

Las interacciones de segunda persona en la práctica musical de un dúo de tango



Demian Alimenti Bel

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical
Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina
demianalimentibel@gmail.com

Manuel Alejandro Ordás

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

Recepción: marzo 2021.

Aceptación: junio 2021.

Resumen

Un dúo de tango es un escenario social de práctica musical propicio para estudiar la interacción entre los músicos y, en particular, un tipo de interacción uno a uno, directa y cara a cara, desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental. Se diseñó un estudio exploratorio que consistió en el análisis cualitativo de una conversación entre los músicos de un dúo (el primer autor como investigador participante). Del análisis temático y de contenido, emergieron tres categorías que describen atribuciones de segunda persona en la práctica situada del tango. Dos de ellas refieren a modos básicos de la comunicación expresiva mediados por la intención temporal de cada uno y la percepción del otro en la ejecución. Estos modos son dependientes de las atribuciones recíprocas del bucle de percepción-acción intencional durante la práctica musical. La tercera categoría mostró la construcción de una normatividad expresiva propia del dúo, lograda a través de un proceso de atribuciones y adaptaciones mutuas de los códigos expresivos implícitos en la ejecución de cada uno. Finalmente discutimos los alcances de este estudio para repensar y resignificar los conceptos de regulación temporal, roles concertantes y estilo de ejecución del saber hacer tango.

Palabras clave: segunda persona, práctica musical, dúo, tango

Interações de segunda pessoa na prática musical de uma dupla de tango

Resumo

Um duo de tango é um cenário social de prática musical propício ao estudo da interação entre músicos e, em particular, um tipo de interação um a um, direta e face a face, a partir da perspectiva da segunda pessoa de atribuição mental. O artigo foi elaborado a partir de um estudo exploratório que consistiu na análise qualitativa de uma conversa entre os músicos de uma dupla (tendo o primeiro autor como pesquisador-participante). Da análise temática e de conteúdo, emergiram três categorias que descrevem as atribuições da segunda pessoa na prática situada do tango. Dois deles referem-se a modos básicos de comunicação expressiva mediados pela intenção temporal de cada um e pela percepção do outro na *performance*. Esses modos dependem das atribuições recíprocas do *loop* intencional de percepção-ação durante a prática musical. A terceira categoria evidenciou a construção de uma normatividade expressiva típica da dupla, alcançada por meio de um processo de atribuições e adaptações mútuas dos códigos expressivos implícitos na atuação de cada um. Por fim, discutimos o escopo deste estudo para repensar e ressignificar os conceitos de regulação temporal, os papéis concertantes e estilos de execução do saber fazer tango.

Palavras-chave: segunda pessoa, prática musical, dueto, tango

Second Person Interactions in the Musical Practice of a Tango Duo

Abstract

A tango duo is a social context of musical practice favorable for studying the interaction between musicians and, in particular, a type of one-to-one, direct and face-to-face interaction from the second person perspective of mental attribution. An exploratory study was designed that consisted of the qualitative analysis of a conversation between the musicians of a duo (the first author as a participating researcher). From the thematic and contents analysis, three categories emerged that describe second person attributions in the situated practice of tango. Two of them refer to basic modes of expressive communication mediated by the temporal intention of each one and the perception of the other in the performance. These modes are dependent on the reciprocal attributions of the intentional perception-action loop during musical practice. The third category showed

the construction of an expressive normativity typical of the duo, achieved through a process of mutual attributions and adaptations of the expressive codes implicit in the interpretation of each one. Finally, we discuss the scope of this study to rethink and re-signify the concepts of temporal regulation, the concertante roles and the performative style of knowing how to do tango.

Keywords: Second person, musical practice, duet, tango

Introducción

La identidad estilística característica de la práctica musical del tango se ha conformado desde sus inicios en base a un hibridaje socio-cultural donde se combinan una variedad de elementos. Se destacan en particular (i) la elaboración musical del estilo en base a la mezcla de componentes de músicas populares y académicas, y (ii) la evolución en el tiempo de una construcción estilística en escenarios de práctica social diversos, en los que conviven diferentes actores sociales, diferentes tipos de danzas, diferentes modos de ejecución, la conformación de distintas agrupaciones instrumentales, y la combinación de diferentes medios para su realización (danza, música, cine, teatro). En los orígenes orilleros del tango confluyen ejemplares de músicas populares afrodescendientes callejeras, como por ejemplo el candombe, o de salón, como la habanera; de algunas especies de la música criolla, como las milongas pampeanas y los estilos criollos; hasta incorporar finalmente formas y rasgos melódicos, armónicos y rítmicos de la música académica centroeuropea, que tocaban los músicos formados en conservatorios¹ (Sierra, 1969). A partir de estos fundamentos de origen, el devenir histórico en la práctica del tango dio por resultado la construcción de diferentes estilos y maneras peculiares de tocar y de componer el tango, que se configuraron como los estilos canónicos (Alimenti Bel, Rocamora y Martínez, 2021). Teniendo en cuenta el recambio generacional que tuvo lugar a partir de los años 90 y que continúa hasta nuestros días, surgieron nuevas músicas y nuevas maneras de narrar el tango, que se montan sobre las construcciones canónicas históricas de la práctica musical-social de este género (Luppi, 2019; Salton, 2019). Si nos detenemos en la identificación de los circuitos socio-culturales de producción del tango, observamos que en sus comienzos la práctica performativa transcurría entre los suburbios de los conventillos y los lugares más

¹ Algunos músicos formados en el ambiente clásico y pioneros en las maneras de interpretar y componer el tango fueron, R. Firpo, E. Arolas, J.C. Cobián, los hermanos De Caro, entre otros. Estos músicos son los fundadores de la llamada guardia nueva del tango.

refinados de las clases aristocráticas argentinas (Carozzi, 2019). Podemos mencionar una pluralidad de espacios sociales que adoptaron al tango como un lugar de pertenencia, entre ellos las milongas, los teatros, las radios, el cine, los salones de baile, el cabaret, los espacios de exhibición del tango *for export*, y las reuniones familiares. Esta diversidad de espacios de práctica y de difusión da cuenta de la relevancia social y cultural de esta música (García Brunelli, 2015). Si bien hoy en día tanto la popularidad, como la presencia del tango como práctica musical y la vinculación dentro de la comunidad es menor, el género aún abarca un amplio espectro de escenarios sociales de producción. Sin embargo, poco se sabe acerca de los rasgos de la comunicación entre los actores intervinientes de dicha práctica. La presente contextualización de la cual partimos tiene como fin introducir la cuestión de la interacción entre los músicos en la *performance* musical del tango.

Indagamos la interacción en el tango a partir de los supuestos de la perspectiva de segunda persona de la atribución mental (Gomila, 2002). Dicha perspectiva, de orientación postcognitivista perteneciente al campo de la filosofía de la mente, postula que las interacciones de segunda persona (en adelante, 2P) son aquellas que ocurren en situaciones en las que dos seres humanos se encuentran cara a cara, cuerpo a cuerpo, se emocionan, y se comprenden y perciben a través de acciones intencionales (Gomila, 2002; Scotto, 2002; Pérez, 2013; Gomila y Pérez, 2018; Pérez y Gomila, 2021). Sin embargo no sólo se trata de acciones intencionales, sino también de comportamientos expresivos (gestuales, visuales, faciales, corporales en general) asociados con ciertos tipos de estados mentales (sensaciones, emociones, estados de ánimo). Por lo tanto en esta teoría se pone el foco en el problema de la interacción entre los individuos y se atiende a la implicación emocional y las atribuciones directas de intencionalidad humana. Una de las características de estas atribuciones psicológicas primarias, denominadas atribuciones de 2P, es que son automáticas, prácticas, implícitas, transparentes, recíprocamente contingentes y dinámicas (Pérez y Gomila, 2018).

