



UNIVERSIDAD  
DE LA REPUBLICA  
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA

Facultad de Psicología

"Mediación musical en espacios terapéuticos"

Nicolás Rapetti Acuña

4.792.163-7

20/mayo/2015

Tutor: Sylvia Montañez

# Índice:

Resumen	p.3
Fundamentación	p.4
Antecedentes	p.8
Objetivos generales	p.10
Objetivos específicos	p.10
Marco teórico	
• Arte y psicoanálisis	p.11
• Grupo y creación	p.15
• Expresión musical	p.19
• Caso E	p.22
• Rol del terapeuta	p.29
Conclusiones	p.32
Bibliografía	p.34

# Resumen

La siguiente monografía reflexiona acerca de la conceptualización del uso de herramientas de mediación musical, su aplicación en el campo terapéutico, a nivel individual y grupal. Mediante la revisión de ciertos conceptos claves de la teoría psicoanalítica (simbolización, creatividad, entre otros), el trabajo con grupos y teoría musical, se aborda el análisis del uso de mediadores musicales desde una doble vertiente, por un lado, desde el vínculo entre persona e instrumento, y por el otro, el vínculo entre el terapeuta y grupo.

Mediante un caso práctico se evidenciará el uso y aplicación de algunos de los conceptos utilizados.

# Fundamentación.

La palabra ordena.

La palabra es el principal instrumento, se ha instituido dentro del ámbito psicológico como la principal herramienta de intercambio entre los profesionales y consultantes. Por medio de la palabra se buscan maneras que puedan acompañar, dar cuenta, o forma, a las diferentes vicisitudes que se dan en el trabajo terapéutico. La palabra toma otra dimensión dentro de las prácticas como psicólogos, las enunciaciones responden a la formación y herramientas de cada terapeuta, "el enunciado produce al sujeto de la enunciación que siempre está en referencia a un campo de fuerzas. Una fuerza aislada es impensable, puesto que siempre se manifiesta en un campo de fuerzas relacionadas." (A. Lans, 1999)

Para entender esto se debe hacer foco sobre los enunciados, un enunciado no es una frase, sino que el enunciado produce un agenciamiento que une lo que decimos, lo que somos y de qué manera sostenemos lo que acabamos de producir.

El enunciado articula el plano de lo dicho y lo hecho, de las instituciones que nos atraviesan, los aprendizajes, los pliegues que nos conforman, y algo de lo que queremos generar en el otro: el deseo. El psicólogo trabaja sobre estas nociones, comienza un proceso de deconstrucción y hace de sus enunciados herramientas de mediación entre el paciente y el problema que se esté tratando en el momento. Por lo tanto, volviendo al concepto de agenciamiento, se puede incluir esta concepción al plano terapéutico, integrando la perspectiva del otro, que se posiciona en frente nuestro. Esto genera un vector de fuerza, que debe ser tomado como eje, ya que las enunciaciones deben responder a la demanda que se construya mediante los encuentros con ese otro.

El enunciado es una unidad discursiva diferente a otras, se hace visible en el intercambio entre los dos actores, ya sea terapeuta y grupo, o terapeuta e individuo. Los establece como sujetos de enunciación, atravesados por diferentes instituciones. Devienen así enunciados que responderán a los moldes por los cuales hemos pasado, de esta manera se producen los discursos, los modos de pensar y de actuar, la comunicación, en definitiva la subjetividad propiamente dicha.

El enunciado responde a un molde, y aquí viene uno de los elementos centrales de este trabajo: "El analista no debe decirle cual es el bien del paciente, no

solo no lo sabe, sino que de seguro el bien propuesto será el suyo... y le pondrá objetos, bienes a conseguir, que lo saquen de la incertidumbre desde donde se produce el síntoma y la angustia que lo aquejan" (Landeira R. 1985)

El hecho de usar palabras responde a un molde, un moldeamiento, o a un ordenamiento de la realidad, es decir, dar orden a lo que les está sucediendo, ponerlo en palabras, darle un sentido, poder mudar de una sensación a una representación simbólica, por medio del uso de la palabra.

Ordenar se hace especialmente importante en nuestro tiempo, porque genera seguridad, una cierta idea de control sobre lo que sucede, nos protege de lo inesperado o novedoso, ya que los cambios generan movimientos, re acomodaciones, angustia.

Alterar el ordenamiento de los enunciados y discursos parece ser una tarea muy similar a la de un escritor, o un poeta: "El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías" (Freud, S. 1908) más adelante en este texto, el autor concluye " ... que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías. Aquí estaríamos a las puertas de nuevas, interesantes y complejas indagaciones, pero, al menos por esta vez, hemos llegado al término de nuestra elucidación." (Freud, S. 1908)

Con estas frases se quiere resaltar el carácter simbólico que Freud le da a este tipo de actividad creadora, modificar las propias fantasías, dándoles un carácter formal y estético, al servicio de un otro que las recibe y decodifica. De esta manera, puede habilitarlo a gozar de sus propias fantasías, por un proceso de identificación con las del poeta. El goce se da en el nuevo orden que el poeta nos propone, a conflictos que se asemejan en ciertos puntos a los nuestros, la identificación se puede dar con el conflicto en sí, o tal vez con el nuevo orden propuesto, lo realmente novedoso en cuestión. Crear es un proceso puramente simbólico, más adelante en el trabajo ampliaré este punto, pero ahora cabe decir que no se puede crear sobre lo desconocido, la creación responde a lo que ha aprehendido a lo largo de la vida; al crear se ponen en juego contenidos desde el plano consciente a lo inconsciente. Es importante el hecho de que ponga primero el plano de lo consciente, el acto de crear se practica, se mejora u optimiza, de manera que un creador pueda bajar la potencia de las barreras yoicas, para ingresar a contenidos de nivel inconsciente, y en ocasiones aparecen, encubiertos, sublimados en una creación artística.

Es necesario tener en cuenta que también es un proceso de creación y simbolización avocado a los procesos más primarios de pensamiento según la corriente freudiana, procesos no verbales, o no discursivos. Años más tarde, Green, teoriza la unión de representaciones de placer o sensaciones (estas como proceso primario), anudándolas a representaciones simbólicas (proceso secundario) y da lugar así al proceso terciario (las producciones musicales son un ejemplo de este proceso).

Estos procesos se dan tanto a nivel individual, como en el trabajo grupal. En el correr de esta producción, usaré estas dos perspectivas.

Los grupos asimilan la intensidad de cada uno de sus integrantes, y la devuelven de manera que ese monto de energía libidinal se transmite en el espacio y en los cuerpos. En la psicoterapia se da un proceso similar entre el terapeuta y el paciente, y aquí es donde me pregunto si el uso de la palabra da respuesta a los problemas que tratamos, tal vez podríamos sumar el uso de herramientas de mediación, y mediante esta perspectiva ampliar nuestro campo de acciones. Angustia, depresión, estrés, hiperactividad, entre otros, son males que aquejan a nuestra sociedad. Lo que se trata en esta producción, es el trabajo sobre la intensidad en sí misma, la energía, y no quedar solamente con su correlación en palabras, que tiene un sentido terapéutico, pero a mi parecer deja espacios donde el trabajo y análisis de los contenidos puede ser mucho más efectivo. Producir requiere de procesos de un altísimo nivel creativo, atencional, emocional y compromete a todo el ser en una única tarea. De la cual importa no solo el resultado final, la creación, sino los procesos contruidos por los cuales se llegó a la misma.

