro pasan a tener estados subjetivos de la experiencia que resultan importantes en la experiencia conjunta (Shifres, 2007).

La idea central de esta perspectiva es que las interacciones cara a cara están mediadas por un tipo característico de atribuciones mentales que son denominadas "atribuciones de segunda persona". Carolina Scotto (2002) afirma que

"la atribución mental, desde la perspectiva de segunda persona, es un conjunto de habilidades o una competencia compleja para la comprensión recíproca, cuyo desarrollo y expresión se dan en contextos interactivos (...), y cuyos propósitos, dependiendo de esos contextos, son evaluativos." (pp.140).

Además, los casos de comprensión intencional encuadrados en la perspectiva de la segunda persona dan lugar a fenómenos que evidencian el carácter constitutivo de los vínculos intersubjetivos (Scotto, 2002).

Según Scotto (2002) la atribución intencional de segunda persona se manifiesta en conductas públicas, lo cual da cuenta de que los componentes mentales de las experiencias están en vinculación con el otro, y se dejan ver mediante expresiones faciales, posturales y diversas formas de conducta. La intención y la emoción del otro pueden verse o escucharse en su expresión, la gestualidad corporal y también sonora. Estas conductas que regulan las interacciones de segunda persona, se definen por manifestarse espontáneamente (Pérez y Martínez, 2021). La atribución depende del contexto práctico donde tiene lugar la interacción. El conocimiento que guía la acción es un conocimiento práctico y modula la comprensión intencional como una forma de “ver-en” la conducta, la intención o la emoción de aquél o aquellos con quienes se está interactuando (Gomila, 2008a)

Las atribuciones mentales de segunda persona son constitutivamente sociales y este aspecto “pone de manifiesto el carácter básico de las relaciones intersubjetivas en la comprensión recíproca” (Scotto, 2002, p. 142). En las interacciones de la primera infancia los niños construyen una noción de mentalidad a partir de las atribuciones de segunda persona, las cuales ocurren antes que otro tipo de atribuciones. Gomila (2008a) explica que la percepción significativa del estado psicológico de otro sujeto se constituye en la propia experiencia perceptiva social. El conocimiento práctico adquirido en la interacción social media la percepción, y el almacenaje y recuperación de tal conocimiento depende de los elementos expresivos y conductuales en que se basa (reconocimiento de patrones). Español et al. (2014) define la unión perceptiva de activa reciprocidad como una experiencia de percepción simultánea propio-exteroceptiva; en palabras de la autora: “la perspectiva de la segunda persona resalta que la percepción del otro siempre indica propiocepción: percibir a otro que dirige su atención y acción a uno mismo involucra, ineludiblemente, la propiocepción de nuestra respuesta al otro” (p.159).

Pérez y Gomila (2021) también definen a las atribuciones mentales de segunda persona como *directas, automáticas, implícitas a la acción, recíprocamente contingentes*, y principalmente *afectivas*. Otro aspecto

importante de la P2P es que entiende que los intercambios que mantienen al sujeto en relación con otros son inmediatos. Entendiéndose como sinónimo de automáticos, espontáneos, no aprendidos, sin propósitos y no controlables. Dichas características definen que no es necesaria la mediación de hipótesis e inferencias para saber que le está sucediendo a la otra persona y esta interpretación produce comportamientos imitativos y transformaciones emocionales (Scotto, 2002).

Las atribuciones de segunda persona se desarrollan a través del tiempo y a la vez en un hacer sensible a las respuestas del otro, definiéndose como dinámicas. Las interacciones necesitan ser flexibles a las variaciones contextuales, a la información adicional subsiguiente y a la conducta variable del otro, por lo tanto, otra de sus características es que son situadas (Scotto, 2002). En el intercambio situado y dinámico, las percepciones de los sujetos generan en ellos una respuesta sensible a la expresión del otro en tiempo real (Español et al., 2014).

Por último, las necesidades y propósitos de la interacción misma generan que las atribuciones mentales que las median tengan *propósitos evaluativos*, los cuales están vinculados con los propósitos vitales del sujeto y ligados a los fenómenos afectivos. Es decir, en palabras de Scotto (2002), evaluar significa “saber cómo actuar en un modo que sea más conveniente a los propios fines en función de la información contextual proporcionada por la conducta o las reacciones del otro” (p. 145). Aquí se comprenden a las emociones como fenómenos que afectan tanto al sujeto que las tiene como al otro participante de la interacción.

Entendemos que lo que permite el acceso inmediato a la experiencia vivida del otro es la percepción directa y transparente de sus estados mentales. Los casos de atribución mental de segunda persona expresan y/o resultan de reconocer en otro agente fenómenos emocionales, motivacionales, intencionales, etc. a través de la identificación de patrones. Scotto (2002) ejemplifica algunos de ellos: la mirada, la atención visual conjunta, los movimientos corporales coordinados, la imitación y coordinación gestual, el contagio emocional, actitudes o reacciones no verbales hacia los demás, etc.

Otro caso de atribución mental es el que se da en la implicación emocional mediada por el reconocimiento implícito de la emoción del otro, quien, en un contexto de reciprocidad, capta el reconocimiento (Gomila, 2008b). Dichos intercambios intersubjetivos están mediados por expresiones corporales, gestuales y sonoras. La atribución mutua de intención integra constitutivamente los aspectos emocionales y afectivos de esta perspectiva (Pérez y Martínez, 2021).

Estos intercambios básicos “yo-tú” involucrarían el compartir una experiencia afectiva e intencional con el otro y son el punto de partida para comprender a tales otros (Pérez y Martínez, 2021). Para Scotto (2002) este fenómeno puede ser entendido desde la noción de “simpatía”. La autora refiere que “sim” significa “con” o “junto a”; y lo diferencia de empatía donde el prefijo “em” significa “en”. Esto explica que la simpatía consista en la conciencia y participación en las emociones de la otra persona, a diferencia de la empatía que es el intento de comprender tales estados emocionales. Scotto (2002) cita a Wispé (1986), para decir: “la empatía es un modo de conocimiento; la simpatía un modo de relacionarse” (p.148). Por lo tanto, la simpatía es de carácter experiencial y significa compartir una experiencia con alguien más, y al constituir un comportamiento social básico, antecede a la empatía y no al revés.

La perspectiva de la segunda persona describe a la atribución intencional como una forma de comprensión recíproca, por lo tanto, uno de los rasgos centrales de los intercambios es la reciprocidad (Scotto, 2002). La reciprocidad se entiende como un modo de relación con los otros, que produce un constante intercambio en tiempo real, donde cada uno se atribuye estados psicológicos recíprocamente. “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” (Pérez y Lawler, 2017, p.18)

La reciprocidad es básica en la constitución subjetiva, ya que “la constitución mental de un sujeto depende de las interacciones que mantiene con otros sujetos” (Gomila, 2008a). Puede entenderse cómo la respuesta

sensible sucesiva entre sujetos tiene que ver con una forma de “impacto causal intersubjetivo”, lo cual significa que los vínculos que mantienen a cada sujeto ligado o involucrado en relaciones con otros son un rasgo constitutivo de su hacerse persona (Scotto, 2002). En estos términos, las atribuciones mentales de segunda persona se comprenden desde un punto de vista lógico, ya que participamos en interacciones intersubjetivas previo a ser capaces de auto interpretarnos o explicar la conducta de los demás (Gomila, 2008).

Las interacciones de segunda persona constituyen casos de *comunicación intencional*. Este tipo de comunicación está arraigado a una concepción no lingüística de la intencionalidad y quiere decir que múltiples intercambios humanos ocurren con la mediación de signos expresivos naturales no verbales, descartando la predominancia y exclusividad de los signos lingüísticos y proposicionales. Un ejemplo sería la problemática cotidiana de que en un diálogo tiene más relevancia el *cómo* nos comunicamos que el *qué* comunicamos (Shifres, 2007). Los intercambios sociales son significativos porque están constituidos de conductas y signos no-proposicionales mediante los cuales una persona hace manifiestos sus propósitos, creencias o intenciones a otra persona (Scotto, 2002).