Uno de los casos que describe la perspectiva de segunda persona (en adelante, P2P) es el de los bailarines de tango (Pérez, 2013). La autora sitúa la interacción entre dos personas en un contexto de baile donde no hay una coreografía prediseñada, sino dos bailarines que, en un encuentro circunstancial, se juntan a bailar un tango. Precisa que, si bien ambos bailarines dominan la técnica de la danza en relación al estilo de tango, dadas las características del encuentro, la coordinación de las acciones se produce en condiciones relativas de espontaneidad. Para que la interacción gestual

de la danza entre los bailarines resulte adecuada y exitosa es necesario un entendimiento mutuo de la intención del otro, esto es, una *lectura* corporal inmediata del movimiento expresivo del otro, no siendo necesaria la mediación lingüística.

Esta descripción podría muy bien ser trasladada al análisis de lo que sucede con la interacción entre los músicos en un entorno de ejecución del tango. Podríamos imaginar, por ejemplo, la interacción expresiva de dos músicos, uno a cargo de la ejecución de la melodía y otro del acompañamiento, donde el resultado de la ejecución debería sustentarse en la comprensión mutua de las acciones de uno y del otro para lograr poner en común las intenciones expresivas en un marco de reciprocidad en el continuum temporal de la *performance*.

En este trabajo nos proponemos aplicar los conceptos teóricos de la P2P de la atribución mental en la observación de la interacción entre los músicos ejecutantes del tango analizando, específicamente, los testimonios reflexivos de los actores acerca de ella que evocan experiencias pasadas de la ejecución compartida. A partir de este análisis, la elaboración de categorías emergentes de dicha observación permitirá dar cuenta de las vinculaciones intersubjetivas que tienen lugar en el contexto de la práctica musical del tango, donde los músicos se conocen y comprenden mutuamente al construir juntos la intención expresiva durante la ejecución. Dado que esta mirada resulta novedosa en el campo de los estudios de la *performance* musical, el presente estudio tiene carácter exploratorio. Se estima que el análisis aquí propuesto podría ampliarse a la consideración de otros aspectos que componen el escenario social-musical del tango.

La perspectiva de segunda persona y las interacciones musicales en el tango

Los modos básicos de interacción musical tienen su origen en los intercambios intersubjetivos tempranos (Español, 2014). Dentro de la P2P de la atribución mental se postula que las primeras formas de comprensión de los estados mentales entre humanos se producen en las interacciones propias de los intercambios intersubjetivos entre adultos de crianza y bebés (Pérez y Gomila, 2018). Los conceptos psicológicos que se adquieren a partir de estos intercambios de musicalidad temprana permiten a los infantes compartir patrones expresivos que son relevantes no solo para el desarrollo de la cognición social sino también para su utilización en las formas de interacción social de la cultura musical adulta (Martínez, 2008;

Martínez, 2014; Español y Shifres, 2015; Martínez, Español y Pérez, 2018). Estos modos básicos de comunicación primaria se podrían trasladar a la interacción que se da en la *performance* musical. Podríamos decir entonces, que en ambos casos hay interacciones de 2P que son espontáneas y no aprendidas. Sin embargo la ejecución musical requiere, por ejemplo, experticia. Lo cual resulta la interacción por medio de miradas y expresiones faciales en el marco de una práctica adulta normativizada es diferente al entonamiento afectivo que habría entre una madre y su bebé.

Ahora bien, la P2P sostiene que el estudio de las interacciones sociales (en un entorno de práctica musical) debe considerar una unidad de análisis diferente a la que toma en cuenta la actividad de cada individuo de manera aislada. Esto implica estudiar el devenir de la interacción misma, de modo de obtener información contingente a la propia acción; por eso se sostiene que la atribución psicológica de 2P es dinámica y recíproca (Pérez y Gomila, 2018). Entendemos que la comunicación entre los intérpretes de tango está mediada por este tipo de interacciones de bajo nivel, que resultan esenciales para la construcción expresivo-musical de una pieza de tango. Si aplicamos este enfoque al análisis de la interacción expresiva de un dúo de tango, en el que los músicos son ejecutantes competentes que no han tocado juntos anteriormente, podríamos imaginar qué sucedería: probablemente ambos deberían consensuar de algún modo sus estilos personales de ejecución, regular mediante la dinámica de la interacción y la comunicación verbal y no verbal sus acciones sonoro-kinéticas atendiendo al rol que cada uno tiene en la elaboración musical, por ejemplo de acuerdo a quién toca la melodía y quién acompaña, y concluir que la interpretación resultante será el producto de la elaboración compartida en el transcurso de la *performance*, que en esencia estaría vinculada al modo en que los músicos organizan juntos la temporalidad de la ejecución expresiva.

La P2P analiza el amplio espectro de pautas culturales que se incorporan en las interacciones humanas (Pérez y Gomila, 2021). Situándonos específicamente en la práctica del tango las interacciones están moduladas por la normatividad cultural emergente y manifiesta en la *performance* musical. Todas las acciones inherentes a la producción de la música en la comunidad tanguera definen un complejo entramado de modos de ejecución, de fraseo, de producción tímbrica, etc. En el contexto de la práctica musical del tango, la elaboración de los aspectos expresivos que mencionamos anteriormente está embebida en la posibilidad de que los intérpretes se conecten, interactúen y se emocionen al momento de tocar música juntos. En otras palabras, la comunicación entre los músicos, no es algo que ocurre por fuera de la ejecución, sino que encuentra su significado en el

acto performativo mismo. Gomila (2010) afirma que hay un proceso por el cual los modos de expresión (relación entre significado y contenido expresivo de la música) se socializan, para luego entrar en el campo de las convenciones compartidas como códigos expresivos. Es decir, determinadas maneras específicas de tocar el tango basadas, por ejemplo, en la forma temporal de expresar una melodía, en los modos de acompañar, en la sonoridad particular de cada instrumento, entre otras, funcionarían como *códigos expresivos* implícitos para elaborar juntos la música. Asumiendo esta perspectiva, proponemos que en la interacción entre los músicos están embebidos modos básicos-primarios de comunicación expresiva (patrones expresivos-estilísticos) que nos permitirán entender, en un entorno de ejecución interactiva de tango, la relación entre las normas culturales (códigos expresivos compartidos) y los modos de comunicación entre los intérpretes.

Tipos de interacción en la práctica del tango

En la práctica del tango hay distintos tipos de interacciones entre músicos, bailarines, y público: (i) uno a muchos (cantante y orquesta; director y orquesta; solista y orquesta, instrumento guía de fila y su fila de pertenencia, etc); (ii) muchos a muchos (músicos y bailarines; público y músicos; músicos de una fila de instrumentos y los músicos de otra fila, etc.); y (iii) uno a uno (como nuestro caso objeto de estudio, un dúo). Los tipos de interacción (i) y (ii) representan escenarios más complejos para analizar la reciprocidad intencional entre los agentes, que describen el ambiente del tango desde una perspectiva de atribución de 2P. Por ejemplo, en el caso de un cantor que se adapta al estilo de ejecución de una orquesta, o en el caso de las orquestas donde el director es el mediador de las intenciones musicales, o en las interacciones mediadas por la construcción expresiva entre músicos de fila (1 de 4 bandoneones y 1 de 4 violines).

Las interacciones (iii) –uno a uno– parecieran más apropiadas para constituirse en el motivo de análisis del presente trabajo. Corresponden al tipo de interacción representada en el tango por los formatos de dúos, donde la comunicación entre los intérpretes es más directa que en los otros escenarios interactivos mencionados (uno a muchos y muchos a muchos). Los dúos de tango son contextos de producción e interacción musical bien íntimos. Ellos presentan variantes de acuerdo a los instrumentos que los conforman, lo que redundará en diferencias sonoras, por ejemplo, entre un dúo de guitarra y bandoneón, o un dúo de dos guitarras. De acuerdo a lo propuesto por la P2P, la interacción en estos casos daría lugar a

la construcción de un vínculo entre los músicos, basado en la emoción compartida y en el mutuo entendimiento de las intenciones musicales de uno y del otro. Imaginemos que cualquier desacople rítmico o temporal en la ejecución repercutirá fuertemente en el resultado sonoro del dúo y afectará la ejecución de ambos participantes, caso contrario a lo que ocurriría en una orquesta o un grupo más grande de ejecutantes. El dúo se presenta entonces como un contexto interactivo apto para apreciar el modo en que se co-construye la comunicación expresiva entre los músicos de tango; cada músico aporta al resultado musical de un modo diferente a lo que ocurre en otras prácticas entre quienes componen y quienes interpretan, o entre quien dirige y quienes interpretan. En el seno del dúo, los procesos de composición, ejecución e improvisación tanguera son colaborativos y se van co-creando para dar sentido a la identidad musical. Las interacciones que ocurren en este tipo de formato de tango se encuadran en las concepciones de diálogo uno a uno, son directas, cara a cara, cuerpo a cuerpo, y se asume que los intérpretes realizan atribuciones mutuas en el acto mismo de la ejecución.