En situaciones donde nos enfrentamos a la incompletud de las palabras, casos donde realmente no podemos establecer conversaciones con personas, ¿Qué herramientas se pueden utilizar? ¿Qué sucede con las personas con niveles de agresividad más altos que los nuestros, personas que se comunican por medio de golpes, o gritos? ¿Acaso no es un medio de comunicación? ¿Cómo podemos trabajar con personas que se niegan a hablar en grupos? ¿Cómo trabajamos cuando dentro de un grupo tenemos personalidades que chocan entre sí, y no permiten la interacción grupal?

En este tipo de interrogantes es donde creo conveniente el uso de la mediación musical, como un espacio, primero y principal, de resguardo y seguridad para los consultantes y psicólogos. En los casos referidos, las descargas agresivas intensas se manifiestan primero en el instrumento que estemos utilizando para luego llegar a las demás personas, y esto no es algo menor. Nos permite ir a lugares a los cuales tal vez

no podríamos llegar con las palabras, o comunicar cosas que tampoco podríamos hacer con palabras. El coordinador trabaja sobre las bases para que el sujeto pueda crear, el espacio físico y materiales, como el encuadre y las actividades deben generar el deseo por la creación. Aparte de trabajar sobre atención, concentración y dinámicas grupales, quien use este tipo de herramientas debe tener conocimiento de los instrumentos musicales que utiliza, no sólo para poder enseñar las bases de la comunicación musical, sino para poder analizar lo que suceda en el espacio y generar estrategias de acción a posteriori.

## Antecedentes

Los primeros usos de la música, en su carácter curativo, se remontan a la Edad Media, en primer lugar San Basilio<sup>1</sup>, que escribió la obra titulada "Homilía", (no se conoce la fecha de composición de esta obra), destacando que la música calma las pasiones del espíritu y modela sus desarreglos.

Severino Boecio, filósofo, teólogo y hombre de Estado escribe " De Instituciones Música", describe la doctrina ética de la música que señalaba Platón, o sea que, por su naturaleza, la música es consustancial a nosotros, de modo que ennoblece nuestras costumbres o bien nos envillece. La fecha del tratado es desconocida pero el autor vivió desde el año 480 hasta el 525.

Severino Boecio reconoce tres tipos de música:

Música mudana: presente entre los elementos del universo.

Música Instrumental

Música humana: música que está dentro de nosotros.

En el Renacimiento Joannes Tinctoris desarrolló su actividad en la segunda mitad del Cuatrocento. Su obra "Efectum Musicae" escribe sobre los efectos de la música en el sujeto.

En 1948 se publica en Bolonia "Música Práctica" de Bartolomé Ramos de Pareja, y también describe la influencia de la música en torno al hombre.

En el período Barroco el jesuita Atanasio Kircher crea "Misurgia universal" y diseña un cuadro sistemático de los efectos que produce en el hombre cada tipo de música. El médico inglés Robert Burton, escribe en 1632 la obra llamada " The anatomy of melancholy", donde da cuenta de los poderes curativos de la música.

En el siglo XVIII se comienzan a estudiar los efectos de la música sobre el organismo, pero desde un punto de vista científico. El médico inglés Louis Roger, y los ingleses Richard Brocklesby y Richard Brown, sobre todo este último escribe una obra llamada "Medicina Musical" en la que estudia la aplicación de la música en enfermedades respiratorias, descubriendo que cantar perjudicaba en casos de neumonía y de cualquier trastorno inflamatorio de los pulmones. Defiende su uso en

---

<sup>1</sup> SAN BASILIO EL GRANDE - Nace en el año 330 y muere en 379

enfermos de asma crónica, demostrando que si cantaban los ataques se espaciaban en el tiempo.

En el siglo XIX la utilización de la música toma un punto de vista científico, el médico Héctor Chomet escribe un tratado llamado " La influencia de la música en la salud y la vida", en donde analiza el uso de la música para prevenir y tratar enfermedades. El psiquiatra francés Esquirol y el médico suizo Tissot, indican que en mayor o menor medida la música alejaba a los enfermos de sus dolencias, salvo en el caso de los epilépticos, donde estaba contraindicada.

En España el médico catalán Francisco Vidal Careta, realizó una tesis doctoral titulada " La música en sus relaciones con la medicina" en el cual afirma el uso de la música como elemento social y curativo.

En 1989 E. Thayer Gastón en su Tratado de Musicoterapia, escribe sobre el origen de la terapia musical, y sus raíces a partir de la Segunda Guerra Mundial. Un grupo de voluntarios, no necesariamente músicos ni terapeutas, acuden a hospitales y al tocar y cantar melodías para los enfermos y accidentados, los médicos y enfermeras comenzaron a notar cambios importantes en los pacientes. Fue así como empezó el estudio de la música y no solo a nivel técnico, sino también curativo.

Émile Jaques-Dalcroze, en la primera mitad del siglo XX, señala que el organismo humano es susceptible a ser educado conforme al impulso de la música. Su método se basa en la unión de dos ritmos (musical y corporal). Karl Orff expresaba que la creatividad unida al placer de la ejecución musical permitía una mejor socialización del individuo y un aumento de la confianza y autoestima. En 1950 se funda "National Association for music therapy" en el cual se promueven congresos, edición de materiales, y se promueve la carrera de musicoterapia en la universidad.

Se crean asociaciones en otros países, entre ellos "Society for music therapy and remedial music" encabezada por Juliette Alvin (hoy llamada "British Society for Music therapy") a partir de esta idea se crean otras, en Italia y España. Este movimiento llega a Sudamérica tras las "Primeras Jornadas Latinoamericanas de Musicoterapia" en 1968.

El primer congreso mundial de musicoterapia se celebra en París en 1974.

## **Objetivos Generales**

Contribuir a los conocimientos con respecto al uso de prácticas psicológicas que utilizan Herramientas de Mediación Artística (HMA).

## **Objetivos Específicos**

Describir las estrategias posibles de las HMA y los beneficios de las mismas. Ampliar los conocimientos ya existentes acerca de los efectos que tiene el uso de mediadores musicales y sonoros en el proceso de los cambios a nivel psicológico.

## Arte y Psicoanálisis

A continuación se describen conceptos concernientes al campo psicoanalítico que hacen foco en la creación. Freud en "El creador literario y el fantaseo" expresa que la creación del poeta es la sublimación de pulsiones que tenían como destino el juego. Es la forma que tiene un adulto de fantasear, y por lo tanto, una forma de descarga de estas pulsiones. Un poeta puede fantasear por medio de sus creaciones literarias sin ningún tipo de censura por parte de la sociedad.

Por lo tanto se aprecia el arte en general una vía de expresión singular, es a través del arte que logramos la expresión de fantasías no siempre "permitidas" a nivel social, como una contrapartida del adulto a la sociedad. La angustia es motor de los procesos creativos, sin dejar de lado que la creatividad no se encuentra solo en un poeta, sino también en diferentes tipos de invenciones, ya sean artísticas, científicas, etc. Los conceptos de creatividad y simbolización tienen muchos elementos en común, la gran diferencia es que el primero se concibe en un plano de lo real concreto, mientras el segundo, en un plano psíquico. De cualquier manera, el hecho de poner en palabras algún elemento representante del conflicto psíquico, tiene un efecto terapéutico y de descarga.

Junto con esto la idea de duelo debe ser tomada en consideración: la angustia pone en actividad al principio de placer-displacer por medio del factor traumático, un estado donde fracasan todos los intentos del principio de placer, esto es lo que se da en la angustia "lo temido, el asunto de la angustia, es en cada caso la emergencia de un factor traumático que no pueda ser tramitado según la norma del principio de placer" (S. Freud 1908)

En el caso de una pérdida como esta, los tiempos de duelo varían según cada persona y situación. La sociedad en la cual vivimos puja por acortar los tiempos de duelo, es una característica de la actualidad, hacer las cosas en el menor tiempo posible. Actividades como la psicoterapia buscan marcar el ritmo que el paciente establece, y que le resulte favorable para tramitar con el conflicto.