Otro ejemplo de comunicación intencional es el caso de la comunicación musical, el cual es relevante para este trabajo. Stublely (1992), como se citó en Shifres (2007), sostiene que la música es un dominio cognitivo. Las acciones de tocar un instrumento, cantar, escuchar o componer música son modos de conocer a los que no se les puede atribuir un formato proposicional. Shifres (2007) continúa desarrollando que la noción de comunicación afectiva entendida por modelos teóricos de carácter corporizado, conduce a entender a la comunicación musical en un hacer conjunto. La “metáfora de la danza” (Shanker y King, 2002, como se citó en Shifres, 2020, p. 5) comprende a la música como una actividad co-regulada de comunicar sobre el sostén del sentimiento de ritmo y movimiento compartido.

Estas ideas fortalecen la noción de la música como una experiencia intersubjetiva y promueven la consideración de la perspectiva de la segunda

persona como un marco teórico apropiado para comprender a la música desde los principios de comunicación intencional.

3.3 Interacciones en situación musical desde la segunda persona

De la misma manera que la perspectiva de la segunda persona propone una idea novedosa sobre el sujeto y acerca de qué es la mente, sucede lo mismo en el campo del arte y de la música. Las autoras Isabel Cecilia Martínez y Diana Inés Pérez (2021) lo explican en su artículo “*La perspectiva de la segunda persona y la música*”, específicamente utilizando los rasgos de segunda persona en diálogo con la psicología de la música.

Esta teoría entiende a la música como una práctica socio-cultural e intersubjetiva. Martínez y Pérez (2021) definen que la música requiere altos grados de participación y vinculación entre los miembros de una determinada cultura o grupo social. El giro corporeizado e intersubjetivo en el ámbito de la música permite observar la atribución de estados intencionales en las interacciones Yo-Tú en la experiencia musical. A continuación, se describen tres propiedades principales de estas corrientes en relación con el análisis de la audición musical:

- 1) Al escuchar música percibimos su acción sobre nuestros cuerpos que son afectados por las vibraciones del sonido en nuestro entorno.
- 2) La audición musical se suele realizar en interacción con otros. Tales otros también están escuchando la misma música y realizan una interpretación de la misma.
- 3) En la audición musical asignamos intencionalidad a la música mediante la experiencia de las propiedades sonoro-kinéticas emergentes de su forma sónica en el tiempo.

Las “interacciones de segunda persona” han sido investigadas a partir del concepto de *musicalidad comunicativa* planteado en el campo de la psicología del desarrollo (Malloch y Trevarthen, 2009 citado en Pérez y Martínez, 2021; Trevarthen, 1999; Trevarthen, 2000). 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. Trevarthen propone que las dimensiones básicas mediante las cuales tiene lugar la coordinación intersubjetiva son el tiempo, la forma y la intensidad que los neonatos pueden percibir. Estas cualidades son portadoras de información de los cambios en el estado emocional y motivacional del adulto. Desde esta teoría se entiende que “la competencia comunicativa es más básica que el lenguaje y previa a él”.

Martínez y Pérez (2021) concluyen que la experiencia estética musical adulta tiene bases en la musicalidad comunicativa:

“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” (p. 24)

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. La música se define como “*un arte temporal de formas sónicas en movimiento*” (Martínez y Epele, 2012). Leman (2008), Martínez y Pereira Ghiena, (2011) explican en Martínez y Epele (2012):

“(…) la música, en tanto corriente sonora de eventos tiene –por analogía con las formas del movimiento en la danza– la capacidad de adoptar en la experiencia una forma (en este caso, sónica) que impacta de modo directo en el sistema fisiológico humano. Esto es posible gracias a que, cuando las personas se relacionan de manera directa con la música, entran en resonancia conductual con la energía física sonora” (p.70).

Durante la experiencia musical, se le otorga al sonido una propiedad gestual, como facilitadora de sensaciones de movimiento. La persona que oye extrae de la narrativa sonora los elementos claves para inducir el movimiento. Además, se basa en imágenes de movimiento relativas al sonido para construir el sentido de la escucha. Los estudios acerca de la comunicación corporal y sonora entre los ejecutantes durante la experiencia musical sostienen que los movimientos y gestos corporales entre las personas involucradas podrían estar dando cuenta de un diálogo sensoriomotor (Martínez y Pérez, 2021).

Durante las interacciones cara a cara en la práctica musical se manifiesta el fenómeno de la reciprocidad. La intención y las emociones se expresan de manera transparente. Esta expresión involucra tanto a quien experimenta la emoción como a quien está interactuando: “el otro nos importa, nos interesa, sus acciones nos afectan y reaccionamos consecuentemente” (Pérez y Martínez, 2021, p.27).

Otro rasgo de la situación musical desde la perspectiva de la segunda persona es que la experiencia musical es un evento social en sí. En el contexto de las interacciones de segunda persona adquirimos una enorme cantidad de pautas culturales que regulan nuestras acciones y nos permiten realizar diversas prácticas sociales. Dichas acciones trascienden el marco relacional en la que se adquirieron, manifestándose más allá de los contextos de interacción. Durante la práctica musical “la corporalidad de los individuos revela directamente sus intenciones, intenciones que son siempre situadas, expresividad siempre leída a la luz de las normas de la práctica social en la que se inserta” (Martínez y Pérez, 2021, p. 29).

A continuación, se desarrollarán cuatro elementos propios de la segunda persona, que según Martínez y Pérez (2021) son evidentes en la interacción entre individuos implicados en la práctica musical:

- 1) Primeramente, el aspecto corporal-expresivo de las intenciones y las emociones de cada uno de los músicos. En instancias de ejecución conjunta, elementos como gestos, miradas, respiración, dan cuenta de lo que el músico está queriendo hacer y con ello ajustar consecuentemente la propia ejecución. Esto permite, por ejemplo, construir conjuntamente la expresividad de la frase.

- 2) En segundo lugar, el aspecto normativo está regido por pautas culturales o sociales que tienen que ver con las prácticas musicales. Las acciones de los intérpretes se ciñen a un conjunto de reglas o normas implícitas o explícitas.

- 3) En tercer lugar, el aspecto musical, el sonido mismo en sí. Los ejecutantes encuentran elementos que resultan relevantes para entender cómo ajustarse al otro, cómo acoplarse. Este punto tiene que ver con el primero

mencionado, pero agrega que el sonido es como una extensión de la corporalidad del individuo. El caso de la improvisación comprende que la acción requiere un compromiso mutuo que depende de las expectativas compartidas acerca del devenir de la música que está siendo producida.

Este aspecto es equivalente al rol de la lengua en un diálogo. El fluir de una conversación se da también por el significado mismo de las palabras y la expresividad de los hablantes, como ejemplo de ello es la cuestión de la selección de cierto vocabulario en determinado contexto. Según las autoras, “en la interacción entre los músicos durante la performance se trata de atender a la música en tanto producción de sentido del otro” (p.32).

4) El último aspecto tiene que ver con la intención compartida en una interacción cooperativa entre individuos, y en la posibilidad de generar tensiones y desacuerdos en la práctica musical. La intención compartida significa estar en lo que el otro está haciendo y viceversa. Esto define a la práctica como dinámica y cambiante de acuerdo con la elaboración de la acción colaborativa en tiempo real. Retomando los aspectos anteriores, se trata de percibir y descifrar las actitudes intencionales a través de la percepción sonora, corporal y gestual del otro en la performance.

De la misma manera que se generan acuerdos en la práctica musical, puede haber momentos de tensión entre los músicos. Gomila (2008b) explica que durante la interacción, las reacciones emocionales de los sujetos ante un mismo objeto intencional pueden ser distintas. También puede ocurrir que un sujeto no reconozca la analogía que proyecta el otro en su expresión. Pero ello, no por el carácter privado de las emociones, sino por las condiciones mismas de la interacción emocional.