La regulación temporal interactiva en la práctica del tango

El manejo temporal que hacen los músicos en relación a la estructura musical y a la coordinación y regulación temporal con el otro se pone de manifiesto en las maneras de tocar el tango. La regulación temporal implica que durante la *performance* el/los intérpretes construyen el tiempo musical en distintos niveles de la obra, como por ejemplo; la regulación del *tempo* general, la regulación temporal dentro de la trama textural (melodía y acompañamiento), la interacción temporal entre los músicos o con uno mismo y el propio instrumento, la regulación entre los patrones temporales-estilísticos y la propia acción-temporal, etc. Por su parte, en la interacción entre músicos de tango, los modos de regulación temporal interactiva resultan cruciales. La regulación temporal en la interacción implica un contexto de relación intersubjetiva entre los agentes (músicos), donde lo central es la sincronización, la coordinación y la regulación temporal en las intenciones musicales de uno con el otro (uno a muchos, muchos a muchos y uno a uno). Desde esta perspectiva se pone el foco en que la intención temporal de uno incide en la temporalidad del otro y viceversa.

La regulación temporal, además, se manifiesta en diferentes niveles de la *performance* musical. Por un lado, se ha indagado la ocurrencia de la regulación temporal en el nivel global de la forma musical. Algunos estudios analizaron las maneras de organizar los modos de aceleración-desaceleración

del *beat* con fines articulatorios en la comunicación de la forma (Alimenti Bel, Martínez y Ordás, 2014; Alimenti Bel y Martínez, 2017; Alimenti Bel *et al.*, 2021); asimismo se analizó comparativamente la organización de los fraseos melódicos de un determinado tango en estilos históricos de interpretación tangueros (Alimenti Bel, Martínez y Naveda, 2018). Por otro lado, se han investigado los procesos temporales de índole adaptativa, a través de los cuales los músicos mantienen durante la ejecución una actividad constante con el entorno de ejecución, esto es, con otros músicos, donde la regulación temporal se produce momento a momento mediante formas de acción-percepción cuya función es lograr una estabilidad relativa (Schiavio, 2014; Schiavio y De Jaegher, 2017). El estudio de la comunicación entre músicos bajo la teoría de los sistemas dinámicos hace énfasis en el concepto de *entrainment* (sincronización), el que ha sido utilizado precisamente para estudiar los citados mecanismos de regulación temporal de bajo nivel (Clayton, 2012 y 2013).

De acuerdo a los enfoques enactivistas y fenomenológicos de la cognición humana, la manera de vincularnos con el medio en un sentido amplio ha sido caracterizada como una actividad cognitiva de construcción participativa de sentido (Varela, 1997; De Jaegher y Di Paolo, 2007). Los orígenes de la mente se encuentran en procesos incorporados de índole adaptativa, a través de los cuales un organismo mantiene una actividad constante con el medio ambiente.

La interacción, la comunicación y la regulación temporal entre intérpretes ha sido de interés en el campo de la cognición musical. Se ha estudiado la simulación por parte de los co-intérpretes de las acciones de los demás utilizando los propios sistemas motores durante la coordinación temporal (Loehr y Palmer, 2011); la identificación de patrones temporales del tipo orientador-orientado en un cuarteto de cuerdas (Timmers, Endo, Bradbury y Wing, 2014); y la sincronía temporal entre los músicos de jazz y su vínculo con la estructura musical (Wesolowski, 2016).

Sin dudas, una de las principales prácticas normativas de la *performance* en el tango tiene que ver con la adscripción de los músicos a los estilos históricos de interpretación tanguera. Así, la regulación temporal-expresiva tanto a nivel global como local estaría modulada por las formas canónicas del estilo de ejecución histórico adoptado (Alimenti Bel y Martínez, 2019). Es decir, si el estilo de ejecución es más parecido al de Anibal Troilo, la organización global del tempo y las variaciones temporales del fraseo (organización temporal local) presentarán patrones estructurales témporo-expresivos diferentes a los que caracterizan otros estilos, por

ejemplo, el de Carlos Di Sarli, Osvaldo Fresedo, u Horacio Salgán (Alimenti Bel *et al.*, 2021).

Los estudios mencionados anteriormente se encuadran en el campo de la psicología de la música. En este marco, la interacción se comprende a partir de las relaciones inter e intra personales y/o con objetos y se aborda metodológicamente a partir de tareas cognitivas de sincronía, percepción y memorización, entre otras. Los antecedentes relevados hasta aquí no indagan la interacción entre los músicos del modo en que lo propone la P2P de la atribución mental, puesto que ella propone considerar a las interacciones sin mediación. La P2P sugiere que estas interacciones no deben estudiarse exclusivamente desde el punto de vista de la tercera persona, tal como lo haría un observador neutral de una situación de interacción en la que no participa (desde afuera). La P2P plantea comprender la interacción con el abordaje de los fenómenos que involucran la percepción directa de emociones entre las personas, el reconocimiento de sus intenciones, la sincronización motora de uno y del otro, la empatía, etc. Es decir, cómo se constituye la *comprensión* recíproca a partir de las atribuciones de segunda persona que tienen lugar en la interacción. En el campo de la música aún no hay estudios que desarrollen un método acerca de cómo abordar dicho análisis.

En el presente trabajo, proponemos tomar el rol del investigador participativo, que hace las veces de investigador y de músico participante de la interacción. Se registran tanto las situaciones vividas por el otro, como las propias, con el fin de describir, desde adentro, las características de las interacciones que tienen lugar en la práctica musical. Al incorporar esta perspectiva, que en este caso involucra al primer autor del presente trabajo como guitarrista del dúo objeto de estudio, apelamos a la flexibilidad metodológica que proponen los enfoques de la investigación cualitativa para dar cuenta del complejo entramado de relaciones que tienen lugar en la práctica musical culturalmente situada del dúo de tango. Uno de los fines del estudio es arribar a categorías analíticas que describan las atribuciones de 2P y la música, en particular relativas a la ejecución musical del tango.

Método

Se empleó un diseño cualitativo de observación y comparación constante (Glaser y Strauss, 1967; Piñuel, 2002; Cáceres, 2003; Van Zijl y Sloboda, 2013) del que formaron parte los dos autores del trabajo, siendo uno de ellos, a su vez, uno de los músicos participantes del

dúo estudiado. Para asegurar la auditabilidad de los datos, se le pidió colaboración para el análisis a un observador externo (investigador experto en la temática).

El diseño metodológico consta de dos etapas. En la primera se describe el procedimiento utilizado para la recolección de datos y el diseño de la guía de preguntas y/o comentarios orientadores para la recolección de datos. En la segunda se desarrolla la metodología utilizada para el análisis del texto.

Participantes

Se estudió un dúo de tango de la ciudad de La Plata, Argentina, conformado por una bandoneonista y un guitarrista en plena actividad (el primer autor), realizando numerosos conciertos, con el objeto de presentar en vivo su primer registro discográfico. Este momento del dúo posibilitó indagar tanto en la experiencia reciente de la preparación y grabación del disco, como en la práctica musical vivenciada por cada uno de los músicos durante el mencionado proceso.