Donald Winnicott plantea que "La psicoterapia se da en la superposición de dos zonas de juego: la del paciente y la del terapeuta. Está relacionada con dos personas que juegan juntas. El colorario de ello es que cuando el juego no es posible, la labor

del terapeuta se orienta a llevar al paciente, de un estado en que no puede jugar a uno en que le es posible hacerlo." (Winnicott, 1971)

Con estas palabras Winnicott introduce la importancia que tiene el juego en niños, como otros autores, plantea que es la actividad central del análisis psicológico. El terapeuta debe buscar la manera de comunicarse con el niño, de manera que el juego toma el lugar principal. El niño no posee las herramientas necesarias para transmitir por medio del lenguaje, todas las sutilezas que el juego ofrece.

"Todo lo que diga sobre el jugar de los niños también rige, en verdad, para los adultos, solo que el asunto se hace de más difícil descripción cuando el material del paciente aparece principalmente en términos de comunicación verbal. En mi opinión, debemos esperar que el jugar resulte tan evidente en los análisis de los adultos como en el caso de nuestro trabajo con chicos. Se manifiesta, por ejemplo, en la elección de palabras, en las inflexiones de la voz, y por cierto que en el sentido del humor." (Winnicott, 1971)

El juego es considerado por este autor como algo "saludable", facilita el crecimiento y las relaciones de grupo, también propone que el psicoanálisis es una forma especializada del juego, en referencia de la comunicación intra e intersubjetiva.

Es necesario hacer estas dos acotaciones sobre la teoría de juego según Winnicott:

"A: El niño y el objeto se encuentran fusionados. La visión que el primero tiene del objeto es subjetiva, y la madre se orienta a hacer real lo que el niño está dispuesto a encontrar.

B: El objeto es repudiado, re aceptado y percibido en forma objetiva. Este complejo proceso depende en gran medida de que exista una madre o figura materna dispuesta a participar y a devolver lo que se ofrece" (Winnicott, 1971)

Encontramos aquí el vínculo entre madre e hijo, y específicamente el rol de madre. Madre que debe permitir el estado de confianza para su hijo, de manera que éste pueda experimentar primero la sensación de control mágico u omnipotencia, para luego admitir categorías sobre lo real, por medio de la madre. Al nivel de confianza que la madre constituye, Winnicott la denomina como "un campo de juegos intermedio", es un momento donde la madre comienza a poner en sus propias palabras el deseo del niño. En este plano se darán procesos entre la realidad psíquica personal del niño y el dominio de objetos reales, un espacio potencial entre madre e hijo.

El psiquismo arcaico se inicia como psiquismo compartido por más de uno, y alberga en el sujeto del inconsciente al sujeto de la herencia que es la madre. Esta es

portadora de un aparato psíquico familiar y sujeto de los conflictos y deudas del pasado, quien en su apertura psíquica hacia su hijo, vehiculiza las identificaciones que sitúan al niño como eslabón de una cadena familiar que lo ata a su historia. Este proceso es conocido como "narcisismo arcaico" en Freud, y corresponde a la etapa previa a la discriminación entre el yo y mundo objetal.

En un comienzo el psiquismo del bebé recién nacido tiene lo que se denomina "sentimiento oceánico", es decir, que no puede distinguir el yo del no yo. En esta etapa los objetos tangibles no pueden constituirse como objetos mediadores pero los objetos intangibles como la música sí pueden hacerlo.

El primer vínculo que tiene el bebé es el vínculo maternal, a partir de este feedback el niño logra distinguir entre "el yo el no yo". Allí es cuando surge la posibilidad de vincularse a través de objetos tangibles.

Las canciones de cuna constituyen un elemento con fuerte contenido simbólico cultural. Ellas remiten a un segundo contacto de la madre con su hijo. Donde la música juega un papel protagónico vincular entre ambos. Desde el punto de vista sonoro las canciones de cuna tienen un fuerte contenido cultural y a su vez una potente simbolización intrapsíquica. Por lo tanto, son fundamentales para el desarrollo del psiquismo del niño.

A medida que el sujeto se desarrolla, las elecciones de tipos y formas de juego evolucionarán con su psiquismo, en los primeros años de vida este desarrollo toma como vertiente el desapego con la madre y la constitución del yo.

Las elecciones de juegos comenzarán a ser de tipo instrumental, utilizando objetos de su entorno, dejando de lado las modalidades que requerían participación activa de la madre, como por ejemplo como se mencionó anteriormente las canciones de cuna. Podemos en este periodo comenzar a esbozar los principios de la mediación.

"El juguete por su tamaño, por ser algo propio y permitido, le da la posibilidad al niño de ejercer dominio sobre él, convirtiéndolo por esto en el instrumento más adecuado para revivir los objetos reales y poder allí dominar situaciones penosas o difíciles para él. Por el hecho de ser reemplazable le permite repetir a voluntad situaciones ya sean placenteras o dolorosas que serían imposibles de repetir con los objetos reales. Decimos que sería imposible de repetir porque del objeto originario se teme su pérdida real, cuando se trata por ejemplo de ataques agresivos. Aclaremos un poco más esto: si el carretel (en el ejemplo de Freud) representa a la madre que desaparece y esto le provoca mucha rabia, deseos de matarla porque lo abandona, lo deja solo, estos deseos se los puede permitir con el carretel que no es la madre, aunque la represente. Vale decir que al jugar desplaza al exterior miedos y angustias

internas, situaciones que por lo general resultan intolerables para su yo, débil aún por no estar totalmente estructurado"(M.F. de Garbarino, 1986)

En el juego, el niño tiene permitido modificar su posición en diferentes tipos de conflictos vividos, pasar de actuación pasiva a activa, ver la escena desde afuera, o interviniendo desde otro ángulo, la cantidad de variables está relacionada directamente con el desarrollo psíquico e intelectual del sujeto. Reeditar las escenas vividas conforma el proceso de simbolización, el cual podemos definir como la creación de un objeto, en ausencia del mismo. El niño repite el juego, y la posibilidad de repetirlo permite distribuir la ansiedad en diferentes objetos, de manera que disminuye en intensidad. El juego es una forma de expresar el conflicto, tenemos que tener en cuenta que la compulsión de repetición, es la forma típica de expresión, de la pulsión de muerte según S. Freud.

El proceso de creación musical, dentro del espacio terapéutico, comparte las características antes mencionadas en el juego del niño. De manera que el proceso de simbolización toma el lugar principal en el uso de la mediación musical.

## Grupo y Creación

Es nuestro interés el trabajo con herramientas de mediación musical en grupos terapéuticos. Describimos aquí diferentes concepciones sobre grupo, las cuales son insumos necesarios para nuestro abordaje.

En esta parte de la producción, se analiza como punto de partida, la concepción de Pichón Riviere, que en la década de los 40, plantea la Técnica Operativa de Grupo. Mediante esta técnica, busca trabajar tanto en el área clínica, como educacional.

La idea principal de esta dinámica es tomar al grupo centrado en la tarea, lo cual lo definirá como tal; esta determinará la actuación de cada integrante, y los cambios que se generen en la misma modificarán la actuación.

En esta línea Sobrado propone que "...el grupo operativo sería la experiencia coordinada con la Técnica Operativa de Grupo que a través de la elaboración de una Tarea propuesta, implica la revisión de los ECROS portados por los integrantes que promueve un nuevo ECRO, producto de esa experiencia" (E. Sobrado, 1984) Pichón crea la idea de ECRO (Esquema Conceptual Referencial Operativo), en el cual sugiere que en el encuentro entre dos sujetos, se conforma un tercero fantasmático. Este tercero se alimentara de las experiencias previas de cada uno, generarán por lo tanto expectativas, proyecciones, anticipaciones y fantasías entre los dos, movilizadas por los ECROs previos de cada uno.