En conclusión, la experiencia musical se comprende a la luz de los rasgos de la perspectiva de la segunda persona. Significa que los estados mentales durante la práctica musical se expresan facial, postural y conductualmente de forma pública. Al entender al sonido como una extensión de la corporalidad, y por su impacto causal en el cuerpo, es también una evidencia comportamental pública. El énfasis en la dimensión social y en la comprensión situada de las interacciones ineludiblemente introduce el aspecto

cultural a estas características. La música es un fenómeno de comunicación intencional, no reflexiva, explicado por los aspectos básicos como la espontaneidad, transparencia y reciprocidad. La intención compartida, cooperativa y afectiva de la práctica musical se revela mediante los aspectos corporales y expresivos. La audición musical es una experiencia compartida, en la cual fenómenos como la simpatía y la atribución evaluativa regulan los intercambios musicales.

Las experiencias musicales que pueden estudiarse desde la segunda persona son variadas. Distintos trabajos han utilizado este marco conceptual para analizar la interacción entre músicos de cámara (Valles y Milomes, 2021), la interacción entre los integrantes de un dúo de tango (Alimenti Bel y Ordás, 2021), la interacción entre un Dj de música electrónica y la audiencia (Marchiano y Tanco, 2021). la interacción entre los músicos de una fila de orquesta ensayando (Epele y Martínez, 2021), entre otros. También, la experiencia de improvisación musical ha sugerido la necesidad de emplear un enfoque interactivista que interrogue el tradicional análisis musicológico basado en la indagación del texto musical (Pérez y Martínez, 2021) A partir de estos antecedentes este trabajo se pregunta: ¿qué rol tienen las interacciones básicas de segunda persona en la improvisación musical? ¿Cómo experimentan los improvisadores la interacción con el otro y qué aspectos de la misma pueden asociarse a las atribuciones mentales que postula la P2P? A continuación se desarrollarán los rasgos de segunda persona en la práctica musical de la improvisación para derivar estos principios a la improvisación en musicoterapia.

3.3.1. La interacción cara a cara en la improvisación musical

Para hablar de la interacción en la improvisación musical, Pérez y Martínez (2020) investigan sobre la improvisación en el contexto del jazz. La definen como una práctica que implica la creación espontánea en el transcurso de la performance. Según las autoras, la improvisación desde la segunda persona de la atribución mental significa un espacio de encuentro, a partir del cual se construyen las diferentes capas del significado musical.

En las últimas décadas del siglo XX ha predominado la metáfora de la “música como lenguaje” la cual conlleva la idea de una “mente que improvisa”. Perspectivas cognitivas de índole computacional definen a la improvisación como “la combinación espontánea de elementos basada en reglas para crear secuencias novedosas que sean apropiadas para un momento dado en un contexto dado” (Berkowitz, 2010 en Pérez y Martínez, 2020, p.50). Los modelos computacionales e individualistas comparten tres aspectos sobre la improvisación: (a) la idea de una gramática generativa análoga a la del lenguaje, (b) la idea de un sustrato neuronal biológico concreto que fundamenta la hipótesis de que la improvisación musical es una habilidad natural, (c) y la noción teórica de creatividad, la cual explica que la improvisación es la producción de una idea musical novedosa y viable. Las autoras antes mencionadas cuestionan estos aspectos porque suponen la escisión entre percepción, procesamiento y acción. Estas perspectivas asumen una idea no-corpórea de la mente que piensa o pre-escucha lo que está improvisando y de un cuerpo que ejecuta las acciones performativas, agregando además el elemento expresivo.

La idea de mente que asume la perspectiva de la segunda persona explica a la improvisación musical como una forma de encuentro corporal y social que ocurre momento a momento. Esta idea traspasa la metáfora de la “música como lenguaje” y se adscribe a una idea de significado musical que emerge de la experiencia corporal y de la relación con el otro con quien compartimos la improvisación.

Atender a la improvisación como una performance requiere considerar los movimientos que tienen lugar durante la producción sonora. Desde una perspectiva corporeizada de la cognición se adhiere a la idea de que la improvisación musical es un proceso permanente de percepción-acción en interacción con el ambiente. La performance se define como una serie de ciclos consecutivos de reconfiguración permanente de la conducta en el momento a momento, entendida desde una “ontología de la acción” (Pérez y Martínez, 2020).

A partir de estas perspectivas, se define a la expresión musical como un estado en relación con el otro, con quien se interactúa musicalmente. Gomila (2008b) explica que la expresión musical no debe verse como la revelación de un estado subjetivo privado, sino como la manifestación de un patrón reconocible. Se perciben directamente las emociones que los demás experimentan, porque dicho mecanismo expresivo ha surgido en un contexto de regulación social.

La acción corporizada en el mundo sería la que le otorga significado a la experiencia musical. Las formas expresivas corporizadas que surgen en la improvisación se manifiestan en articulaciones corporales visibles y en otras formas no necesariamente exteriorizadas, como puede serlo el pulso cardíaco. El significado que adquiere el movimiento corporal en la performance musical se construye junto al otro (Pérez y Martínez, 2020).

La perspectiva de la segunda persona de la atribución mental resalta el carácter emocional y motivacional de los participantes que interactúan, pone el acento en la dimensión pragmática de la expresión musical, en su dimensión comunicativa y de coordinación entre sujetos (Gomila, 2008b). Desde esta dimensión interactiva, se entiende a la performance en términos de actividad social y como un fenómeno situado en una red de relaciones. La improvisación musical se desarrolla siempre con un otro con quien se interactúa: porque se está compartiendo en ese momento, se piensa en alguien más, se remonta a aprendizajes brindados por otro, etc. (Pérez y Martínez, 2020).

En la improvisación musical, entendida como una experiencia en una relación "Yo-Tu", hay un involucramiento con el otro con quien se improvisa, no se lo concibe meramente como un objeto o como un ambiente, sino que se lo reconoce como un sujeto con intenciones, pensamientos y sentimientos. Se genera un proceso de comunicación intencional en el que los improvisadores se atribuyen de manera directa y transparente estados mentales sin mediación de hipótesis o inferencias. La intención de estar junto con- e interactuando con- otros en la comunicación no consistirían sólo en un intercambio de información, sino que involucraría el compartir una experiencia afectiva e intencional" (Blas

Pérez y Martínez, 2020). Este mecanismo genera el fenómeno de la reciprocidad: “el darse cuenta que el otro se da cuenta de que me doy cuenta... de la interacción y su sentido” (Gomila, 2008b, p.5).

En cuanto a la performance de la improvisación, los autores definen que:

- Al improvisar, los participantes interactúan con las intenciones y emociones del otro y no sólo con sonidos, movimientos corporales o ideas musicales neutras.

- 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. El desarrollo de la expresividad musical propia de cada participante se funda en las formas de relación durante la improvisación.

- La música -más aún cuando se toca en conjunto- es producto de la interacción, al mismo tiempo que es el motivo de dicha interacción (musical).

Por último, a modo de conclusión:

“A partir de la idea de encontrarnos en la performance proponemos definir metafóricamente a la improvisación como un espacio y una temporalidad donde compartir y crear con el otro. Un espacio donde aprender las gramáticas de la interacción, la expresividad musical y los modos de comunicar la intención de lo improvisado” (p. 61).

4. Construcción y análisis de datos

A continuación, se realizará la presentación de los procedimientos metodológicos llevados a cabo durante la investigación. Por la similitud de intereses y objetivos, se han extraído herramientas metodológicas empleadas en investigaciones previas (Alimenti Bel y Ordás, 2021; Pérez y Martínez, 2021; Valles y Milomes, 2021).

En este apartado podrá observarse el proceso realizado en soporte textual, pudiendo acudir al anexo en busca de la información gráfica, los links del contenido audiovisual y los registros de las entrevistas.

4.1. Método

La recolección de datos para esta investigación se llevó adelante mediante la videograbación de una sesión de musicoterapia grupal y la realización posterior de una entrevista a la musicoterapeuta y a la co-terapeuta presente. La metodología se basó en la aplicación de una herramienta cualitativa de observación y comparación constante (Raigada, 2002). También se realizó el microanálisis de segmentos de videos con el objetivo de identificar las interacciones cara a cara durante la improvisación. El contenido audiovisual constituye la información empírica que permite ejemplificar los rasgos de la perspectiva de la segunda persona manifestados en la entrevista.