Diseño y procedimiento

Se registró toda la conversación de los músicos en video con dos cámaras digitales que tomaron el plano general de ambos. Para obtener un registro de audio en buena calidad que garantizara una transcripción fiel y detallada de todo el diálogo, se utilizó una grabadora Zoom H6 portátil. La participación de la bandoneonista en el estudio fue voluntaria y se le comunicaron los propósitos del mismo con el consentimiento de grabar toda la sesión, que duró unos 45 minutos. Se elaboró un guión con preguntas y comentarios orientadores acerca de la práctica musical del dúo, con el propósito de indagar (i) la trayectoria y formación del dúo, (ii) las experiencias que cada uno transitó en el período de pre-producción y producción del disco, y (iii) la situación actual en que se encuentra el proyecto musical

La interacción que se produjo en la conversación contribuyó a mantener un diálogo distendido donde las temáticas fueron surgiendo a medida en que avanzaba la charla. El investigador participante buscó establecer y sostener la continuidad en la conversación, con la finalidad de promover la evocación de emergentes de la interacción entre ambos músicos, en las múltiples situaciones de práctica musical expresiva que constituyeron la preparación del disco mencionado.

Tratamiento de los datos

Abordaje preliminar de los datos

El abordaje preliminar de los datos consistió en la observación del video con la charla de los músicos por cada investigador en forma separada, y en la lectura de la transcripción completa del diálogo, con el fin de adquirir una impresión general acerca del contexto de interacción verbal y no verbal entre los ejecutantes. Se realizó luego una puesta en común entre los dos autores acerca de lo observado en la complejidad multimodal de la interacción a través del método de doble vía (audiovisual), que consiste en el análisis de los datos a partir de la transcripción de la conversación y la observación del video (Baer y Schnettler, 2008). Una vez concluida esta etapa se decidió que el análisis en profundidad se centraría únicamente en el texto transcrito del diálogo, reservando para etapas subsiguientes en trabajos futuros, los microanálisis de los otros tipos de interacción (gestual y sonora).

Agrupamiento y segmentación de la información textual

Al tratarse de una conversación sin una estructura previa, fue necesario establecer reglas de análisis entre los investigadores para la segmentación y la delimitación de las unidades de análisis en el texto. El uso de estas reglas explícitas garantiza la consistencia en el modo en que se segmenta el corpus y en el modo de registro de los datos analizados (Piñuel, 2002; Cáceres, 2003).

Un primer paso consistió en agrupar en temáticas musicales y generales lo que cada observador identificó en la conversación, de modo independiente. El siguiente paso consistió en dividir dichos temas generales en segmentos más pequeños. Allí se estableció una diferenciación entre fragmentos donde la temática de la conversación refería a interacciones de 2P y fragmentos con otros tipos de temas o contenidos. La segmentación estuvo basada en el uso de verbos psicológicos acerca de los estados mentales (Pérez y Gomila, 2018) que aparecían en la conversación.

El conjunto de normas que guiaron la segmentación del texto y el código empleado permitieron identificar unidades de sentido e indicadores de interacciones con atribuciones de 2P relativas a la práctica musical del tango. La aplicación y puesta en común de los mencionados criterios de segmentación dio paso a la realización de dos tipos de análisis de los datos: (i) identificación de los temas musicales mediante análisis temático (de qué aspectos de la música se habló) y (ii) análisis de contenido de las situaciones que contenían atribuciones de 2P.

Análisis temático

Mediante la observación y la comparación constante se etiquetaron aquellos fragmentos que presentaban temáticas similares, y se utilizaron rótulos diferentes para los casos que se desviaron significativamente de los anteriores. Por ejemplo, cuando los músicos se refieren a la experiencia del tiempo vivenciado durante su práctica, se observa que en general hacen referencia a la regulación temporal entre intérpretes. En cuanto a las temáticas emergentes del análisis donde se observan referencias a la regulación temporal son ellas la comunicación, la interacción y la coordinación entre los músicos en la práctica del tango.

Análisis de contenido

Dado el carácter exploratorio del estudio, se adoptó la técnica de análisis de contenido (Piñuel, 2002) a fin de derivar indicadores y categorías relevantes que informaran acerca de la interacción del dúo. Las unidades de análisis fueron los fragmentos de 2P que se identificaron en la conversación. Del corpus de la transcripción y a través de una codificación abierta se seleccionaron, interpretaron y agruparon fragmentos internos en los que se identificaron palabras clave o conjuntos de palabras clave que remiten al objeto de la investigación, esto es, a los rasgos de la 2P de la atribución mental y la música (Glaser y Strauss, 1967). De ellos se derivaron los indicadores para construir luego las categorías de análisis. Por ejemplo, cuando los músicos hacen referencia a las maneras de acomodar el tiempo entre ambos durante la ejecución, son indicadores los términos que refieren a la idea de *sentir al otro en el tiempo musical*. En la medida en que se identifican otros temas musicales en las que los músicos acomodan mutuamente sus intenciones interpretativas, de ellas se deriva la categoría más general de *congeniar mi intención temporal con la del otro*.

Por lo tanto a partir del reconocimiento e identificación de los temas musicales, se prosiguió a codificar los indicadores que se relacionaron con los rasgos de la teoría de 2P, hasta llegar a generar las categorías de análisis del fenómeno estudiado (ver figura 1).

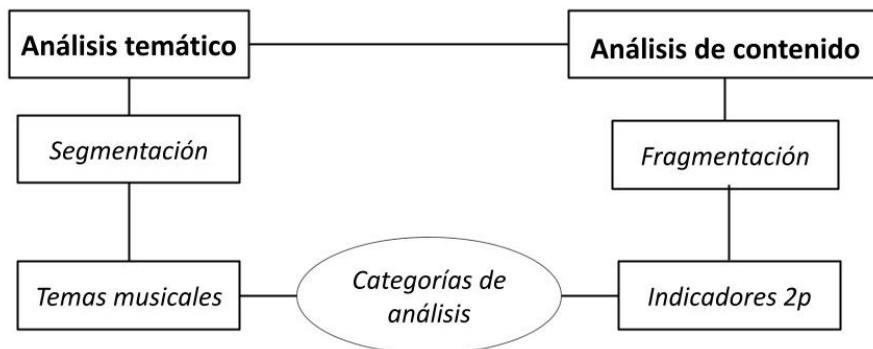


Figura 1. Esquematación del método de análisis seguido. Los temas musicales permitieron la segmentación de todo el diálogo entre los músicos, mientras que la identificación de los indicadores de 2P fragmentó momentos específicos de la conversación.

Resultados

El análisis temático permitió identificar los temas musicales que surgieron en la conversación. Los temas abordados representan situaciones recurrentes al momento de pensar y reflexionar acerca de la práctica y la ejecución musical del dúo. Los que aparecen con mayor frecuencia son: la regulación temporal interactiva, los cambios en el estilo de ejecución de uno y del otro, la concertación de los roles musicales, las tipologías del arreglo, y el modo en que el contexto de práctica incidió en la experiencia del dúo y en el proceso de grabación del disco.²

Indicadores de atribución de segunda persona

Producto del análisis de contenido se identificaron tres indicadores: 1. *Sentir al otro en el tiempo musical*; 2. *Percibir al otro en el sonido que hacemos*, y 3. *Percibir el estilo de ejecución del otro en la interacción*. Se señala en el análisis, a qué rasgos específicos de la relación entre la 2P y la música alude cada indicador y se hace referencia a la relación con el entorno de práctica musical del dúo.

A partir de la guía gramatical de verbos elaborada para dar cuenta de estados y conceptos psicológicos que proponen y discuten Pérez y Gomila (2018) se segmentaron y codificaron los fragmentos de 2P. En dicha guía, usada para hacer referencia a los estados de atribución mental de 2P y otros estados, se estipula que no todos los conceptos psicológicos tienen el mismo estatus gramatical. Así, por ejemplo, algunos verbos como

² Algunas de ellas –como por ejemplo los tipos de interacción, la regulación temporal interactiva y los estilos de ejecución– han sido descritas con detalle en la fundamentación.

saber, ver, sentir o desear son más básicos conceptualmente y compatibles para la realización de atribuciones de 2P, y por lo tanto más simples que el concepto de creencia. Del análisis de contenido de la conversación emergieron verbos psicológicos tales como sentir, producir, hacer, tocar, escuchar, sonar, querer, y ver, que aluden a este tipo de atribuciones más básicas en el entorno de la práctica musical del dúo.

