



Facultad de Psicología y Relaciones Humanas

LICENCIATURA EN MUSICOTERAPIA

Trabajo Final Integrador

**La canción como modo de abordaje clínico
musicoterapéutico en adultos mayores.**

Modalidad: Estudio de caso

TUTORA: María José Bennardis

ESTUDIANTE: Ezequiel Matías Racelis

ROSARIO, Octubre2022

INDICE

Introducción	1
Justificación del tema	2
Situación problemática	3
Objetivos	6
Marco teórico	
• Dimensión de la concepción de musicoterapia.....	7
• Dimensión de la canción como producto de la semiosis	10
• Dimensión de los procesos identitarios.....	18
• Dimensión de la concepción de Adulto Mayor.....	19
Diseño metodológico	23
Análisis e interpretación del material relevado	25
Dimensión de los casos clínicos	
• Teoría y práctica una misma cosa.....	29
• Vivencias del musicoterapeuta	
○ <i>El televisor</i>	30
○ <i>A San Martín</i>	32
○ <i>El Bombista</i>	35
○ <i>Choque de formas. El bombo, el tango y la disciplina</i>	36
• Construcción de sentido. Mapa 4.	40
Conclusiones	42
Bibliografía	44

Introducción

En el presente trabajo con modalidad estudio de caso, se analiza desde una perspectiva socio-histórica y semiótica a la canción; tomándola como paquete textual¹, se la considera como punto de partida discursivo de los sujetos, los procesos identitarios y los movimientos formales que desde allí se generan en dichos sujetos. El mismo estuvo enmarcado en las prácticas clínicas correspondientes al quinto y último año de la carrera Licenciatura en Musicoterapia de la Universidad Abierta Interamericana sede Rosario durante el ciclo lectivo 2021.

Se parte de un interrogante, el uso de la canción como herramienta de abordaje en la clínica musicoterapéutica, que al ser analizado y puesto en práctica desde un marco teórico y metodología coherentes entre sí, hizo que dichas prácticas adquirieran sentido y posibiliten esta investigación.

Este posicionamiento permitió la construcción de casos que se describen en distintas escenas a modo de viñetas con adultos mayores residentes de un geriátrico de la ciudad de Rosario de gestión pública, generando una estrategia como posible técnica de intervención.

De lo observado se concluye que la forma canción configura un soporte discursivo para los sujetos, posibilitando que los mismos re-formalicen, re-creen formas discursivas que podrían generar movimientos, cambios en las formas de ser y estar dentro de la institución.

Palabras Clave: *musicoterapia, canción, semiótica, discurso, abordaje clínico*

¹ Paquete textual, texto. Concepto desarrollado por Verón E. Un conjunto compuesto por materia significativa producto de una discursividad social. Cap. 1 “Lo ideológico y la cientificidad” en Verón E., 1987 *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona. (P 17)

Justificación del tema

La relevancia del uso de la canción como modo de abordaje en el espacio clínico musicoterapéutico con adultos mayores radica en que durante el proceso de estudio de esta carrera se transitó una deconstrucción del concepto de música hacia una conceptualización semiótica de la música, la música como hecho social (Molino, J; 1995).

Este proceso de deconstrucción/construcción ha llevado a comprender que el uso de la música occidental no estaría invalidado per se, sino que en caso de utilizarla podría exigir esta mirada semiótica para el abordaje clínico.

Por otro lado, pueden existir ciertos imaginarios sociales, comentarios, expectativas, exigencias que la sociedad y/o las instituciones tienen con respecto a la musicoterapia. Es posible confundir a la clínica musicoterapéutica con el hacer pedagógico y/o el hacer recreativo, y el interpretar canciones parecería involucrar estos dos aspectos para quien desde afuera de la disciplina no conoce este posicionamiento.

La canción desde la musicoterapia, permite encuadrar y organizar tanto el momento como la producción de discurso, discurso producido que desde esta mirada, desborda a la forma de la propia canción y posibilita lecturas texturales/vinculares donde el musicoterapeuta pueda seguir teniendo un posicionamiento en la improvisación libre.

Por otro lado y en el mismo sentido, esta población de adultos mayores tomó la tarea de interpretar canciones con buena predisposición debido a la cercanía formal discursiva. Proponían sus canciones favoritas, contaban recuerdos de sus vidas en torno a dichas canciones, recordando letras y melodías. Es decir, la canción es parte de los discursos que los atraviesan como sujetos y que construyen sus identidades. En otras palabras, es un punto de partida posible.