4.2. Participantes

Se estudió a un grupo de adultos mayores que asisten al Centro de Día "Vital" del departamento de Godoy Cruz, en la Provincia de Mendoza. La población se caracteriza por tener dependencia física, cognitiva y emocional leve o moderada y presentar patologías como demencia y enfermedad de Alzheimer (en menor o mayor medida). El grupo observado estaba conformado por 5 concurrentes (cuatro mujeres y un varón). En la sesión, que tuvo una duración de 60 minutos, predominó la experiencia musical de improvisación. Se desarrolló una dinámica en la que los participantes ejecutaban un instrumento y el mismo giraba hacia el compañero de la derecha.

4.3. Diseño y procedimiento

Se registró la sesión de musicoterapia mediante quince (15) segmentos videograbados. También se elaboró un guion de preguntas orientadas hacia la práctica musical con el propósito de indagar (i) las percepciones y análisis realizados por la musicoterapeuta luego de la sesión, (ii) los aspectos sonoros y musicales de la interacción entre la musicoterapeuta y cada paciente, (iii) los aspectos corporales y gestuales de las mismas interacciones y (iv) los aspectos motivacionales y emocionales, tanto de la musicoterapeuta como de los pacientes durante la sesión.

La entrevista se realizó con un formato semiestructurado, realizando preguntas abiertas en una dinámica flexible. La interacción se produjo como una conversación distendida entre la musicoterapeuta, la co-terapeuta y la investigadora en la las temáticas fueron surgiendo a medida que avanzaba la charla. Este diálogo favoreció la reconstrucción de parte de la experiencia compartida durante la improvisación.

4.4. Tratamiento de los datos

4.4.1. Abordaje preliminar de los datos

El abordaje preliminar de los datos consistió en la desgrabación de la entrevista, y en la observación de los videos realizados en las sesiones con el grupo. Una vez finalizada esta etapa se decidió que el análisis en profundidad se focalizaría en algunos de los 15 segmentos videograbados, aquellos en los que las situaciones de improvisación se presentaran con más claridad, reservando el análisis de otro tipo de experiencias musicales para futuras investigaciones (interacción en la ejecución y canto de canciones).

4.4.2. Segmentación y agrupamiento de la información textual

Al tratarse las entrevistas de un diálogo flexible y semiestructurado, fue preciso segmentar la información recolectada de manera textual y agruparla en categorías. Los pasos que se utilizaron para el análisis cualitativo incluyeron: (i) Selección de fragmentos de texto de las entrevistas en las que se reconocen características generales propias de la P2P, obteniendo claves expresivas

verbales. (ii) A partir del mismo criterio, selección de fragmentos audiovisuales de los videos, describiendo las claves expresivas observables (gestos y movimientos corporales) y sonoro musicales (resultante sonora) (Valles y Milomes, 2021). (iii) Codificación abierta sobre las unidades de análisis, pre-codificación a partir de la subjetividad inductiva de la investigadora, criterio de segmentación de carácter implícito e intuitivo.

Este proceso consistió en la selección de colores para cada una de las categorías que posteriormente serían analizadas con mayor precisión. En base a semejanzas en las temáticas y en los modos expresivos de las entrevistadas, se elaboraron cinco categorías (denominadas con las letras que van desde la A hasta la E), cada una de ellas con sus respectivas sub-categorías enumeradas según la cantidad de postulados textuales que contuviera.

El resultado final fue que la categoría A “*Desencuentros*” contiene A1, A2, A3, A4; la categoría B “*Gestos y movimientos*” contiene B1, B2, B3, B4; la categoría C “*Reconocimiento*” contiene C1, C2, C3; la categoría D “*Encuentro*” contiene D1, D2, D3, D4, D5, D6; y por último la categoría E “*Complicidad*” contiene E1, E2, E3, E4.

A partir del reconocimiento y la identificación de estas categorías y subcategorías se utilizó la codificación alfanumérica para generar las relaciones entre el contenido de la entrevista y los rasgos de la segunda persona desarrollados en el marco teórico.

Por último, a cada una de las subcategorías obtenidas en la entrevista, se las articuló con los datos extraídos de la investigación antecedente sobre el análisis de las interacciones en la improvisación de la práctica de jazz (Pérez y Martínez, 2021). Sus resultados arrojan datos significativos vinculados con las interacciones de segunda persona, hecho que funciona como otro de los antecedentes válidos para esta investigación.

4.4.3. Segmentación y transcripción detallada de los videos

Posteriormente a la observación y comparación de los 15 segmentos videograbados se seleccionaron 4 para su análisis exhaustivo. De ellos, se

recortaron seis escenas. El criterio para la segmentación se desarrolló en base a situaciones que ejemplifican interacciones cara a cara y que podrían ser objeto de análisis a partir de las características de la segunda persona. Esta etapa también requirió la transcripción de los segmentos de los videos, detallando las características de las interacciones observables en cuanto a claves expresivas observables (gestos y movimientos corporales) y sonoro musicales (resultante sonora).

Cada una de las escenas fue rotulada haciendo alusión a los participantes involucrados (los cuales son diferencias con numeración romana) y a los instrumentos que ejecutaban los mismos. Se realizó la codificación de cada escena con la referencia "V" (video) y un número correspondiente. De los cuatro videos, uno de ellos fue sub segmentado, para recortar en él a tres escenas; por ende, la codificación de las mismas supuso dos referencias numéricas.

El resultado final de esta categorización fue el siguiente: V1: "Improvisación entre la musicoterapeuta (guitarra) y el participante I (charango)", 0:58 min - 01:11 min, V.2.1: "Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y la participante II. (pandereta)", 0:42 min. - 0:49 min.; V.2.1.: "Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y el participante I. (pezuñas).", 0:55 min. - 1:07 min.; V.2.3.: "Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y la participante III (bongós)", 1:20 min. - 1:30 min.; V.3.: "Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y la participante V. (tambor de bolas)", 0:37 min. - 0:55 min.; V.4.: "Improvisación entre la musicoterapeuta (pandereta) y participante I (bongós), participante II (tambor)", 1:44 min. - 2:09 min.

La última etapa consistió en vincular los códigos obtenidos a partir de las claves expresivas verbales de la entrevista con el contenido de los videos. El objetivo fue generar relaciones entre las claves expresivas extraídas de las reflexiones realizadas por la musicoterapeuta y la co-terapeuta luego de la sesión y las claves expresivas observables y sonoras musicales registradas a partir de las improvisaciones. En esta instancia del trabajo quedaron

seleccionados los fragmentos de texto y de video que presentan rasgos de segunda persona.

4.4.4. Análisis del contenido

Luego de reconocer a los observables significativos y a las categorías correspondientes a la información experiencial registrada, fue preciso indagar acerca de los rasgos de segunda persona presentes en cada una de ellas. Se adoptó la técnica de análisis de contenido (Raigada, 2002) en pos de realizar una articulación entre los datos obtenidos en forma de categorías y el objeto de estudio de este trabajo.

4.5. Resultados

Se presentan a continuación los resultados, que ordenan los datos, a partir de la codificación obtenida por Pérez y Martínez (2021) en la investigación de las interacciones en la improvisación en la práctica musical del jazz desde la perspectiva de segunda persona. Estas referencias se muestran en negrita. Se presentan entre comillas las citas de la entrevista. Particularmente en comillas simples cuando se trata de palabras o frases muy breves, por ejemplo, “conexión”; y entre comillas dobles y en cursiva cuando se trata de frases completas. Además, se muestran los casos empíricos extraídos de los videos referenciando la codificación correspondiente a cada uno, por ejemplo, colocando V.1.

4.5.1. La experiencia de interacción durante la improvisación en musicoterapia

El análisis de los datos confirmó que la música en la improvisación en musicoterapia es mucho más que un objeto sonoro, por percibirse a un **otro en la música que suena** (Pérez y Martínez, 2021). La musicoterapeuta señala “*te doy un sonido para que también me devuelvas un sonido*” y poder “*generar un vínculo a partir de ese sonido*”. Quiere decir que escuchar al participante significa **reconocerlo en el sonido**; así afirma la co-terapeuta al decir que una de las participantes “*es re calladita y con el instrumento se hace escuchar*”. Además, los participantes reconocieron que en la interacción pudieron

escucharse a sí mismos y a los demás: “*cada uno pudo hacer su creación*” comenta una de las participantes al finalizar la sesión. Esta cita también clarifica que la participante **se sintió escuchada** mientras improvisaba. Hacer propia la idea del otro demanda que tal otro haga suya la idea ajena, y de esta manera construir la improvisación de forma interactiva (Pérez y Martínez, 2021).