Sentir al otro en el tiempo musical

Este indicador alude al sentimiento de la temporalidad en el nivel más básico, inmediato, y directo durante la ejecución, que posiblemente se comparte con otras músicas además del tango. El *sentir el tiempo musical* tiene que ver con la experiencia sensorial del despliegue temporal de las acciones de ejecución de uno y del otro durante la realización musical en el dúo.

Los músicos hacen referencia a esta idea de sentir el tiempo, por ejemplo, cuando el guitarrista dice: “¿puede ser que te apurara a veces?”. Estas sensaciones remiten, por ejemplo, a estar tocando y sentir que uno llega antes que el ataque del otro, o a escuchar el sonido del otro y acomodar el tiempo de uno, o a la coincidencia de miradas en el final o en el inicio de una frase, o al percibir en el otro una expresión de disgusto por no ir juntos en el tiempo, entre otras.

El tiempo musical personal se refleja también en las dificultades de entendimiento en la interacción musical. Cuando los músicos afirman que “estabas queriendo estirarte más y por ahí yo sentía que no te dejaba espacio”, o cuando dicen “no, acá me quedo, y me quedo...y quiero desacelerar y vos no acompañás ese movimiento...bueno, ahí es cuando se producen los choques”. Entonces, sentir el tiempo en la ejecución del otro es identificar, como dice la bandoneonista, que “cada uno presenta una intención [temporal] que inevitablemente interfiere sobre la intención del otro” en la música que hacemos.

Percibir al otro en el sonido de la música que hacemos

En el tango, percibir al otro en el sonido que produce implica no sólo percibir la organización temporal de la ejecución sonora, sino también tomar conciencia de los perfiles dinámicos, tímbricos y articulatorios producidos en la ejecución. Esto es, ser consciente de las formas de sonar de uno y del otro al tocar, lo que lleva a la posibilidad de acomodarse a las intenciones musicales del otro, a partir de las mutuas atribuciones en el transcurso del

ensayo. Cuando los músicos dialogan acerca de la percatación del sonido del otro en la ejecución en acto, dicen, por ejemplo:

G: siento como que el formato de dúo, de guitarra y bandoneón, estuvo bueno, porque me llevó a un desafío personal. El bandoneón tiene más peso que la guitarra, por todas las características que tiene el instrumento, y entonces [...] estuvo bueno porque **yo me dejé llevar mucho por cómo vos...** proponías una melodía...

B: en este caso que me conoces a mí y...bueno...**esto va a sonar bien...**

Y en el momento de dialogar acerca de los resultados alcanzados dicen, por ejemplo:

G: esa escucha minuciosa de lo **que tocabas y tocábamos en los ensayos** antes de grabar, **logró conectarme** con vos en las ideas musicales que **vos tenías y querías**.

B: por ahí me parece que cada uno se concentraba en tratar de tocar, era como tratar de **convivir musicalmente con el entorno sonoro** [...] con hacer música, y con el otro.

Percibir el estilo de ejecución del otro durante la interacción

Este indicador alude a la construcción de códigos expresivos compartidos a partir de la percepción de los modos mutuos de saber hacer en la ejecución del dúo de tango. De este reconocimiento emerge una resultante sonora común, cuyo producto no es la suma del sonido de uno con el sonido del otro, sino el resultado de la construcción expresiva interactiva en la práctica del dúo. En los fragmentos de la conversación codificados mediante este indicador, donde la reflexión siempre se orienta hacia el interior de la práctica de ejecución, se reconocen las intenciones mutuas como un emergente del saber hacer conjunto. Por ende, para tocar juntos es necesario percibir y poner en común los *códigos expresivos* implícitos en la normatividad de la práctica musical del tango, y construir a partir de allí esa intención conjunta. Los músicos dicen, por ejemplo:

G: en este encuentro...me pasó mucho... **sentir que tu estilo de tocar** me fue dando **otros caminos musicales y estilísticos**

B: sí! a mi también!

Ambos dan cuenta de la importancia de reconocer en el otro y en el conjunto la intención emergente. Es decir, que la comunión entre ambos se basa en el mutuo acomodamiento de los modos específicos de ejecución

que permiten entender el estilo de uno y del otro, y recrear un estilo de tocar compartido.

G: antes de ir a grabar yo **no tenía** tantas dudas acerca de cómo ibas a tocar o cómo iba yo a tocar, creo que los dos ya nos conocíamos, pero el tema era: **cómo sonará eso juntos...**

B: Y fue importante eso, ¿eh? por ejemplo nos llevó a decir: este tema no está bien arreglado, lo dejamos de lado, a este tema le damos otro toque, y a acomodar cosas de la ejecución

Aquí vemos que, más allá de conocerse tocando, y de la confianza en el otro, es preciso percibir el resultado de la ejecución y la búsqueda sonora para la construcción de los códigos expresivos del dúo.

B: en el caso tuyo **que venís de tocar otro estilo de tango**, de golpe poder cambiar el chip de alguna manera y decir bueno ahora **toco de esta manera** porque estoy en este formato con esta persona que **toca de esta manera**, y poder hacer esa transformación...

Cuando la bandoneonista dice “en el caso tuyo que venís de tocar otro estilo de tango” hace referencia a ciertas normas de la práctica estilística que conducen a tocar de una manera o de otra. En este caso el guitarrista viene de tocar un estilo de tango más antiguo (en agrupaciones de guitarras³), que involucra una normatividad específica reflejada en la gestualidad y el resultado sonoro de la ejecución. La elaboración de un estilo del dúo, entonces, es el resultado de una construcción con el otro, como dice la bandoneonista: “bueno ahora **toco de esta manera** porque estoy en este formato con esta persona (con vos) que **toca de esta manera**, y poder (podemos) hacer esa transformación”. Hacer “esa transformación” da cuenta de entender al otro en la práctica normativa y acomodar lo propio en la interacción musical.

Categorías de análisis de las interacciones de segunda persona

Se re-interpretaron los indicadores descriptos en base a su relación con los temas musicales que se identificaron a lo largo de todo el conversatorio y así se arribó a las categorías de análisis que sintetizan y describen las atribuciones de 2P en la práctica situada del tango.

³ Este estilo de tango es representado por las interpretaciones históricas de las guitarras que acompañaron a Carlos Gardel, Nelly Omar, Edmundo Rivero, y Charlo, entre otros.

Congeniar la intención temporal de cada uno

B: [...] hasta que en un momento **nos empezamos a dar cuenta** que el problema era rítmico, el problema era temporal, y ahí empezamos como a hilar más fino **para tratar de congeniar las intenciones de cada uno** desde ese aspecto, que era el más sensible, por decirlo de alguna manera...

En la frase que sintetiza esta categoría, la idea de congeniar se describe como la intención comunicativa a compartir, que tiene una clara manifestación en la acción. No se precisa un acceso reflexivo consciente al contenido de dicha intención. La idea de que *nos empezamos a dar cuenta* alude a identificar aquello que ocurre en la propia acción y en la del otro de ir tocando y entendiéndose en las intenciones rítmico-temporales (atribuciones perceptivas directas). Interpretamos que la categoría *congeniar la intención temporal* en este contexto se refiere al manejo de la temporalidad dependiente de las atribuciones recíprocas de la intención temporal de cada uno. Esta categoría es recurrente a lo largo de todo el conversatorio, ya que muchos aspectos de la interacción musical del dúo son mediados por la regulación temporal en la ejecución. Por ende, congeniar implica ir regulando cada una de esas problemáticas durante la ejecución. Las referencias verbales utilizadas en relación a esta categoría describen, por ejemplo, la regulación temporal y rítmica entre la melodía y el acompañamiento, la expresión temporal de los rasgos estilísticos individuales, y el tempo seleccionado, entre otros. Esto nos lleva a pensar que, dentro de las atribuciones de 2P, *congeniar la intención temporal con el otro* es un modo básico de comunicación expresiva en el tango. Por eso, la bandoneonista menciona que los aspectos temporales y rítmicos son los más sensibles. La elaboración conjunta de los patrones expresivo-estilísticos característicos del tango está mediada por la comunicación de la intención temporal de uno y del otro en la ejecución.