El primer grupo del cual un sujeto forma parte, es el grupo familiar. Este grupo tendrá una tarea y un modo de funcionamiento previo a la llegada del nuevo integrante.

La llegada del nuevo integrante modificará la tarea del grupo, por lo tanto pasará por un proceso de transformación. Es de esperar que en este primer devenir grupal el sujeto modele determinadas conductas y modos de relacionarse, dependiendo también de la determinada posición socioeconómica que impone y demanda tareas específicas. El ECRO responde a los modelos de conducta del sujeto y a las sucesivas modificaciones que le toque vivir por medio de experiencias grupales.

"...la técnica operativa de grupo es una técnica de investigación social y también de asistencia (cuando la tarea es curarse o corregir determinadas conductas) pero fundamentalmente es una técnica de promoción de salud, cualquiera sea la tarea en que se centre. El ser promotora del cambio; implica la introyección del método de crítica-autocrítica, que le permite al sujeto hacer más conscientes sus conductas sociales, evitando los puntos de conflicto internos y estimulando una participación más creativa." (E. Sobrado, 1984)

Sobrado utiliza el concepto de creación, de manera que vale la pena detenerse allí, la participación creativa implica el cambio, y lo nuevo enriquece al grupo. También es de destacar la idea de asistencia y promoción de salud, ya que son nociones que dirigen, impulsan y promueven el cambio. Como se mencionó anteriormente antes, desde un punto de vista psicoanalítico, el cambio produce angustia, se ve en muchos sujetos resistencia al mismo, y es Kurt Lewin quien comienza a trabajar sobre esta noción.

Lewin nació en 1890 en Estados Unidos. Fue uno de los primeros en teorizar sobre la funcionalidad de los grupos. Los experimentos de sus discípulos inauguraron la investigación experimental sobre la memoria, saturación, nivel de aspiración, liderazgo y decisión de grupo.

Años más tarde Lewin le propone a French desarrollar programas de entrenamiento para supervisores líderes administrativos que podrían participar empleando técnicas de rol playing, sociodrama, solución de problemas, otras técnicas de acción como conferencias y discusiones teóricas, es mediante estas experiencias donde se descubre la resistencia al cambio. Es finalmente en 1930 cuando se habla por primera vez de dinámica de grupo.

"La relación entre el sujeto y el grupo es una relación de funcionalidad recíproca. Es una interacción del grupo y del sujeto." (G. Delabanty Matuk, 1998)

Antes de las investigaciones de Lewin la atmósfera de grupo era considerada como mística, no científica. Sin embargo, gracias a sus estudios, logró que los psicólogos acepten este nuevo enfoque para estudiar el comportamiento del individuo en el grupo.

Años más atrás, tenemos otro antecedente sobre el trabajo con grupos terapéuticos, y aquí hay mencionar a Joseph Pratt, que en 1905 crea el sistema de "clases colectivas" en una sala de pacientes tuberculosos. Las sesiones se conformaban con más de cincuenta pacientes, y Pratt los ubicaba a los pacientes con más interés en el intercambio y las tareas, en las filas de enfrente, de esta manera se establecía un orden jerárquico respetado por todos.

Su técnica se basaba en dos pilares: "activar en forma controlada la aparición de sentimientos de emulación y solidaridad en el grupo y asumir, él mismo, el papel de una figura paternal idealizada. El método incentivaba un fuerte enlace emocional del enfermo con el médico; ilustra gráficamente dicho propósito su sistema de promociones que premiaba "al buen paciente", permitiéndole que se sentara cada vez más cerca de él en las reuniones." (A.M. Fernández, 1999)

Los métodos que han seguido la orientación de Pratt, actúan por el grupo, porque se valen de las emociones colectivas pero no tratan de comprenderlas, buscando como fin terapéutico, la solidaridad del grupo. En estos casos el dinamismo se basa en incitar y canalizar emociones colectivas, el tipo de relación entre el grupo y el terapeuta es diferente a lo que planteaba Pratt. No se idealiza al terapeuta, sino que se estimula la fraternidad entre los miembros del grupo, disminuyendo al máximo el liderazgo centrado en el técnico.

Se busca a través de este carácter fraternista que los sujetos adquieran soporte solidario por parte del grupo, estas primeras formas de psicoterapia colectiva consisten en la actuación por las emociones del grupo.

Ana María Fernández en sus estudios sobre teoría de grupos, menciona una forma que adopta el psicoanálisis en el campo grupal: tomar al grupo como un gran individuo. La fantasía inconsciente grupal permite pensar al grupo como una gran boca, o madre arcaica. Este tipo de pensamiento en el cual ella tiene discrepancias, responde a diferentes modelos psicoanalíticos. Propone que pensar las dinámicas grupales tiene que ser un proceso desde las partes entre sí, con el todo, y no solamente tomar al grupo como una totalidad analizable.

En sus palabras:"...así por ejemplo, la noción de un todo fundante del que derivan o emergen partes, suele orientar intervenciones globalizantes de la coordinación, enunciadas generalmente en forma impersonal, que subordinan o silencian las particularidades, diferencias, singularidades, a una totalidad homogénea y de hecho masificadora." (A.M. Fernández, 1999)

Hay que tener especial cuidado en el uso de las técnicas grupales, no caer en el reduccionismo de visualizar a un grupo como una "persona" de la cual cada integrante formaría una función o estructura especializada. De esta manera, se estaría totalizando las propiedades analizables dentro del grupo. Por ejemplo, si un miembro o miembros del grupo, exterioriza algún sentimiento, el análisis de tal hecho sería aplicado a todos los integrantes del grupo, de manera que entraríamos en una generalización del contenido grupal.

En las modalidades grupales de trabajo con técnicas expresivas, se trata de reinstalar al sujeto en un espacio potencial de creación, se le brinda una oportunidad, un tiempo y un espacio. Volviendo a los conceptos de Winnicott, el pasaje de la aceptación de dependencia inicial, a la autonomía de la creación, incluye la participación activa del coordinador, y este es quien debe hacer la dirección general de las mismas. Clima de seguridad y confianza, como también la escucha, disposición y estimulación son categorías que el coordinador debe tener en cuenta al momento de tratar con grupos en el espacio terapéutico, categorías que serán ampliadas más adelante en el trabajo.

# Expresión Musical

Me interesa analizar conceptos básicos sobre teoría musical, que permitan discutir aspectos aplicables a esta producción. La música es un medio de expresión del ser "...una oposición y una conciliación de sonidos entre los cuales ha de verificarse una transición natural y una fusión recíproca" (C.E. Ramis 1939). En sus principios la música fue netamente rítmica, luego, prosódica, melódica, contrapuntista y armónica. Unida con danza, progresivamente se va separando de la misma hasta lograr su total independencia.

De la fase rítmica se pasa a la melódica, mucho después de la creación melódica a la constitución armónica musical. La evolución de la música a lo largo de la historia ha pasado por numerosos estadios intermedios que prepararon el cambio de formas primitivas, a las concepciones de nuestra civilización moderna.

En el análisis tonal de la música se da por un corto número de sonidos en tribus salvajes, la música occidental empleó el uso de pentatónicas, escalas sin intervalos de semitono. La escala de siete tonos (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) es a la que el oído de cualquier sujeto, desde la antigüedad ha acostumbrado su escucha. Los griegos, utilizando conceptos musicales extraídos del Medio Oriente utilizan los "modos".