Escuchar y hacer algo con lo que se escucha es algo que se percibe en improvisación. Los participantes encontraban “la vía” para improvisar en el “colchón sonoro” que la interacción misma hacía sonar. La musicoterapeuta explica que, cuando se siente que hay un par con quien compartir, se puede desarrollar el propio rol en la improvisación: “*la identidad y la creatividad van surgiendo en el compartir con el otro*”. Ella misma podía observar que “*todos estaban en la improvisación activamente*”, que “*podían encontrar su ritmo*” y “*manejarse*”.

En relación con lo previamente descrito, en el caso V.1. puede observarse que la musicoterapeuta, con el cuerpo inclinado hacia el paciente, realiza un rasgueo en la guitarra sobre la ejecución en el charango del participante; ella mece su cuerpo de lado a lado al compás de los sonidos. Al mismo tiempo, la co-terapeuta marca el pulso con su mano golpeando sobre sus piernas mientras dirige la mirada al participante. El paciente devuelve la mirada hacia la musicoterapeuta, y comienza a puntear el charango marcando el ritmo del balanceo que ella realiza, logrando una melodía punteada a la par del sonido de la guitarra. Esta improvisación termina con un intercambio de sonrisas entre el participante y la musicoterapeuta, y aplausos por parte del resto del grupo.

En cuanto al **cuerpo en la performance improvisada**, la musicoterapeuta señala que durante la improvisación evitaba el uso de la palabra y la consigna, ya que era suficiente acompañar al grupo “desde lo gestual, corporal y sonoro”. Las miradas, las sonrisas y los movimientos que conformaban la performance evidenciaban el momento del final, las emociones y las motivaciones. Por ejemplo, en el caso V.2.3., mientras improvisaban, la participante III dirige claramente la mirada al rostro de la musicoterapeuta y le

sonríe, realiza un golpe más fuerte en el bongó, la musicoterapeuta le devuelve la sonrisa y se retira en dirección a la participante de la derecha.

Los datos evidencian cómo los participantes y la musicoterapeuta se **miran entre sí** durante toda la improvisación, **se leen los movimientos corporales** mutuamente **y se movilizan por tales movimientos**, encontrándose en una interacción gestual y corporal. Estas conductas interactivas se configuran en la improvisación compartida, en la que el encuentro se convierte en la razón principal para tocar con otros (Pérez y Martínez, 2021). La musicoterapeuta se acerca a cada uno de los participantes con el fin de darles un “despertar” y así poder “generar un vínculo”.

Además, la musicoterapeuta comenta: *“esto de que otra persona te haga de espejo y te acompañe en lo corporal, le genera algún tipo de motivación además del disfrute de tocar el instrumento”*. Ello sucede en V.2.1. cuando la musicoterapeuta dirige la mirada y se acerca caminando a la participante II y ésta, que no percutía la pandereta que tenía en su mano, comienza a tocar el instrumento al compás de lo que está sucediendo musicalmente.

Ir juntos en la misma dirección que el otro mientras se improvisa, es explicado por las autoras (Pérez y Martínez, 2021) como “lograr un lugar de encuentro” o “dejarse llevar hacia algún lugar”. En este caso, la musicoterapeuta explica que durante la improvisación ella intentaba emparejarse con el instrumento del participante; en sus palabras: *“como que encuentren ese vínculo y a partir de ahí despegarse y ser ellos mismos”*. Esta intención de encontrarse con el otro durante la improvisación es llevada a cabo por la musicoterapeuta generando “sostén y espejo”. Es posible observar cuando, en el caso V.2.2., el movimiento corporal de la musicoterapeuta y la mano del participante que está ejecutando las pezuñas, suben y bajan al mismo tiempo, mientras que la musicoterapeuta rasguea en el charango el ritmo que marca el movimiento generado.

Palabras como “conexión” dan cuenta del encuentro entre cada uno: *“siempre que paré, alguno empezó y seguimos a ese”*. Lo cual refuerza la idea

de que la musicoterapeuta necesita “*mirarlos, escucharlos, sonreírles, cantarles*” para poder “*darle un lugar a cada uno donde se pueda expresar*”. Según lo observado en el V.2.3., lograr el encuentro y una dirección en la improvisación es algo que se consigue de manera recíproca; esto se ejemplifica cuando la participante III tiene la mirada puesta en la musicoterapeuta y ella comienza a acercarse mientras la participante III sigue con la mirada su recorrido hasta que llega a estar enfrente; juntas logran el mismo movimiento de manos y de torso, sonrisas en ambos rostros y un golpe en el bongó para finalizar.

De todos modos, el encuentro y la conexión no son algo que surge solo, también hubo momentos en los que “*era una cosa de nunca acabar*”, lo cual daba cuenta de que **la interacción cuesta**. Citas como “le daba y no terminaba” expresan la dificultad de lograr el encuentro, la “conexión”. Estas claves expresivas hacen referencia puntualmente al caso V.4. cuando la musicoterapeuta realiza un fuerte golpe con la pandereta, el cual suena contrastante al resto de los sonidos. En ese instante, todos los instrumentos se silenciaron a excepción del bombo y los bongós. A medida que avanzaba el tiempo, la improvisación se tornaba confusa para todos los que participaban. Claves observables como colocar la pandereta en la panza y la otra mano sobre la mano que la sostiene; levantar la mano izquierda mostrando la palma; dejar de tocar y colocar las manos al costado, evidenciaban la intención de algunos participantes de finalizar la performance. Otras claves sonoras como el sonido del bongó, el tambor, el charango y el palo de lluvia los cuales continuaban sonando a pesar de que otros marcaban un final; o que algunos instrumentos comenzaran a sonar a la vez que el tambor, daban cuenta de que otros participantes tenían la intención de continuar improvisando.

La musicoterapeuta reflexiona: “*en esta población pasa que suelen perderse, perder su personalidad, convirtiéndose en el todo. (...) dejar de hacer algo intencional para hacer algo que todos están haciendo*”. Por este motivo, las motivaciones de la musicoterapeuta podían ser **buscar la complicidad y sentirse bien con el otro**: “*es importante que se sientan observados, escuchados.*”, “*ser observados en una creación propia*”. En el caso V.3 la

musicoterapeuta gira su cabeza hacia la participante que está ejecutando el tambor de bolas, observando directamente el instrumento mientras percute los bongós suavemente. En este instante, la musicoterapeuta asiente con la cabeza y sonríe, la participante le devuelve la mirada. La musicoterapeuta, entonces, realiza el mismo ritmo que el tambor de bolas mientras aumenta el volumen de la ejecución. La musicoterapeuta y la paciente intercambian miradas nuevamente, la musicoterapeuta asiente con la cabeza y se mueve al ritmo de la música.

Los resultados obtenidos evidencian que es posible analizar las interacciones cara a cara que surgen en la improvisación en musicoterapia. La metodología utilizada ha permitido visualizar exhaustivamente los rasgos en las interacciones que podrían ser comprendidos a la luz de la perspectiva de segunda persona. El antecedente en el cual nos hemos sostenido para elaborar este análisis funcionó como fundamento válido para su aplicación en este trabajo. Las relaciones elaboradas con los resultados obtenidos por los investigadores de tal antecedente han ofrecido una oportunidad para concluir esta investigación.

5. Conclusiones

La perspectiva de la segunda persona, en tanto aporte teórico, es una forma novedosa de abordar las interacciones en musicoterapia. A lo largo de este trabajo se han presentado las características de esta perspectiva que han servido para comprender a la experiencia musical en términos generales, pudiendo establecer un diálogo con el estudio de la experiencia de improvisación en musicoterapia.