Queremos destacar la importancia que los músicos atribuyen a la idea de congeniar la intención temporal en referencia al rol concertante. La práctica del tango presenta con frecuencia características improvisatorias donde se produce un intercambio de roles entre los músicos que tienen a cargo la ejecución de la melodía y el acompañamiento. Por eso surge la idea de que la base, como dice la bandoneonista, “por momentos tiene que acompañar y por momentos no”; lo cual demanda ajustes en la regulación temporal. Por otro lado, el modo en que se despliega temporalmente la relación orientador-orientado no sigue una forma fija ni es directamente dependiente del rol concertante (melodía o acompañamiento), lo que diferencia a esta práctica de otras, como las que regulan la interacción en la música de cámara del estilo clásico.

En síntesis, la regulación temporal es el modo primario de comunicación expresiva. Juega un rol central en el entendimiento mutuo del estilo de cada uno y en el logro de la meta de un estilo identitario del dúo.

Conocernos en la música que tocamos

B: entonces creo que lo primero que pasó fue..., como un período de tomar conciencia de qué era lo que estaba pasando...

B: [...] por ahí me parece que cada uno se concentraba en tratar de tocar, era como tratar de **convivir musicalmente con todo el entorno...**

Esta categoría refiere a la percepción de las acciones musicales del otro como significativas o expresivas en el contexto de la práctica musical. Como observamos en la cita precedente, la bandoneonista, habla sobre los inicios del dúo, y dice *convivir musicalmente con todo el entorno*; eso incluye al guitarrista. Tomar conciencia del entorno de la ejecución, da pie a la percepción del otro en la ejecución. Se percibe a la ejecución compartida como un entorno complejo que incluye a los músicos y a la música que hay que tocar (situada en el escenario social de la práctica). Entonces, la idea de tomar conciencia del entorno se vincula a la relación entre la interpretación de la obra y las acciones musicales de uno y del otro.

La P2P asume que los propósitos evaluativos, que surgen de la interacción misma, se basan en saber cómo actuar de un modo que sea más conveniente a los fines de la información contextual. Ello permite ajustar las acciones propias, coordinar esfuerzos, persuadir al otro, intentar ser aceptado. Trasladando este concepto al análisis del contexto de ejecución musical del dúo de tango, *conocer y sentir al otro en la música que tocamos* implica la percatación consciente de la información contextual proveniente de la producción musical propia y del otro. Identificamos esta categoría en la conversación cuando los músicos hablan de los acuerdos y desacuerdos en la preparación del repertorio y de los arreglos, o de entender al otro en la propia práctica.

Cuando se alcanza la meta de conocerme y conocer al otro en las acciones que realizamos para producir la música, en sus características intencionales y expresivas, ambos músicos sentimos la satisfacción compartida del resultado sonoro del disco, o como dice la bandoneonista “[...] tiene que ver con varios factores -me parece-, llegar a ese nivel de entendimiento de los temas y de lo que está pasando musicalmente”.

Construir juntos la práctica del tango

Esta categoría está enraizada en la normatividad cultural de la práctica del tango. En tanto marco por el cual determinadas formas de tocar, de interpretar, de comunicar y de arreglar se hacen viables en referencia a determinados tipos de tango, o de estilos adoptados, a formas de componer que dan lugar a modos comunicativos peculiares en las formas de tocar de uno y otro. Por ende, las maneras de tocar el tango están basadas en códigos expresivos y acciones específicas que integran el repertorio comunicativo que el dúo desarrolla desde sus inicios.

La normatividad estilística puede provenir de la obra en tanto composición y de su contenido expresivo. Para la teoría de la 2p el sujeto de atribución psicológica podría ser un objeto animado, en nuestro caso, la obra interpretada, el tema musical interpretado, donde se localiza la experiencia musical vivida. Esto se advierte cuando los músicos aluden a la emoción sentida por el tango “Gallo ciego” o “Tinta roja” (entre otros que nombran), donde se activa una atribución de índole estético-expresiva en relación a la obra en tanto composición musical interpretada. Los músicos refieren a conceptos tales como *la intención que tiene este tango*.

La normatividad estilística se advierte por ejemplo en el estilo adoptado por el dúo para interpretar algunas de las piezas. Cuando los músicos dicen que “no tiene que ser medereado”, se refieren a las maneras específicas de construir expresivamente los arreglos y la interpretación. El representante estilístico al que aluden es el intérprete de tango Rodolfo Mederos, cuyo estilo de ejecución se caracteriza por utilizar *tempi* más cansinos (en casi todos sus arreglos), por un fraseo y una rítmica que se encuentra en el medio entre los estilos de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese, y por elementos arreglísticos que parecen simples, pero son complejos para ser expresados musicalmente en la ejecución conjunta. En esta categoría, la intención de la obra puede entenderse desde dos lugares: por un lado, desde el reconocimiento de la intención prescripta en la normatividad de las interpretaciones anteriores (por ejemplo, la del propio Rodolfo Mederos), y por el otro, desde la percatación de la intención construida por el dúo en la ejecución conjunta.

Finalmente, esta categoría refleja la construcción de una normatividad expresiva propia del dúo. La bandoneonista tiene experticia en contextos de práctica de orquestas típicas y agrupaciones de cámara (quintetos, sextetos, etc.), mientras que el guitarrista proviene de ámbitos de práctica del tango en dúos, tríos y cuartetos de guitarras, o de guitarras y bandoneón, así como de la labor de acompañar cantantes (práctica improvisada

de acompañamiento). Las experiencias previas de cada uno propiciaron la adquisición de intenciones estilísticas distintas y ambos necesitaron congeniar los estilos personales para organizar juntos la ejecución expresiva. Decimos entonces que, la elaboración expresiva compartida es el resultado del proceso comunicativo mediante el cual ambos intérpretes se van conociendo mutuamente. Aprenden a elaborar, por medio de un proceso de atribuciones y adaptaciones mutuas, la normatividad de un estilo común, esto es, de una expresividad compartida.

Discusión

Discutimos los alcances de este estudio para repensar y resignificar, desde la perspectiva de 2P de la atribución mental, la práctica musical del tango. Los conceptos de regulación temporal, roles concertantes y estilo de ejecución tal como se los aborda en los campos que estudian actualmente a la interacción musical (la psicología de la *performance*, la cognición musical y los enfoques enactivos en la música) fueron interrogados a la luz de este nuevo marco teórico postcognitivist.

Al analizar la vinculación entre la P2P con la regulación temporal durante la práctica musical de un dúo de tango, observamos que el *sentir al otro en el tiempo musical* es una sensación afectiva, de naturaleza multisensorial, del despliegue temporal momento a momento, que activa atribuciones acerca de la intención emergente de las acciones de ejecución de uno y del otro. Es mediante la activación del sentimiento temporal donde las acciones del bandoneón y la guitarra se acomodan paulatinamente. Atribuciones tales como “me di cuenta que el ataque de mi instrumento está anticipado o retrasado con respecto al tuyo” revelan la puesta en juego de modos de saber hacer, que implican el uso de mecanismos de percepción-acción para alinear temporalmente las diferencias en el intervalo temporal de los ataques generadas por los modos de producción de ambos instrumentos. El sonido de aire del *fueye* en el bandoneón, demanda una sinergia de acción que demora un poco más el accionar del ataque, a diferencia del ataque pulsado de la guitarra, donde la producción del sonido es más rápida y directa. Entonces, sentir la acción de la ejecución del otro es sentir la diferencia entre mi tiempo de ataque y el tuyo, y sentir que llego antes o después. En estas experiencias sensoriales del manejo temporal no siempre hay entendimiento y buena dinámica interactiva entre los músicos, pero a medida que se percibe al otro en el tiempo musical es que se construyen estos acuerdos básicos en la comunicación temporal.