En la edad moderna se reducen los modos (siete en su origen) a tan solo dos: uno mayor y uno menor, de manera que cualquier sonido de la escala puede ser tomado como nota fundamental, y por lo tanto, se abre paso a la modulación, que permite pasar de una tonalidad a otra, desde una misma tonalidad inicial.

Continuando esta línea, la música religiosa tiende a la teatralización; luego, la ópera preparó el florecimiento de la música instrumental y se le otorga un carácter "independiente" a los instrumentistas. Más adelante se agruparon los instrumentos por "familias", la orquesta, una vez independiente acogió este tipo de música y así crea las bases de la música contemporánea.

Un sonido musical se halla formado por vibraciones continuas, la relación entre velocidad y amplitud establece una relación de tipo matemática, cada sonido responde a una reverberación, dos sonidos, simultáneos o sucesivos, son armónicos en el primer caso, y melódicos en el segundo.

La creación musical responde en gran medida a matemáticas o a conceptos arquitectónicos, el artista puede combinar o modificar la materia prima, el sonido.

Las vibraciones de los cordófonos por ejemplo, se manifiestan en sonidos (ya sea por percusión o rozamiento del mismo) y se producen en todas las direcciones del cuerpo del instrumento; pudiéndose distinguir vibraciones longitudinales, transversales y superficiales (manifestaciones exteriores de los movimientos de toda la masa del cuerpo).

Las características básicas del sonido son tres: altura, intensidad y timbre.

Al ser un sonido una vibración, una onda sonora, constituye una fuerza. Esta fuerza contiene un elemento físico, una especie de choque contra la sensibilidad del sujeto con una cierta independencia sobre la inteligencia y sentimientos, más que nada y en principio una acción fisiológica.

El artista busca apreciar el efecto de los sonidos en los sujetos, selecciona entre todos ellos, los que por su intensidad, timbre y entonación, sean de su agrado y sirvan para el fin estético que al músico y a la música concierne: "El acondicionamiento de los sonidos, con sujeción a las leyes que los rigen, su armonización o por mejor decir, el equilibrio que debe manifestarse en todos ellos al amalgamarlos entre sí, el autor para conseguir el todo que hubiere concebido, demuestra que los sonidos tienen - y no podía ser de otra manera - sus vibraciones afines y antagónicas. La melodía, cuando es tal, irá atrayendo en torno de sí, aquellos sonidos que por asociación simpática, formarán en su cortejo. Si alguna otra sonoridad de vibración grosera alternara por intromisión o error en la armonización lograda, un sacudimiento interno, una rara sensación extemporánea modificará el estado vibratorio que hubiéramos alcanzado por el mágico encanto de la música oída, exteriorizando sin ocultación tal desagrado o contrariedad." (C.E. Ramis 1939). Aquí se encuentra una diferencia importante con la concepción del creador en el espacio de mediación, donde la primera parte de este proceso se cumple de igual manera, pero la intencionalidad estética de la creación no es relevante. Por el contrario, buscar el desagrado o contrariedad por medio de la expresión puede ser de utilidad dentro del espacio terapéutico, dejando de lado tal noción (estética) para enfocarse de lleno en el valor comunicativo que se genere por medio del grupo.

La simple sonoridad de un instrumento logra poner al sujeto en un estado de conexión con el mismo, cualquier persona puede lograr emitir sonidos por medio de un instrumento, independientemente de sus "conocimientos" musicales. El valor atencional y fisiológico que se emplea al momento de la creación, logra un estado

compositivo, creador, sensibilizado y de conexión, con su propio ser y con los demás ejecutantes dentro del grupo.

El terapeuta o coordinador grupal orienta su trabajo y estimula la creación en el sujeto, esta concepción antes mencionada por Winnicott es fundamental para el trabajo con mediación musical. El análisis se hará sobre el ordenamiento de sonidos que la persona haga, la selección, altura, intensidad y variaciones que el mismo proponga al momento de crear, en el estado lúdico y creativo que concierne.

## Caso E

Problematizar sobre los modos de educación que aplicamos<sup>2</sup> en los niños se vuelve una tarea extensa y de suma importancia en el ámbito de la psicología. Estos modos o maneras, implican una estructuración de acciones y de sentidos, con el fin de generar un sujeto apto, que sostenga un desarrollo como individuo. Ciertas normas se inscriben dentro de los ámbitos educativos, sirven como herramienta para tratar de abarcar el universo de niños dentro del país.

Un modo se puede entender como un sentido, un camino o una dirección, se plantean parámetros que encauzan el desarrollo escolar. Mientras el niño responda dentro de estos parámetros establecidos, entrará dentro de la norma, y su proceso continuará con cierta "normalidad" hasta finalizar la etapa escolar. Sin embargo, como es esperable, nos encontramos con singularidades, diferentes maneras y modos de aprendizaje. El sistema escolar tiene predisposto un accionar que encauce la adaptación del niño a las normas sociales.

Adoptar esta perspectiva nos posiciona. Posicionarse hace referencia a lo que se planteó en el párrafo anterior, dar un sentido o dirección. Aquí incluimos la práctica realizada en la Facultad de Psicología, como parte de la respuesta que el sistema educativo propone en cuanto a la adaptación del niño a la escuela.

El caso a continuación es la situación de un niño que denomino caso E, presenta dificultades en cuanto a cumplir con la normativa escolar, en su relación con otros niños y en su desempeño escolar. El sentido de nuestra intervención es integrar nuevamente al niño a la dinámica del sistema educativo, pues el niño no estaba integrado a las normas escolares. Es entonces que mediante una mirada psicopedagógica, tomando lineamientos de Alicia Fernández compartimos la idea de que no se trata exclusivamente de conocer y saber, sino que ahondaremos en los conceptos de "enseñantes" y "aprendientes".

Lo expresivo y creativo toman un rol preponderante en este análisis. El análisis de estos campos nos permitirá entender qué aspectos están incidiendo de manera negativa en torno a este niño, ya que refieren a la relación con los otros y entre ellos.

---

<sup>2</sup> Opto explícitamente por el uso de la primera persona gramatical, debido a que refleja mi trabajo de campo, en el ámbito universitario. El caso describe y problematiza algunos de los usos de la mediación musical.

En el espacio lúdico-creativo, se utilizan vías de expresión mediante herramientas musicales, pues es por medio de lo expresivo que consideramos que el sujeto accede a experiencias de descarga porque un pensamiento, sentimiento y acción. El trabajo y ejercitación con estas experiencias lúdico-creativas facilita el acceso del niño a sus propios conflictos.

Analizamos no sólo las producciones de los niños, sino también sus modos de acción, sus maneras y tiempos. Partimos de la concepción psicoanalítica, pues plantea que se trabaja con los síntomas del conflicto del niño, y no con el conflicto en sí. La manera en que se tiñe la producción, y los simbolismos que logremos decodificar, son los emergentes del encuentro terapéutico, el material de análisis.

Como primer paso debemos afinar nuestra herramienta: la creación. Se busca conectar a estos niños con sus propias producciones, sin dejar de lado una idea que creo de suma importancia: las producciones que han realizado y que en muchas ocasiones, han sido clasificadas como insuficientes o incorrectas, quizás sean la razón principal por la cual concurren a este espacio lúdico-creativo. Esto es algo fundamental para el análisis, la manera en que escolarmente se "corrigen" o clasifican las producciones de los niños que repercutirá directamente con las próximas producciones, tomando en cuenta que la manifestación de los canales expresivos se da tanto en los trabajos escolares, como en los juegos, pues estas son maneras de expresión y exteriorización.