Campos de estudio como lo son la psicología del desarrollo, las ciencias cognitivas y la psicología de la música se han visto interpelados por los principios corporizados e intersubjetivos que definen a la P2P. Esta perspectiva puede colaborar con la producción de nuevas maneras de comprensión del fenómeno de la improvisación en musicoterapia, revalorizando el encuentro intersubjetivo que suscita la experiencia de hacer música con un otro.

Indagar sobre esta perspectiva nos permite, como comunidad musicoterapéutica, valorar el intercambio de conocimientos entre diferentes disciplinas y generarnos preguntas sobre la noción de sujeto, de música y sobre nuestro rol profesional; a la vez que extender las oportunidades de generar puentes conceptuales y prácticos con novedosas maneras de estudiar los fenómenos de nuestra práctica musicoterapéutica. Como un intento de pensar lo que se hace para saber lo que se piensa (Gonnet, 2020).

A continuación, se presentarán las conclusiones específicas obtenidas a partir del análisis de los resultados.

5.1. La perspectiva de segunda persona en la improvisación en musicoterapia

Las improvisaciones musicales analizadas expresan los rasgos de segunda persona que anteriormente fueron descritos en este trabajo. Los participantes se han atribuido estados mentales mutuamente durante la experiencia musical compartida durante la sesión de musicoterapia. Durante la experiencia de improvisación, en tanto contexto interactivo, se evidenciaron procesos de percepción significativa y comprensión recíproca entre la musicoterapeuta y cada uno de los participantes que improvisaban. Se han

reconocido fenómenos emocionales, motivacionales e intencionales expresados hasta en las manifestaciones más simples: intercambios de miradas, sonrisas, los movimientos conjuntos y la coordinación sonora.

La musicoterapeuta tuvo como objetivo “*generar un vínculo a partir de ese sonido*”, y durante el proceso de la sesión se manifestaron los componentes que posibilitaron ese encuentro y, a la vez, son el motivo del mismo. El criterio de selección de las claves expresivas para el análisis se fundamentó en que las atribuciones mentales de segunda persona se manifiestan en conductas públicas (Scotto, 2002) y las mismas surgen de manera espontánea. Es decir, las claves expresivas observables y las sonoro musicales pueden dar cuenta del aspecto corporal-expresivo y el aspecto musical, que, junto con el aspecto normativo, constituyen los componentes esenciales con los cuales se elaboran y producen las expresiones musicales. Estas características pueden observarse particularmente en el apartado de los resultados, al hacer referencia a “el cuerpo en la performance improvisada” y a “el otro en la música que suena”.

Desde esta perspectiva, se entiende que las expresiones de la musicoterapeuta y de cada uno de los participantes con quien improvisaba eran registradas y generaban una respuesta entre los sujetos. Las atribuciones mentales conformaron el dinamismo de las improvisaciones, realizando constantes transformaciones en la ejecución y la expresión de cada uno. Tales fenómenos explican por qué la improvisación musical surge como un diálogo sensorio-motor. El análisis realizado da cuenta que la música es una experiencia compartida, y esta idea cuestiona la ingenua definición de música como el “arte de combinar los sonidos”, o como el más “universal” de los lenguajes (Gonnet, 2020). Las atribuciones mentales de segunda persona permiten comprender a la música en tanto producción de sentido del otro dentro de un proceso de interacción “Yo-Tú”, y esta definición permite entender qué sucede cuando los sujetos improvisan en musicoterapia.

A la luz de la P2P, la improvisación musical en musicoterapia se define como una práctica social. Las atribuciones mentales dependen del contexto en el que tiene lugar la interacción, y dichas atribuciones no están guiadas por un

interés explicativo, predictivo o interpretativo, sino por la necesidad de interacción en tiempo real (Gomila, 2008b). Los intercambios que se dan en la improvisación musical están en constante transformación por las variaciones emergentes durante la sesión. Dichos emergentes se desarrollan a través del tiempo y a la vez en un hacer sensible a las respuestas del otro, configurando el dinamismo de las atribuciones mentales.

En el caso del grupo de adultos mayores, las particularidades del grupo, y el motivo que congregaba a cada uno de los participantes, establecen un contexto terapéutico e institucional. Esto podría incluirse como parte de la complejidad experiencial, ya que los emergentes que dinamizan la sesión responderían a las características del contexto donde la misma tiene lugar. En el campo de la musicoterapia podrían entenderse estos aspectos desde la noción de encuadre, el cual se define como un elemento básico para el despliegue de los fenómenos musicoterapéuticos y consta de aspectos temporales, espaciales, y económicos (Schapira et al., 2007). A partir del supuesto de que las atribuciones mentales que median la improvisación musical en musicoterapia son leídas a la luz de las normas de la práctica social en la que se están insertando, se entiende que la experiencia de improvisar con un otro tiene diferentes características si surge en un recital de rock o en el encuadre de la terapia. La P2P puede generar aportes a la reflexión sobre la definición de encuadre en musicoterapia, entendiendo a las variables del mismo como un complejo de relaciones que median la percepción significativa de los fenómenos que surgen en la sesión.

Los vínculos que mantienen los sujetos, desde la P2P, son un rasgo constitutivo de su hacerse persona. El intercambio en la música involucra afectivamente a los participantes y esta experiencia forma parte de los procesos de constitución subjetiva. Al improvisar, los sujetos tienen acceso inmediato a la experiencia vivida del otro a través de la percepción directa y transparente de sus estados mentales. De manera implícita, automática, no controlable y no conceptual, ambos dialogan con las emociones, motivaciones e intenciones que se manifiestan en conductas públicas y mediante procesos

de percepción social. Este fenómeno ocurre en todas las interacciones humanas y posibilita los procesos de comunicación.

Otro rasgo de segunda persona observado en la improvisación es el fenómeno de la reciprocidad. Teniendo en cuenta que durante la interacción hay decisiones tomadas por la musicoterapeuta en pos de objetivos terapéuticos, la P2P permite dar cuenta de aquellas reacciones consecutivas a las intenciones, emociones y expresiones que sucesivamente se van desarrollando, las que no están prediseñadas, y se van construyendo a medida que se va desarrollando la interacción. Este punto permite reflexionar sobre la relación entre los objetivos y metas terapéuticas que se proponen los musicoterapeutas y los aspectos espontáneos de la experiencia musical que se comparte en tiempo real. Es interesante observar que durante la sesión de musicoterapia las ideas y percepciones que tiene el musicoterapeuta sobre los sujetos, se transforman en el devenir del tiempo compartido en la música. A partir de estos cuestionamientos se propone investigar sobre la flexibilidad y la espontaneidad en la toma de decisiones y en la posterior lectura de la sesión realizada por los musicoterapeutas; y cómo estos rasgos que surgen en una relación recíproca son significativos para el proceso terapéutico. “La intención propia construida en la relación yo-tú, (...) da lugar a una negociación de nuestra propia intención musical con la intención del otro. Esto implica reconocer al otro en nuestra performance y viceversa” (Blas Pérez y Martínez, 2020, p. 61).

A partir de estos resultados se considera a la perspectiva de la segunda persona como un marco teórico pertinente para el análisis de las interacciones cara a cara en instancias de improvisación musical en contextos terapéuticos. Los resultados de este trabajo podrían generalizarse al análisis de otras experiencias musicales en musicoterapia. También se considera oportuno generar un aporte desde la perspectiva de la segunda persona a la reflexión en musicoterapia sobre el concepto de música. A continuación, se desarrollarán algunas propuestas en relación con este tema que surgieron a partir de los resultados obtenidos.

5.2. La música en musicoterapia como una experiencia intersubjetiva

Gonnet (2020) se pregunta “¿qué música para qué terapia?” y sugiere que necesitamos sumar profundidad a lo que damos por supuesto -que música. Además, el autor agrega: “El cuerpo en la musicalidad, la visión holística del fenómeno performativo podría ser...desde ahí ¿cómo traer un cuerpo formado inmóvil en el modelo conservatorio, al encuentro terapéutico, que convoca a un cuerpo implicado ahí (en lo intersubjetivo)?” (p.13)

Desde una noción corporeizada, la música en musicoterapia podría entenderse como “*un arte temporal de formas sónicas en movimiento*” (Martínez y Epele, 2012). Los ejemplos para esta noción son muy claros en los resultados obtenidos: el balanceo, los movimientos de cabeza, el baile, etc. Pero ¿qué sucedería si a este fenómeno temporal de formas sónicas en movimientos se lo pensara en relación con un tiempo compartido, con formas sónicas que expresan emociones, pensamientos, intenciones, y al movimiento como una experiencia que permite construir el sentido de lo que ocurre en el encuentro con el otro?