El conjunto de acciones musicales comprendidas bajo el concepto de regulación temporal ha sido interpretado con la categoría de *congeniar la intención temporal de cada uno*. La intención temporal, en tanto modo básico de comunicación expresiva en la práctica del dúo de tango, no solo involucra la resolución de aspectos estructurales de la música, sino también la puesta en común de los modos de ejecución particulares (estilos personales) de cada músico y la sincronización de los roles concertantes (siempre cambiantes). La atribución recíproca de intención da lugar a la creación de modos comunes de organizar la temporalidad en el acto mismo de la ejecución.

En cuanto a las atribuciones de 2P y su relación con la percepción directa del sonido del otro, *percibir al otro en el sonido de la música que hacemos* implica sumergirse en la experiencia sensorial de experimentar los perfiles dinámicos, tímbricos y articulatorios resultantes del sonido producido momento a momento en la ejecución. Esto ocurre, por ejemplo, al experimentar las variaciones expresivas a que da lugar la ejecución sonora con ataques *legato* y con ataques *staccato*-acento. Elaborar juntos el contorno expresivo de los pasajes *legato*, por ejemplo, consiste en escuchar el modo en que mi compañera frasea la melodía, en cómo liga un grupo de sonidos, o percibir la forma en que conduce rítmicamente el acompañamiento –entre otras posibilidades– y acomodar mi ejecución a la de ella, para finalmente poder ir juntos en la elaboración de esa intención expresiva flexible que caracteriza a la relación entre la melodía y el acompañamiento. En cambio, la ejecución de los pasajes *staccato*-acento compromete la resolución de otro tipo de coordinación temporal entre los roles de cada ejecutante. Esto demanda, por ejemplo, la escucha atenta del modo de producción sonora cuando se combinan la rapidez de los patrones rítmico-melódicos con el tipo de toque *marcato*. La percatación consciente del sonido del otro y las mutuas atribuciones a que da lugar, favorecen la reciprocidad en los modos de conocer al otro en un entorno de ejecución en base a acuerdos acerca de cómo tocás y cómo toco.

Para la teoría de la 2P, la adquisición de conceptos psicológicos es un proceso que evoluciona desde la comprensión mínima de un concepto hasta una comprensión más profunda. *Conocernos en la música que tocamos* es un proceso progresivo que permite incorporar nuevas conductas expresivas en la ejecución de cada uno e interactuar con un *buen entendimiento*. La interacción musical está mediada, como dice la bandoneonista, “con los dedos, con las partes, con lo que está escrito, con hacer música, y con el otro”. Consiste en hacer música en dúo, en base a los arreglos a interpretar,

al dominio técnico-musical de cada uno, y a la puesta en común del contenido expresivo de la interpretación.

La categoría *construir juntos la práctica del tango* reúne la percepción y la construcción interactiva de la intención del estilo de ejecución en el marco de la normatividad estilística de dicha práctica. El análisis de la relación entre la normatividad de la práctica (códigos expresivos compartidos) y la construcción estilística conjunta, mostró que los códigos expresivos del dúo -entendidos como el estilo del dúo- se construyeron en un inicio sobre la base de los modos comunicativos básicos y, con el desarrollo de la práctica alcanzaron niveles más elaborados de comunicación expresiva entre los músicos. Podemos ejemplificar esta idea abordando la cuestión del estilo del fraseo melódico, que radica en la manera de tocar una melodía en el tango y su efecto en la comprensión, por parte de quien tiene que acompañarla, sea la guitarra o el bandoneón. Si las características temporales y sonoras de nuestros estilos no congenian en la interacción, la elaboración de códigos expresivos compartidos deberá buscarse en la construcción mutua de modos de saber hacer el tango. La idea de práctica normativa incluye, por ejemplo, a los códigos estilísticos emergentes de la obra en tanto composición, de la práctica canónica de las interpretaciones anteriores de dicha obra, y del conjunto de decisiones que los intérpretes tomarán en cuanto a su vinculación relativa, o su desvinculación de dichas normatividades en la construcción del estilo personal del dúo. Desde la P2P observamos que las atribuciones que los músicos realizan constituyen la base para la construcción de una *normatividad expresiva propia del dúo*. Esto es, que el estilo común, en tanto nueva normatividad, se logra a través de un proceso de atribuciones y adaptaciones mutuas de los *códigos expresivos* implícitos en la ejecución de cada uno, donde el dúo aprende a elaborar un estilo propio.

Implicancias

El concepto de regulación temporal se ha vinculado frecuentemente a la idea de la sincronía o asincronía temporal, ligada al hecho de estar en fase o fuera de fase entre los agentes de la interacción. Desde la perspectiva de 2P, podemos reconsiderar a dicho concepto incorporando como marco explicativo a la idea de actitud en la acción y su función reguladora de la intención en la ejecución. Aún en las situaciones más básicas de atribución como son las que corresponden a la 2P, la intención temporal, en tanto característica que describe la interacción entre músicos, excede –al tiempo que incluye– a la idea de fase de sincronización.

La comunicación entre intérpretes relativa al rol de cada músico en la concertación musical ha sido estudiada principalmente desde la perspectiva de orientador-orientado, en la que un músico guía al otro en una relación asimétrica de interacción musical que se sostiene dentro de la trama textual de una obra. La concertación entre roles en el tango, y las atribuciones a que ella da lugar desde la perspectiva de 2P parecen entenderse de un modo diferente. Al analizar la experiencia de dicha práctica en el dúo, esta emerge como un campo dinámico de atribución de intenciones, donde a veces guía uno y a veces el otro, ya sea que uno esté acompañando o tocando la melodía, indistintamente. La identificación de este rasgo estilístico idiosincrático y su funcionamiento en la práctica del tango tiene implicancias tanto para la interpretación como para la pedagogía de la ejecución musical.

El concepto de estilo de ejecución en el tango se entiende habitualmente a partir de la similitud de una interpretación con respecto a otras que han tenido lugar en la historia de las interpretaciones. Sin dudas, el estilo de ejecución brinda un marco normativo en la práctica musical del tango. Ahora bien, pensar el estilo de ejecución desde la P2P, transforma el marco de la normatividad regulatoria de dicha práctica en un proceso constructivo, donde la construcción estilística, sea la meta adecuarse a un estilo ya existente o elaborar un estilo propio, es el resultado de un proceso que tiene como punto de partida experimentar el estilo de tocar de uno y del otro, en una serie de continuas adaptaciones hasta el logro del estilo compartido.

Finalmente, podemos decir que estudiar la comunicación expresiva entre los músicos de tango desde la P2P nos abre nuevas puertas para entender cómo nos relacionamos y cómo es nuestra experiencia musical en la práctica. Al ser un trabajo exploratorio intentamos construir categorías emergentes a partir de lo que los músicos hablan acerca de la experiencia vivida de tocar juntos y grabar un disco. El método empleado nos ha posibilitado vincular los rasgos de la perspectiva de la atribución mental de 2P con la práctica musical situada, desde un enfoque de índole reflexiva. Esperamos, sin embargo, poder aplicar en un futuro los resultados aquí alcanzados al análisis de la interacción en la ejecución propiamente dicha del dúo.