Situación problemática

Los trabajos encontrados referidos al abordaje clínico por medio de la canción corresponden a posicionamientos ligados a las neurociencias, desarrollo y/o recuperación de la memoria y motricidad entre otros. Véase “Explorando el cerebro musical Pfeifer C. 2017”, Bernabé Villodre, M.M.: “Prácticas musicales para personas mayores: aprendizaje y terapia”, en Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albacete, N° 28, 2013.

Este posicionamiento no será tratado en este trabajo, en su lugar será abordado asumiendo como posición epistemológica el Pensamiento Estético en Musicoterapia.

Esta situación problemática despierta inquietudes personales en torno al uso de la canción, las potencialidades que ofrece y el involucramiento por parte de los sujetos en el espacio clínico amerita una investigación en torno a este tema.

En la búsqueda constante de bibliografía que aperture y enriquezca la propuesta terapéutica de trabajar con la canción, se llega a la tesis de grado de Agustín Gasquet (2016) “Sonidos, vivencias y encuentros”. En el apartado “Desmenuzar el hacer musicoterapéutico” se dedica, a de-construir/construir el concepto de recreación.

Gasquet (2016) contempla el sentido que las instituciones (en general) tienen respecto del hacer musicoterapéutico ligado a los momentos de recreación, al divertimento, por momentos también pedagógico, y las exigencias y expectativas institucionales que suelen desprenderse de esta concepción, o imaginario respecto de la musicoterapia, tales como exposiciones, muestras, talleres.

Es frecuente que en las instituciones geriátricas, el personal y las autoridades, confundan la tarea del musicoterapeuta, donde se la considera más ligada a lo “recreativo” que a lo “terapéutico”. Frente a esto, la misión del musicoterapeuta es brindar información a los residentes, el personal y las autoridades acerca de cuál es la labor como profesionales dentro de la institución, no dejarse imponer para nada estilos

o formas de trabajo ni tampoco gustos o expectativas del personal del lugar. (Gasquet, A; 2016, p.22)

Algunas de estas expectativas institucionales han aparecido durante el transcurso de mis Prácticas Profesionales Supervisadas, tales como las de lograr productos finales para ser mostrados a la comunidad, subir a las redes sociales y páginas webs donde la institución de cuenta de las actividades que se ofrecen a sus residentes.

La demanda institucional con el profesional musicoterapeuta se centra, a veces, en exigir una serie de actividades musicales que llenen el tiempo de los residentes para que “no se aburran” y así mostrar una imagen proactiva de la institución y de los residentes que la conforman como estrategia de posicionamiento de la institución en la comunidad. (Gasquet, A; 2016, p.22)

Tanto el objetivo de la recreación como el de posicionarse ante la comunidad, no son puntos a cuestionar, en todo caso puede o no, ser una estrategia institucional con algún fin específico, pero desde la posición asumida la propuesta de la musicoterapia pasa por otro lado. En la búsqueda de cómo cumplir de cierta manera con esas demandas sin dejar de lado el posicionamiento clínico, es que la siguiente propuesta de Gasquet (2016) se considera pertinente para ser incorporada.

El autor propone en su deconstrucción/construcción invertir con otro sentido a la recreación, hacia el sentido de la re-creación, re-elaboración.

He denominado intervención re-creativa-terapéutica en musicoterapia para la tercera edad al conjunto de propuestas que realizo en grupo, en donde el consenso, y el intercambio abre el juego a la participación y a entablar el vínculo terapéutico tan importante para el desarrollo de cualquier actividad terapéutica.(...) No tomo la palabra recreación como está definida en el diccionario, que tiene que ver más con pasar el tiempo de forma agradable, sería una vuelta a la creación, una re-elaboración

del presente a partir de circunstancias ya vividas para que cobre nuevos sentidos y se puedan encontrar nuevas herramientas y fortalezas para adaptarse así a la situación actual (Di Prinzio, C; 2012, p.6 en Gasquet, A; 2016, p. 22)

Este concepto, intervención re-creativa-terapéutica de Di Prinzio recuperado por Gasquet, va muy en línea con la búsqueda del formato terapéutico que se propone en el presente trabajo, el abordaje desde la canción, pudiendo ser adoptado.

Las lecturas (siempre desde el pensamiento estético y posicionado desde la improvisación libre) de relaciones y vínculos, transcurren durante estos momentos recreativos, la tarea grupal, la interpretación de canciones y todo lo que desde allí pueda desprenderse, como festivales, participación en medios audiovisuales y otros formatos que surjan.