La P2P, desde una noción corporeizada pero también fuertemente interactiva y afectiva, puede aportar a la musicoterapia el concepto de comunicación intencional. El mismo sostiene una concepción no lingüística de la intencionalidad. Los procesos de comunicación intencional ocurren por la mediación de signos expresivos naturales no verbales, es decir, sonidos, gestos, movimientos. Estas nociones permiten cuestionar el principio utilitario de la música como algo que “se utiliza para...” (Wigram et al., 2005), en búsqueda de arribar a un concepto de música que entienda a la comunicación como una danza. En la improvisación musical la acción requiere un compromiso mutuo que depende de las expectativas compartidas acerca del devenir de la música que está siendo producida (Shifres, 2007).

En este trabajo final se parte de la idea de que la música en musicoterapia es una experiencia intersubjetiva. Autores interesados en el tema (Gonnet, 2013; Gomila, 2008b), sugieren una reflexión en torno a una

concepción de la música desde la perspectiva de intersubjetividad de segunda persona, por su relevancia moral y su dimensión como práctica transformadora. Mansilla y Gonnet (2020) expresan, desde esa misma perspectiva, que la construcción subjetiva de la experiencia expresivo-creativa constituye una búsqueda que implica tanto a lo educativo como a lo terapéutico en el eje de la flexibilidad asociada a lo lúdico. Gomila (2008b, p.2) refiere: “la base de la moralidad radica en nuestra capacidad de interactuar con los demás desde la segunda persona, desde la intersubjetividad”.

Llegados hasta aquí, es interesante plantear la posibilidad de indagar en futuras investigaciones sobre el concepto de performance y su implicancia en la comprensión de los procesos creadores que se realizan en el hacer musical conjunto. Particularmente en la práctica musicoterapéutica, “¿cómo encontramos espacios para la libertad a la vez que nos apoyamos en el entendimiento, el acuerdo y la confianza con el otro?” (Pérez y Martínez, 2020, p. 61). Nos preguntamos si esta idea de música como experiencia intersubjetiva nos puede ayudar a relacionarnos desde la simpatía y el encuentro transparente con el otro. Las improvisaciones en la terapia desde la intersubjetividad se configuran a partir del vínculo, creando un código interactivo productor de subjetividad. Los musicoterapeutas, como profesionales de la salud, podemos cuestionarnos sobre si la perspectiva de segunda persona genera aportes a la ética musicoterapéutica. Como menciona Rodríguez Espada (2016): “el rigor de nuestra práctica es ético, forma reflexiva de la libertad que siempre pregunta por los bordes” (p. 53).

Entender a la improvisación en musicoterapia como una experiencia intersubjetiva sugiere que, más que una técnica, es un posicionamiento ante el otro. Rodríguez Espada (2016) enuncia que el sonido es una pregunta, que la improvisación interroga y a la vez es un acto que abre al sentido, a lo posible:

“En la clínica musicoterapéutica, donde el acontecer es del mismo orden del Arte, se fundan horizontes subjetivantes; es el espacio del vínculo, espacio de seducción, de desvío de todo lo recto, disciplinado y único camino; hacia el ambiguo, potencial y posible horizonte de la alternativa. Formas de la incertidumbre y producción de la libertad” (p. 52).

El presente trabajo ofrece la perspectiva de la segunda persona como una alternativa conceptual para el análisis de las improvisaciones musicales en musicoterapia. Resaltando su carácter corporeizado y social, se sugiere partir del principio de que la música en musicoterapia es una experiencia intersubjetiva.

6. Referencias

- Bel, D. A. y Ordás, M. A. (2021). *Las interacciones de segunda persona en la práctica musical de un dúo de tango*. *El oído pensante*, 9(2).
- Bruscia, K. (2011). *Modelos de improvisación en Musicoterapia*. AgrupArte Producciones.
- Epele, J. y Martínez, I. C. (2021). *La segunda persona en sesión de ensayo de fila de orquesta*. *El oído pensante*, 9(2).
- Español, S., Liza-Tropea, A., Shifres, F. y Massarini, A. (2014). *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Paidós.
- Gomila, A. (2008a). *La relevancia moral de la perspectiva de segunda persona*. D. Pérez y L. Fenández, L.(Eds.), *Cuestiones filosóficas: ensayos en honor de Eduardo Rabossi*, 493-510.
- Gomila, A. (2008b). *Música y Emoción: El problema de la expresión*. Actas de la VII Reunión de la Sociedad para las Ciencias Cognitivas de la Música, 1-8.
- Gonnet, D. H. (2020). *¿En qué música nos encontramos?: música (s), musicalidades, subjetividades e intersubjetividades*. ECOS, 5.
- Gonnet, D. (2013). *Revisión: Antoni Gomila. Una concepción de la música desde la perspectiva de la atribución mental de segunda persona, su relevancia moral y su dimensión como práctica transformadora*. *Boletín de SACCOM*, 5(1), 11-15.
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Definición del alcance de la Investigación*. R. Hernández Sampieri, C. Fernández Collado, & M. d. Baptista Lucio, *Metodología de la Investigación* (6ta ed.). México, Distrito Federal, México: Mc Graw Hill.
- Mansilla, S. E. (2020). *La música entre la obra de arte y la constitución subjetiva*. In XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II

Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires.

Mansilla, S. y Gonnet, D. (2013). *La experiencia musical desde la perspectiva de los procesos intersubjetivos*. Actas de ECCoM, 1(1), 153-157.

Marchiano, M. yTanco, M. (2021). *El baile en la música del DJ. Interacciones de segunda persona en fiestas de música electrónica*. El oído pensante, 9(2), 41-66.

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, y Pérez, D. (2021) *La perspectiva de segunda persona y la música*. El oído pensante, vol. 9, no 2.

Mlinar, I. A. (2020). *Fenomenología de la cognición social y neurociencia de segunda persona*. Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología, (17), 19-35.

Moreno López, S. (2014). *La entrevista fenomenológica: una propuesta para la investigación en psicología y psicoterapia*. Revista da abordagem gestáltica, 20(1), 63-70.

Perez, J. B., y Martínez, I. C. (2021). *El otro en la música que suena: explorando las interacciones de segunda persona en la improvisación de jazz*. El oído pensante, 9(2), 95-117.

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, Argentina: Sociedad Argentina de Análisis Filosófico.

Pérez, J. B y Martínez, I. C. (2020) *Encontrarnos en la performance*. Epistemus, vol. 8.

- Raigada, J. L. P. (2002). *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido*. Sociolinguistic studies, 3(1), 1-42.
- Rodriguez Espada, G. (2016). *Pensamiento estético en musicoterapia*. - 1 a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Abierta Iberoamericana.
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, L. (2014). *Definiciones de los enfoques cuantitativo y cualitativo, sus similitudes y diferencias*. RH Sampieri, Metodología de la Investigación.
- Schapira, D., Ferrari, K., Sánchez, V. y Hugo, M. (2007) *Musicoterapia Abordaje Plurimodal*. Buenos Aires: Adim Ediciones.
- Scotto, C. (2002). *Interacción y atribución mental: la perspectiva de la segunda persona*. *Análisis filosófico*, 22(2), 135-151.
- Shifres, F. (2020). *El tiempo como experiencia compartida: el sentido expresivo participativo en la música*. En Ritmicidades. Buenos Aires (Argentina): Montes Vera.
- Shifres, F. (2007). *La Música como Experiencia de Intersubjetividad. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de segunda persona*. In I Encuentro Argentino de Musicoterapia. "Investigación y Salud Comunitaria. Cámara de Diputados de la Nación.
- Sola, C. F., Molina, J. G. y Padilla, J. M. H. (Eds.). (2019). *Comprender para cuidar: Avances en investigación cualitativa en Ciencias de la Salud* (Vol. 4). Universidad Almería.
- Valles, M. y Milomes, L. (2021). *La interacción entre músicos de cámara desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental*. *El oído pensante*, 9(2), 137-
- Wigram, T. (2005) *Improvisación: métodos y técnicas para clínicos, educadores y estudiantes de musicoterapia*. AgrupArte Producciones
- Wigram, T., Pedersen, I. N. y Bonde, L. O. (2005) *Guía completa de musicoterapia*. Ed. Agruparte Vitoria