Bibliografía

- » Alimenti Bel, D., Martínez, I. C. y Ordás, M. A. (2014). Me suena a Pugliese: temporalidad de la yumba y su función en el estilo instrumental de Osvaldo Pugliese. En S. García, S. Valesini y J. Sciorra (Comps.). *Nuevos escenarios y nuevos desafíos en la producción artística y proyectual contemporánea*. Congreso llevado a cabo en las VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), La Plata, Argentina.
- » Alimenti Bel, D. y Martínez, I. C. (2017). Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango. Patrones estilísticos en la producción de la música de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese. *Epistemus*, 5(2), 27-56. doi: <https://doi.org/10.21932/epistemus.5.4937.2>
- » Alimenti Bel, D. y Martínez, I. C. (2019). El tango de ayer y de hoy. Un estudio de la temporalidad y el fraseo musical en el estilo de Aníbal Troilo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 33(1), 151-178. Recuperado de <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/2170>
- » Alimenti Bel, D., Martínez, I. C. y Naveda, L. (2018). Expressive Microstructures of Timing in the Style of Aníbal Troilo's Tango Orchestra. En R. Parncutt y S. Sattmann (Eds.). *ICMPC15/ESCOM10: Abstract book (electronic)*, (pp. 293-294). Graz, Austria: Centre for Systematic Musicology, University of Graz.
- » Alimenti Bel, D., Rocamora, M. y Martínez, I. C. (2021). Análisis de interpretaciones de tango usando herramientas computacionales: El estilo de ejecución de Aníbal Troilo interpretando Mi refugio. *Per Musi*, 40, 1-26. doi: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2020.26898>
- » Baer, A. y Schnettler, B. (2008). Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social. En A. Merlino (Ed.). *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas*, (pp. 201-234). Buenos Aires: Cengage Learning Latin America.
- » Cáceres, P. (2003). Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable. *Psicoperspectivas*, 2(1), 53-82. doi: 10.5027/psicoperspectivas-vol2-issue1-fulltext-3
- » Carozzi, M. J. (2019). Europa y la transformación del tango: escenas de una narrativa ritualizada. *El Oído Pensante*, 7(2), 7-28. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7558>
- » Clayton, M. (2012). What is Entrainment? Definition and Applications in Musical Research. *Empirical Musicology Review*, 7(1), 49-56. doi: <https://doi.org/10.18061/1811/52979>
- » Clayton, M. (2013). Entrainment, Ethnography and Musical Interaction. En

- M. Clayton, B. Dueck y L. Leante, (Eds.). *Experience and Meaning in Music Performance* (pp. 17-47). Oxford: Oxford University Press.
- » De Jaegher, H. y Di Paolo, E. (2007). Participatory Sense-Making: An Enactive Approach to Social Cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6(4), 485-507. doi: <https://doi.org/10.1007/s11097-007-9076-9>
 - » Español, S. (2014). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós.
 - » Español, S. y Shifres, F. (2015). The Artistic Infant Directed Performance: A Mycroanalysis of the Adults Movements and Sounds. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(1), 371-397. doi: 10.1007/s12124-015-9308-4
 - » García Brunelli, O. (2015). Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. *El Oído Pensante*, 3(2), 68-99. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7463>
 - » Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine Publishing Company.
 - » Gomila, A. (2002). La perspectiva de segunda persona de la atribución mental. *Azafea: Revista de Filosofía*, 4, 123-138. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/3719/3736>
 - » Gomila, A. (2010). Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de Segunda Persona. En P. Alperson, M. J. Alcaraz León y F. Pérez Carreño (Eds.), *Significado, emoción y valor. ensayos sobre filosofía de la música* (pp. 193-216). Madrid: Antonio Machado.
 - » 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, 75-86. doi: <https://doi.org/10.6018/daimon/332611>
 - » Loehr, J. D. y Palmer, C. (2011). Temporal Coordination between Performing Musicians. *The Quarterly journal of experimental psychology*, 64(11), 2153-2167. doi: <https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/17470218.2011.603427>
 - » Luppi, G. (2019). Reviviendo el tango: Interpretación Históricamente Informada (HIP) en la primera década del tango joven. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 33(1), 67-91. Recuperado de <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/2146/1988>
 - » Martínez, I. C. (2008). La composición temporal del habla, el canto y el movimiento en la musicalidad de las interacciones tempranas adulto-infante. En I. C. Martínez (Presidencia). *Objetividad - Subjetividad y Música*. Congreso llevado a cabo en la VII Reunión Anual de SACCoM, Rosario, Argentina.
 - » 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 humana* (pp. 71-106). Buenos Aires: Paidós.

- » Martínez, I. C., Español, S. A. y Pérez, D. I. (2018). The Interactive Origin and the Aesthetic Modelling of Image-Schemas and Primary Metaphors. *Integrative psychological & behavioral science*, 52(4), 646-671. doi: <https://doi.org/10.1007/s12124-018-9432-z>
- » Pérez, D. (2013). *Sentir, desear, crear. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Pérez, D. y Gomila, A. (2018). La atribución mental y la segunda persona. En T. Balmaceda y K. Pedace (Eds.). *Temas de la filosofía de la mente. Atribución psicológica* (pp. 69-98). Buenos Aires: SADAF.
- » Pérez, D., y Gomila, A. (2021). *Social Cognition and The Second Person in Human Interaction*. Londres: Routledge.
- » Piñuel, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística*, 3(1), 1-42. Recuperado de https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Pinuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf
- » Salton, R. (2019). Tango en el siglo XXI. ¿Presente o pasado? *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 33(1), 17-28. Recuperado de <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM/article/view/2135>
- » Scotto, C. (2002). Interacción y atribución mental: la perspectiva de la segunda persona. *Revista Análisis Filosófico XXII (SADAF)*, 22(2), 135-151. Recuperado de <https:// analisisfilosofico.org/index.php/af/article/view/238>
- » Schiavio, A. (2014). Action, Enaction, Inter(en)action. *Empirical Musicology Review*, 9(3-4), 254-262. doi: <http://dx.doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4440>
- » Schiavio, A. y De Jaegher, H. (2017) Participatory Sense-Making in Joint Musical Practice. En M. Lesaffre, M. Leman y P. J. Maes (Eds.). *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction* (pp. 31-139). New York: Routledge.
- » Sierra, L. A. (1969). *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Ricordi.
- » Timmers, R., Endo, S., Bradbury, A. y Wing, A. M. (2014). Synchronization and Leadership in String Quartet Performance: A Case Study of Auditory and Visual Cues. *Frontiers in Psychology*, 5(1), 645-654. doi: 10.3389/fpsyg.2014.00645.
- » Varela, F. J. (1997). Patterns of Life: Intertwining Identity and Cognition. *Brain and Cognition*, 34, 72-87. doi: <https://doi.org/10.1006/brcg.1997.0907>
- » Van Zijl, G. W. y Sloboda, J. (2013). Emotions in Concert: Performers' Experienced Emotions Stage. En G. Luck y O. Brabant (Eds.). *Focus on Physiology*. Conferencia llevada a cabo en The 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3), Jyväskylä, Finlandia.
- » Wesolowski, B. C. (2016). Timing Deviations in Jazz Performance: The

Relationships of Selected Musical Variables on Horizontal and Vertical Timing Relations: A Case Study. *Psychology of Music*, 44(1), 75–94. doi: 10.1177/0305735614555790.



Biografías

Demian Alimenti Bel

Es Profesor en música orientación composición musical de la Facultad de Artes (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) y ayudante de la materia Metodología de las Asignaturas Profesionales en dicha Facultad. Guitarrista, arreglador e intérprete en diversos grupos de tango. Becario de estudio de doctorado de la CIC (Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires, Argentina). Integrante e investigador del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP). Integrante del proyecto de investigación Música, Cognición y Experiencia: Modos de Elaboración del Sentido en Contextos Sociales de Práctica Musical (2018-2021) de la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de Isabel C. Martínez.

Manuel Alejandro Ordás

Músico, docente e investigador. Doctor en Artes, Licenciado en Dirección Coral y Profesor Superior en Música por la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Creó, dirigió e integró diversos grupos corales vocacionales y profesionales interpretando todo tipo de repertorio. Actualmente se desempeña como director del Conjunto Vocal ADULP; es Profesor Adjunto de las cátedras Dirección Coral 1, 2, 3 y Metodología de las Asignaturas Profesionales (FDA-UNLP), y profesor titular de Práctica Coral (Escuela Municipal Bellas Artes-Carlos Morel); es investigador del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FDA-UNLP) donde obtuvo becas doctorales y posdoctorales por concurso, y coordina actividades de extensión cultural en la Universidad Nacional Arturo Jauretche.