Objetivos

Generales

- Analizar las potencialidades clínicas del uso de la canción para el abordaje de los procesos identitarios y los movimientos formales que desde allí se generan entre residentes de un geriátrico público de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe.

Específicos

- Elaborar un método para la implementación de la canción con fines clínicos.
- Analizar los procesos identitarios y formas vinculares que los residentes muestran y generan en el hacer desde la canción.

Marco Teórico.

El marco teórico que sustenta este posicionamiento está compuesto por las siguientes cuatro dimensiones, que articulándose entre sí permiten abducir o hacer importación epistemológica hacia la musicoterapia en un entrecruzamiento de autores de otras disciplinas conformando un todo integral y dando sentido al hecho clínico.

Dimensión de la concepción de musicoterapia.

Giros
Existe cielo y un estado de coma
Cambia el entorno de persona en persona
Giros
Dar media vuelta y ver qué pasa allá afuera
No todo el mundo tiene primaveras
Flaco ¿Dónde estás?
Estoy imaginándome otro lugar
Estoy juntando información
Estoy queriendo ser otro (otro tipo, loco)
Mi necesidad se va modificando con las demás
Así mi luna llega a vos,
así yo llego a tu luna
 (Fito Páez. 1985)

El Pensamiento Estético en musicoterapia.

Sujeto, salud, materia, forma y sentido son conceptos y ejes transversales en este posicionamiento musicoterapéutico. Para poder introducirnos en este trabajo nos apoyaremos en definiciones desarrolladas por Gianoni, D. (2002).

La Musicoterapia desarrolla un campo de conocimiento que investiga las organizaciones discursivas producidas por diferentes sujetos.

El sujeto como productor de fenómenos transita un proceso de deconstrucción-construcción, habilitando un devenir circular de la Forma:

Materia: sonido, cuerpo, movimiento,

Forma: disposición o expresión de la materia,

Sentido: contextualización de la forma,

Sujeto que es-ahí, en tanto vínculo con esta Forma; siendo, en el devenir circular de la misma.

Vincula el Arte con la Salud.

El lenguaje del Arte es el que posibilita la circularidad de la Materia, Forma y Sentido, en tanto el Musicoterapeuta escuchante celebra el devenir como criterio de Salud. (p. 7)

La musicoterapia vincula al arte con la salud. Abduciendo lo desarrollado en “*Hecho musical y semiología de la música*” de Jean Molino (1995), esta epistemología musicoterapéutica explica a la clínica como un hecho social, ya que la música observada como un sistema simbólico, se torna materia significativa y adquiere sentido dentro de un contexto social, es así que una forma estética se entiende como una relación de reglas que emerge en un contexto dado en un entrecruzamiento de discursos sociales.

Rodríguez Espada (2016) sobre la Estética nos dice que “no es un conjunto de cosas, sino de relaciones, pautas, diferencias cuya validez, o verdad si se prefiere, no es posible de probar fuera de ese sistema de relaciones, de vínculos. Es arbitraria y tautológicamente verdadera”. Así entonces, la música contiene una dimensión en la que se la puede considerar discurso.

El discurso estético al ser polisémico o en palabras de Umberto Eco, ambiguo², habilita a ser cargado de múltiples sentidos, según esté comprendido dentro de un sistema vincular, estando abierto al devenir.

La clínica musicoterapéutica opera con y en los discursos estéticos, en ella se deconstruyen/construyen sistemas simbólicos, construcciones de sentidos. Por lo cual puede

² Concepto desarrollado por Umberto Eco (1974) donde explica que un mensaje estético puede interpretarse de diversas formas según el sistema de relaciones que el código representa.

ser concebida como un hecho social, en tanto en los vínculos generados entre el musicoterapeuta y pacientes/usuarios, se inauguran códigos o sistemas simbólicos.

Este fenómeno, el de la inauguración de códigos, se hace posible en tanto el discurso estético por su ambigüedad, habilita a múltiples sentidos, que interviniendo en sus formas, podría el sujeto/paciente abducirlas (a las formas) a otras dimensiones de su vida cotidiana.