7. Anexos

Segmentación y agrupamiento de la información textual

Categoría A: desencuentros					
A1	A2	A3	A4	5	6
<p>“Hubo un momento muy gracioso, cuando ninguna de las dos tenía un instrumento para marcar el final, era una cosa de nunca acabar”</p>	<p>“Cuando lo tenía Cristina “le daba” y no terminaba”</p>	<p>“Yo le decía al oído que toque fuerte para terminar la improvisación. La concurrente pregunta: “¿ahora toco fuerte?” y comienza a tocar con mayor intensidad”</p>	<p>“En esta población suele pasar mucho que suelen perderse, perder su personalidad, convirtiéndose en el todo. Al estar en un grupo, dejar de hacer algo “intención” para hacer algo que todos están haciendo (siguiendo, repitiendo)”</p>		
3.2	3.2	1.2, 3.2	3.2		
Categoría B: gestos y movimientos					
B1	B2	B3	B4	5	6
<p>“La del peinado, hizo “asi” (hace gesto con la mano imitando a una baqueta golpeando a un tambor) y “chau: final”.”</p>	<p>“Allí otra vez: lo corporal, lo gestual, para marcarle el “ahora”. Por más que use la palabra y la consigna, tuve</p>	<p>“Fue la única que usó la palabra, no tuvo que interrumpir a todo el grupo o darle la consigna al resto. El grupo</p>	<p>“Trataba de no usar la palabra. La usé muy poco. Tratar de que no sea una guía desde lo verbal pero sí ayudar desde</p>		

	que ponerme enfrente, acercarme y moverme para hacer claro el final.”	observó el gesto y lo supo.”	lo gestual, corporal y sonoro.”		
1.3, 2, 3.1	2.1, 2.2, 3.2, 3.3	1.3, 2.1, 2.2	2.1, 2.2, 2.3, 3.3		
Categoría C: reconocimiento					
C1	C2	C3	4	5	6
Isabel es recalladita y con el instrumento se hace escuchar (C.1).	“Una de las concurrentes al finalizar- dijo, cada uno pudo hacer su creación. ”	La identidad y la creatividad van surgiendo en el compartir con el otro (por qué estamos haciendo improvisación grupal, porque si fuese individual sería distinto). Si estamos hablando de compartir con un otro, hablamos de despegarme del otro y al mismo tiempo tener un par para construir “mi propio rol” o “mi propia identidad”.			

1.1, 1.3, 2.3	1.1, 1.2, 3.3	1.1, 1.2, 1.3, 3.1, 3.3			
Categoría D: encuentro					
D1	D2	D3	D4	D5	D6
“Cuando hacíamos esos “parates” al comienzo de la improvisación, yo los hacía al propósito, no para terminar, sino para ver quién se animaba a continuar, a empezar. Y de ahí siempre que paré, alguno empezó y seguimos a ese. Se sienten parte, que tienen un rol activo. ”	Esto de que otra persona te haga de espejo y te acompañe en lo corporal, le genera algún tipo de motivación además del disfrute tocar el instrumento”	Intentar emparejarme con el instrumento y desde ahí convertirlo en otra cosa. Como que encuentren ese vínculo y a partir de ahí despegarse y ser ellos mismos. Eso es lo más importante en la improvisación: despegar el rol de cada uno”	Yo trataba de que encuentren esa dinámica. Ese sostén y espejo que a la vez le permita luego, despegarse de eso y ser ellos mismos para hacer sus propias creaciones”	“Jennifer nunca usó la palabra para indicar el final. No teníamos que romper la conexión que habíamos establecido”	Necesito saludar a cada uno (cantando): mirarlos, escucharlos, sonreírles, cantarles. Que sepan que son una persona y que le estas cantando a esa persona en especial. Darle el lugar a cada uno para que se pueda expresar “
1.2, 1.3, 2.3, 3.1, 3.3	1.1, 1.2,1.3, 2.1, 2.3, 3.1, 3.3	3.1, 3.3	3.1, 3.3	3.1, 3.3	1.1, 1.3,2.1, 2.3, 3.3
Categoría E: complicidad					
E1	E2	E3	E4	5	6

<p>“El instrumento que al inicio llevaba la melodía o el ritmo al principio les parecía un tabú y después, durante la improvisación y con todo el otro colchón sonoro, decían “es la vía”.</p>	<p>Este acercarme a ellos, con la intención de darles ese “despertar”, como un “estoy acá”, “te estoy mirando”, “te estoy escuchando” (...). Te doy algo para que vos también me lo devuelvas. Te doy un sonido para que también me devuelvas un sonido. Para generar un vínculo a partir de ese sonido”</p>	<p>“Al principio de la improvisación quise generar una base para que desde ahí empezara a surgir. Se notaba que todos estaban en la improvisación activamente, que podían encontrar su propio ritmo y podían manejarse sin que yo realice una base. Al percatarme de eso, pude empezar a jugar con los instrumentos.”</p>	<p>Es importante que se sientan observados, escuchados. Ser observados en una creación propia”</p>		
<p>1.2, 3.1, 3.2, 3.3</p>	<p>1.1, 1.2, 1.3, 2.1, 2.2, 3.1, 3.3</p>	<p>1.1, 1.2, 1.3, 3.1, 3.3</p>	<p>1.1, 2.1, 3.3</p>		

1. El otro en la música que suena
 - 1.1. Reconocer al otro en el sonido
 - 1.2. Sacarse el balde de la cabeza (Escuchar y hacer algo con lo que se escucha)
 - 1.3. Sentir que uno es escuchado
2. El cuerpo del otro en la performance improvisada
 - 2.1. Mirar al otro

2.2. Leer el movimiento corporal

2.3. Ver moverse al otro y sentirse movido por el

3. Encontrarnos en la improvisación

3.1. Ir juntos en la misma dirección que él otro

3.2. La interacción cuesta

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

Segmentación y transcripción detallada de los videos

Nombre	Link de acceso	Minutos	Codificación	Codificación entrevista
Improvisación entre la musicoterapeuta (guitarra) y el participante I (charango).	https://photos.app.goo.gl/FWQNppJ4aRo aLBid7	0:58 min - 01:11 min.	V.1	B2, B4, C2, C3, E4, D2, D3, D4, E2, E3.
Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y la participante ii. (pandereta).	https://photos.app.goo.gl/M2XHUs4s4e9T ddG1A	0:42 min.- 0:49 min.	V.2.1	A4, B2, B4, C3, E4, D2, D3, D4, E2, D6, D1.
Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y la participante iii. (pezuñas).	https://photos.app.goo.gl/M2XHUs4s4e9T ddG1A	0:55 min. - 1:07 min.	V.2.2.	B4, C3, E4, D2, D3, D4, E2, E3, D5.
Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y la participante iv	https://photos.app.goo.gl/M2XHUs4s4e9T ddG1A	1:20 min. - 1:30 min.	V.2.3.	B2, B4, C3, D5, D2, D3, D4, E2, D6, E3, E4.

(bongos).				
Improvisación entre la musicoterapeuta (charango) y la participante iv. (tambor de bolas).	https://photos.app.goo.gl/h9JTWWvik2EYs6wM6	0:37 min. - 0:55 min.	V.3.	B4, C1, C2, C3, E2, D2, D3, D4, D5, D6, E3, E4.
Improvisación entre la musicoterapeuta (pandereta) y participante i (bongos), participante ii (tambor). "Buscando el final"	https://photos.app.goo.gl/Gid5UmSwCmg5sc599	1:44 min. - 2:09 min.	V.4.	A1, A2, A4, B1, B2, B3, B4, D6, E2, E4