El deseo por crear es vital en este sentido, y aquí se encuentra el primer gran conflicto que se observa en estos niños. Esta área de análisis no se limita al ámbito educativo, sino que tendrá repercusiones en la totalidad de la vida psíquica de un individuo.

Desde la escuela y de acuerdo a las evaluaciones psicológicas que se le realizaron al niño, se evidencia que E muestra desinterés por las actividades que se le proponen, responde de manera violenta cuando se le remarcan las normativas. No existe ningún problema en lo cognitivo, su dificultad se expresa en lo emocional. En relación al trato con sus compañeros, y luego de una charla con su maestra, apreciamos que en general tiene una buena relación, propone modalidades de juego e incluye a sus compañeros. No tiene amigos cercanos, en los recreos suele jugar momentáneamente con algunos niños, por un corto tiempo, luego se aleja y retoma algún otro juego con otros niños. No hace distinciones de edades entre los niños que elige para jugar, él propone juegos y se incluye en aquello que le resulta interesante, pero su actividad no se sostiene en el tiempo; se aburre fácil, o de alguna manera logra distorsionar el ámbito para luego terminar las modalidades de juego.

En la clase se ve poco motivado, la maestra dice que le cuesta generar interés en él, a veces, cuando alguna actividad lo conmueve, ayuda mostrando dedicación por la tarea, pero en general no participa ni produce. Cuando la maestra trata de convencerlo para que elabore algo se genera una situación violenta, donde E muestra una agresividad muy fuerte, la cual la maestra no puede manejar.

E tiene una sensibilidad muy desarrollada para la hostilidad, si algo se le propone debemos ser muy cuidadosos de la manera en que se hace, pues el adulto siempre ejerce cierto poder sobre el niño y es importante cuidar lo que se genera en esa relación. Basta con elevar un poco el tono de voz o una mirada para que entre en una actitud sumamente defensiva.

Es importante preguntarse sobre la situación de la familia, pues podemos observar correlaciones con este nivel alto de agresividad.

El es el menor de seis hermanos, el único varón, su lugar en la casa es minimizado. Duerme en el cuarto de sus padres, y busca constantemente espacios donde pueda estar solo.

Por lo que sabemos mantiene una buena relación con su padre, se levanta temprano para compartir algún tiempo en la mañana con él, su madre se muestra como una mujer tranquila que recibe el apoyo de sus hijas en la crianza de los hijos menores como es el caso de E. Sus hermanas lo traen al espacio lúdico creativo porque su madre ha optado por dejar de concurrir, no es un tema en el que se puedan sacar conclusiones, pero se puede decir que es otro ejemplo de la brecha que se genera entre el sistema educativo, las estrategias de reinserción y el caso de E. Hay acercamiento por parte de sus hermanas a la escuela, brindan su ayuda y apoyo con respecto a esta situación. "Esta organización está inmersa en un conflicto ya que los elementos fundamentales estructurales son los mismos desde su fundación, pero el contexto social plantea otras necesidades." (Dabas, 2010)

La frase anterior refiere a la escuela y su relación con las familias, específicamente nos referimos a que se hace necesario un cambio de estructuras para facilitar la presencia y el contacto con los grupos familiares, contemplando las necesidades que las familias manifiestan.

Creemos para comunicarnos, con el afuera, el otro, y también con uno mismo. Es de suma importancia el encuadre y la carga afectiva que configure el acto de crear, no las creaciones en sí, sino la capacidad de creación. La idea de fracaso escolar, el sentido que el niño y los adultos responsables le darán a esta noción, influye, sistematiza y cambia la producción creativa del niño.

"El espacio, la topografía, que diseñamos para ello; la temporalidad, el ritmo de los tiempos y cómo los gestionamos; nuestra regulación de las interrelaciones entre integrantes del grupo, como asimismo nuestra disposición atenta a las demandas y reclamos de sus miembros, constituyen los elementos primordiales de la puesta en escena para la creación." (Casas, Burghi)

En E se observa como su interés por el rendimiento escolar está influenciado por aspectos socioculturales. Sabemos que no hace las cosas que se le proponen, o le cuesta mucho terminarlas. En el espacio lúdico creativo (en más de una ocasión) ha roto varias de sus producciones, las tira, o simplemente las deja apartadas y totalmente inconclusas. Aquí se observa la relación con sus propias creaciones, y la valorización que les da, quizás esto tenga relación con las calificaciones que las instituciones proponen y la manera en que inciden en el niño.

En el grupo de niños vimos que este tipo de conductas se repiten en el caso de E, lo que más llama la atención es la invasión de la agresividad, la intensidad con la que la tramita. Por otro lado, obviamente las tareas que proponemos dentro del espacio con mediadores musicales son diferentes a los espacios escolares, más que nada por el hecho de buscar que el niño pueda crear con la mayor libertad posible, por eso solo tratamos de incentivar la producción y no forzarla de ninguna manera.

En general se muestra desafiante hacia las tareas y juegos propuestos, se niega a participar, y busca llamar la atención sabotando las dinámicas de diferentes maneras: gritando, silbando o tomando los materiales que se estén utilizando. Por momentos lograba participar en juegos, pero fue muy difícil conectar con él en los primeros encuentros. Desde el comienzo y a lo largo de los encuentros él toca música, usando adaptaciones a instrumentos de percusión. En este aspecto, observamos cómo toma cosas y las utiliza como inventario, descarta lo que no le sirve, mezcla diferentes superficies en busca de un sonido que sea adecuado, prueba golpes en diferentes lugares para lograr esto mismo.

Comienza a tocar e invita a que lo sigan, la modalidad que E propone y utilizamos para hacer música es el candombe. El candombe es un ritmo afroamericano basado en la polirritmia de tres tambores, chico, repique y piano. Cada uno de estos tres tambores lleva un ritmo en un compás que se puede dividir como cuatro cuartos, un compás clásico en la música contemporánea. El concepto de polirritmia refiere a los golpes que cada tambor tiene como básicos, son muy diferentes entre los tres, y sólo al sonar juntos se hace la conjunción que da el ritmo al que conocemos como candombe. De esta manera, el piano, el tambor más fuerte, dá la base más grave que

se entremezcla con el chico, que sigue un patrón básico, sincopado y repetitivo. El repique va haciendo frases rítmicas por arriba de estos dos tambores y llevando la clave básica del candombe.

De los integrantes en el espacio lúdico creativo, solo E manejaba la rítmica del candombe, por lo tanto podíamos hacer dos tambores, de esta manera de acuerdo a lo que cada uno tocaba, había que agregarle elementos de otro tambor que enriqueciera el ritmo. Es importante destacar que E siempre elegía el piano, al cual le agregaba elementos del repique. La conjunción de estos dos ritmos es algo sumamente fuerte, como dije antes el piano es el tambor que lleva la base grave, y el repique es un tambor que enriquece la misma.

Se nota la facilidad y capacidad que tiene para tocar, pero al tocar, como al intentar crear algo, se pueden ver claramente los síntomas del conflicto psíquico. Su manera de expresión sobre el instrumento es muy agresiva, lleva la base fuerte del piano y le agrega repiques para subir el tiempo y la intensidad de la tocada, continúa subiendo de tiempo y de intensidad hasta llegar a momentos donde termina perdiendo el pulso y deja de tocar, es algo que lo frustra, se detiene poco a escuchar. Estas conductas, cuando lo observamos en el ámbito escolar, son similares, propone con mucho ímpetu las cosas, se mantiene firme en lo que propone, como si poco le interesara la respuesta de quien recibe lo que propuso, lo que él quiso expresar

En el grupo, concurría otro niño con características bastante opuestas a las de E. Este niño quedaba totalmente aplacado por su avasallante personalidad, bastaba que E elevara el tono de su voz para que el otro niño quedara por fuera de las dinámicas, como si tratara de pasar desapercibido. Nunca se dio ningún tipo de confrontación entre los niños, era simplemente la dificultad para manejar el monto de ansiedad y energía que E exteriorizaba.

Su ansiedad le genera dificultades en el ámbito escolar, no le permite realizar las tareas y también está interfiriendo en las relaciones con sus compañeros, como también en sus actividades de creación. El trabajo que llevamos adelante dentro de los encuentros fue el de minimizar su ansiedad. Cómo referí al principio, en el día a día E maneja un nivel de agresividad mucho más elevado al cual estábamos acostumbrados, eso se ve evidenciado por su manera de utilizar el cuerpo, la voz y las palabras.

Es importante buscar estrategias, y entender que nuestra intervención trata de proporcionar ayuda, en base a la mejora del desempeño escolar. Uno de sus problemas parece ser el relacionamiento con otros niños. Vemos que E utiliza demasiado las vías primarias, se aprecia en sus gritos, chillidos, la utilización del

cuerpo, etc. Le cuesta poner en palabras lo que le sucede, hemos tratado de usar la vía de conversación, pero él le escapa. Dijo en muchas ocasiones no tener ganas de hablar, nunca logramos tener una charla extensa con él.

Se debe buscar otra manera de conectar, por eso se puede tratar por medio de la música. Utilizarla como un mediador, el mediador es una herramienta que sirve tanto al niño como al psicólogo, como medio de contención y seguridad para los dos.

Según Green el hecho de descargar por medio de vías de creación artística, responde a vías terciarias. Cuando se trata con un niño con este nivel de ansiedad sobre lo físico y corporal, es de mucha utilidad usar un instrumento, específicamente uno de percusión. Él ya eligió los tambores, y se nota que es algo que disfruta desde hace tiempo. Sabemos también que con su padre concurren a una cuerda de tambores, por lo que la afectividad que está en juego en este ámbito es importante.

El funcionamiento dentro de una cuerda de tambores es muy diferente a la utilización que podemos darle al tambor, dentro del espacio. E no toca el tambor en la cuerda, concurre con su padre y es de suponer que por momentos sí pueda acceder a un tambor, pero no mientras la cuerda ensaya.

Él eligió ese medio de expresión, maneja la rítmica de una manera muy avanzada para su edad y se nota la devoción con la que ejecuta. Brindándole un espacio donde realmente pueda tocar, y con esto me refiero a que tenga su propio instrumento como también más personas que ejecuten con él. Se pueden trabajar esos aspectos de ansiedad que tiene, utilizando otro tipo de vía, buscando generar el mismo efecto que se vino tratando durante los encuentros en nuestro espacio, y en los años anteriores que concurrió. Mediante sesiones musicales buscar que pueda expresarse, también lograr que escuche a los demás, elevar el pulso como también bajarlo. En las dinámicas musicales como el candombe, hay aspectos que son fundantes dentro de su musicalidad, y se siguen manteniendo. Los tambores se comunican dentro de la cuerda, se sube y baja de intensidad, de velocidad de tocada, y todo de manera grupal. Hay una organización predispuesta que depende del número y tipo de tambores, a medida que se va entendiendo el candombe se entiende esa comunicación entre tambores. E no maneja esos aspectos todavía, pero que él pueda aprehenderlos sería de gran ayuda para otros aspectos dentro de su vida; tales como el logro de escuchar y hablar, más que nada controlar su ansiedad, esperar, idear, simbolizar. La vía musical brinda otro canal para comunicarse con E, y lo posiciona en un lugar de diversión y goce aparte del lugar de creador. Es claro que sus defensas bajan en esos momentos, su agresividad se traduce en la ejecución sobre el instrumento y permite así una apertura y acercamiento hacia las demás

personas del grupo. En esos estados es donde se puede trabajar sobre su relacionamiento con los demás integrantes del grupo, de manera que genere herramientas que sirvan de ayuda en sus próximos relacionamientos.

En suma, se busca explorar aspectos y estrategias que, en primer lugar generen el deseo por la creación propia, de esta manera se coloca al niño en una posición de apertura comunicacional hacia sus pares y maestros. Como se mencionó anteriormente la creación responde a procesos de simbolización, pero también tiene un valor puramente comunicativo. Fomentar la creación influye directamente en el deseo por expresar sus propios sentimientos hacia otra persona.

## Rol del Terapeuta

Hay diferentes concepciones sobre el rol y la posición que debe asumir el terapeuta frente a los grupos. La escuela psicoterapéutica analítica (Bion) propone que el coordinador aprenda a poner en palabras las ansiedades entre los miembros del grupo, de manera que pueda sacar de la regresión con la que habían ingresado los integrantes: "el conjunto de participantes es tratado como las partes de una guesalt que configura una especie de gran bebé en relación con un adulto con el que crece, que es el terapeuta o coordinador" (E. Pavlosky, 1976)

Se entrena así la habilidad, que puede desarrollar la observación del efecto regresivo que el "aquí y ahora" de la dinámica situacional produce en cada paciente. Por otro lado, la escuela de Psicología Dinámica Americana, trata de gestar "climas" entre sus participantes y "Propone que el coordinador se prepare en la capacidad de conducir al grupo de tal manera que el conjunto de los integrantes tienda a sumirse junto con uno de ellos (el que "plantea el problema personal") utilizando juegos dramáticos, consignas lúdicas e interpretaciones dirigidas "a la persona" para acompañarlos así en la salida de la regresión" (E. Pavlosky, 1976).

Los autores proponen un cambio a partir de aquí, que el coordinador tome conciencia y elabore sus propias escenas conflictivas, ya que forman parte del substracto bloqueante de su capacidad técnica personal para coordinar. Por medio de la reelaboración de estas escenas en el espacio grupal, el coordinador puede contar con un repertorio de conductas alternativas para operar eficazmente. El aprendizaje se da por el eslabonamiento de unidades de trabajo llamadas: escenas temidas, consonantes, resonantes y resultantes.

Las "escenas temidas" son las que responden a tipos de vivencias embarazosas que pueden quedar como secretos o misterios del coordinador, el trabajo sobre estas escenas es un camino hacia el estudio de sí mismo.

Las "escenas consonantes" vibran con una intensidad parecida a las "escenas temidas", se llega a estas por medio de una regresión guiada por el conductor del ejercicio, sobre sus propios momentos vitales que "hagan eco" con el afecto de la temática planteada en la escena temida.

Las "escenas resonantes", en cambio, buscan que los integrantes del grupo se apropien de la escena personal de uno de sus participantes, la escena es "prestada" al

grupo, de manera que comienza a multiplicarse por medio de las mirada, la escucha, actitudes, sentimientos y reacciones que genere en los otros. La escena se representa y trabaja con la multiresonancia que genera el grupo, rompiendo así el bloqueo narcisista, de repetición de la escena.

Podemos decir a modo de conclusión que "El autor presta su escena para que los mediadores "inventen" desde su propia óptica subjetivas otras "escenas", otras "intenciones", hasta otras particularidades y "sentidos" a los personajes.

Se podría decir que la subjetivación parcial de tantos mediadores despoja el sentido de "objetividad" de la intencionalidad primera del autor. Una idea, una intención, que parte de la objetivación de una persona, es literalmente apoderada por múltiples subjetividades interrelacionadas entre sí.

El autor se siente robado. Ha sido presa de una violación múltiple que lo aleja de su sentido inicial. La obra no lo representa. El producto final no le pertenece. Eso que está en el escenario ya no es de él. Su propiedad privada ha sido desquiciada. Pluralizada en varias singularidades.

Pero una mirada final, desprovista de algún resto de su herida narcisística, podría encontrar en la obra un efecto tan maravilloso como insólito. Siempre y cuando, lo adelantamos, acepte la pérdida de su omnipotencia literaria, de su pequeña ilusión de creador individual." (E. Pavlosky, 1976)

Como último eje del rol de coordinador grupal es de suma importancia hacer un análisis de implicación y sus diferentes tipos. Tomando conceptos de René Lourau desarrollaré:

Implicación Institucional: el conjunto de relaciones a plano consciente o no, entre el actor y el sistema institucional.

Implicación práctica: se encuentra aquí la distancia y acomodación que pueda generar el coordinador respecto a la teoría aprendida, la base material de las instituciones.

Implicación sintagmática: es la implicación que caracteriza la práctica de los grupos. La dimensión grupal no debe tomarse como aislada. En los fenómenos grupales debe verse la manifestación de la instancia negativa de la institución.

Implicación paradigmática: Se habla aquí de las nociones de hacer y pensar, de lo posible y lo impensado, una serie de oposiciones y homologías

(Lourau R. 1975)

"Cuando se denomina -sistema- al eje paradigmático de la lengua, se subraya el aspecto de clasificación tan propio del sentido común como de la ideología

elaborada o del saber científico. Entre la rústica taxonomía del ama de casa que clasifica y reclasifica indefinidamente su mundo el mundo mediante los códigos de su educación, sus prejuicios, su práctica social (de mujer, de esposa, de madre, etc.) y por otro lado, la taxonomía erudita del biólogo o del sociólogo; se advierte una diferencia de grado, no una diferencia de naturaleza. El miembro de la tribu bororo y el etnólogo, el ama de casa y su vecino culto, el alumno y el maestro, el obrero y el patrón, producen ordenamientos más o menos primitivos de su saber sobre la naturaleza y sobre la sociedad. En todos los casos se trata, según la expresión de Lefebvre, de -la explotación reflexiva de lo adquirido-."

## Conclusiones

La música, como otros medios artísticos busca la expresión del sujeto, por medio de la manipulación de sonidos. El tipo de actividad se asemeja en gran medida al juego, el carácter lúdico de la música es lo que puede ayudar al sujeto de manera terapéutica.

Hay variadas formas de expresión por medio de la música, depende de cada cultura, lugar y tiempo, el tipo de música que generará. El sentido, la sonoridad o los colores que se pueden encontrar en la música dependen de los creadores, de sus experiencias y maneras de sentir y expresar.

Cualquier persona es un creador, es algo natural en cada ser, la creación tiene un fin puramente comunicativo, y la trascendencia de las creaciones humanas conforman la cultura de cada sociedad.

El foco en este caso, se pone sobre la capacidad creativa, en algunas personas se puede encontrar obstruida o dificultada, por diferentes razones; la incapacidad de crear está demostrando una barrera, una falla en los canales expresivos del sujeto.

La creación tiene lugar por la falta del objeto, los tiempos y caminos con los cuales cada persona tramita la angustia inciden de manera directa en los procesos creativos, de manera que por medio del análisis de estos procesos, podemos entender el problema y trabajar con el mismo.

El trabajo con estas herramientas nos brinda un espacio para trabajar el conflicto. El terapeuta le brindará herramientas básicas para la manipulación de sonidos, la creación musical en sí, las herramientas que el sujeto aprehenda comenzarán a dar forma a las primeras creaciones. A estas se les debe sumar las creaciones del terapeuta o del grupo, en caso de que se esté trabajando grupalmente, para generar fluidez, apoyo, interés, y goce en el momento de la creación. De esta manera colocar al sujeto en un estado lúdico de creación, fundamental en esta dinámica, este estado requiere de un nivel atencional enfocado y sostenido en la tarea, generando así un buen rapport entre el sujeto y el terapeuta.

En el momento de la creación musical grupal, como en la elección del instrumento, del tempo o la tonalidad, así como en el interés o disgusto por las dinámicas, se está expresando el sujeto; el terapeuta conoce las herramientas con las

que trabaja, utiliza su sensibilidad con cada una de ellas, y responde a la novedad, lo inédito y particular de cada caso.

Sobre un instrumento musical la persona tiene la libertad de exteriorizar cualquier tipo de sentimiento, la agresividad se vuelve totalmente permitida, ya que se distribuye sobre la ejecución en el instrumento para luego transformarse en sonido. Se puede pasar de climas tensos y agresivos, a otros más tranquilos y suaves, como también puede haber diferentes sintonías dentro de la misma creación grupal: algunos instrumentos proponen y otros responden, algunos buscan la base musical mientras otros hacen arreglos, buscar diferentes posiciones dentro de la dinámica de creación, le brinda al sujeto nuevos puntos de vista, nuevas herramientas. No son de gran importancia los conocimientos previos musicales de cada persona, serán útiles como herramientas dentro de la dinámica, pero cabe reafirmar que no se busca ampliar la calidad técnica del instrumentista, sino de mejorar los canales expresivos del sujeto, dos cosas muy diferentes.

El ejercicio de crear es algo saludable para el sujeto, por tanto terapéutico. El sentido y forma de las creaciones pueden servir de análisis para el terapeuta, y de esta manera se pueden buscar estrategias que trabajen el uso de estos canales. Las dinámicas de trabajo se dan por fuera de lo estético que propone el arte en general, no se busca la belleza de la producción, ni se trata de gustar o no, por el contrario, cuando un sujeto demuestre que algo de la producción no le gusta, o moleste, nos está brindando un camino de análisis muy importante. De manera que se pueda trabajar sobre las frustraciones y los “errores”, el terapeuta debe observar las expresiones al momento de crear, las posturas, el cuerpo y la manera en que ejecuta sobre el instrumento.

## Bibliografía

- Casas, M. Burghi, N. (2004) *Para crear; un lugar, un tiempo, un espacio... y una coordinación*  
Artículo de VII de psicología universitaria. Montevideo: Facultad de Psicología  
Universidad de la República.
- Dabas, E. (2010) *COMPARTIENDO TERRITORIOS: RELACIONES FAMILIA - ESCUELA* (Argentina) recuperado de: <http://www.obelen.es/upload/50ElinaDabas.pdf>
- De Garbarino M.F. (1986) *"El juego en psicoanálisis de niños"* Vol.1
- Delabanty Matuk G. (1998) *"Atmósfera social y cambio. Contribuciones de Kurt Lewin a la psicología social"*
- Fernández A.M. (1999) *"El campo de lo grupal. Notas para una genealogía"* Nueva Visión, Buenos Aires
- Freud S. (1908) *"El creador literario y el fantaseo"* Ediciones Amorrortu
- Landeira R. *"La ética del psicoanálisis freudiano"* Trabajo presentado al 14/6/85 en la Mesa Redonda "Reflexiones sobre la ética en el campo de la psicología" realizado por la Asociación de Psicólogos del Uruguay
- Lans A. (1999) *"una clínica institucional y grupal"* - Grupo formación y campo de fuerzas Agenciamientos de enunciación colectiva.
- Lourau R. (1975) *"El análisis institucional"* Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Pavlosky E. Frydlewsky L. Kesselman H. (1976) *"Las escenas temidas de un coordinador de grupos"* Clínica y análisis grupal Vol. 1.

-Ramis C. (1939) "Apuntes y ensayos sobre estética musical" A Monteverde y Cía,  
"Palacio del libro"

-Sobrado E. (1984) "La concepción operativa de grupo" Revista Conciencia nº2,  
Montevideo.

-Winnicott, D.W. (1971). *Realidad y Juego*. Barcelona: Gedisa, 1997.