Entonces diré que aquellos discursos producidos en el hacer musicoterapéutico (socialmente producidos, como hechos sociales, y denominados discursos estéticos, por su cercanía con el arte), solo pueden tomar sentido en la red vincular en la que se producen. Dicha trama vincular, postula formas alternativas de producción de sociedad y de participación en ella. (Torregrosa, J; 2018, p. 55)

Vemos aquí dos territorios que interactúan y se articulan: el territorio de la vida cotidiana y el de la clínica musicoterapéutica. Este primero es desde donde el sujeto trae su padecimiento, y en el segundo (el de la clínica) es donde deconstruye/construye su discurso para luego abducirlo al primero.

El paradigma técnico que habilita a estas lecturas, le llamamos Improvisación Libre. Momento que el musicoterapeuta destina a percibir las configuraciones discursivas tanto singulares como grupales, las reglas que emergen y la conformación de vínculos.

Esas reglas van conformando al discurso colectivo, en esta epistemología de Musicoterapia se le llama *Tercera Zona*; un *fenómeno semiósico* en palabras de Umberto Eco (1992), quien nos dice que dicho fenómeno emerge cuando un sistema de signos es compartido y vivenciado por quienes están formando parte de ese colectivo.

Entonces tenemos:

- Discurso estético por su cercanía con el arte.
- Sujeto que es-ahí en tanto es-ahí su forma discursiva.

- Forma discursiva con potencia de cambiar según la trama vincular en la que esté inmersa.
- Materia sonido-cuerpo-movimiento vaciada de sentido.
- Sentido abierto a la inauguración de sistemas simbólicos según el contexto habilitando a un sujeto en devenir.
- Musicoterapia que celebra al devenir como criterio de salud.
- El devenir en tanto pura potencia como nos advertía Deleuze

El discurso ético no cesará de hablarnos no de las esencias -no cree en las esencias-, sino de la potencia, a saber: las acciones y pasiones de las cuales algo es capaz. No lo que la cosa es, sino lo que es capaz de soportar y capaz de hacer. (Deleuze, G; 2008, p.40)

Deleuze G.(2008) contrapone a la potencia con la a esencia, diciendo que esta segunda está ligada a la moral, al deber ser, y en cambio desde la ética hablamos de las potencias en los modos de existencias. En musicoterapia abducimos esta conceptualización de potencia para defender la postura de que los sujetos tienen el potencial de cambiar sus modos de existencia.

Dimensión de “la canción” como producto de la semiosis social.

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es el mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto
(Violeta Parra. 1966)*

Debido a la vacancia que hasta el momento hay con respecto a la concepción de canción desde la especificidad musicoterapéutica, se cree necesario construir dicha

concepción entrecruzando los decires, al respecto de la canción y a la música en general, de otras de disciplinas dentro de una coherencia teórica entre las mismas.

Para comenzar se indaga en la definición de canción dada por la Real Academia Española (RAE). Se visita su página web oficial donde dice que su diccionario de la lengua española tiene una actualización al año 2021. Esta indagación se considera un aporte válido para vislumbrar el sentido común que pueda aportar el diccionario, recordando que en muchos casos, las instituciones pueden condicionar sus expectativas desde este sentido tal como se describió anteriormente.

Canción:

1. f. Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.
2. f. Música con que se canta una canción.
3. f. Cosa dicha con repetición insistente o pesada. Venir, volver con la misma canción. Ya estás con esa canción.
4. f. Noticia o pretexto sin fundamento. U. m. en pl. No me vengas con canciones.
5. f. Métr. Composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos, menos la última, que es más breve.
6. f. Métr. Antigua composición poética, que podía corresponder a distintos géneros, tonos y formas, muchas con todos los caracteres de la oda.

Canción de cuna:

1. f. Cantar con que se procura hacer dormir a los niños, generalmente al mecerlos en la cuna.

Canción de gesta

1. f. Composición poética medieval de carácter narrativo, en la cual se narraban las hazañas de personajes históricos y legendarios y era transmitida oralmente por los juglares.

Canción de trilla:

1. f. Cantar suave y monótono peculiar de los trilladores en su faena.

En la misma Web de la RAE se indaga en la palabra Folclore obteniendo el siguiente resultado: Conjunto de costumbres, tradiciones y manifestaciones artísticas de un pueblo.

Indagando en otras fuentes se llega a las autoras Crespo C. y Ondelj M. (2012), donde en la introducción de su artículo titulado “Patrimonio y Folklore en la Política Cultural en Argentina (1943-1964)” mencionan que:

La definición clásica de folklore incluye tres elementos determinantes: uno cultural, el patrimonio, objeto del lore o saber; otro histórico, la tradición; y otro sociológico, el pueblo o folk. A veces se agrega un cuarto, de naturaleza psicológica: la mentalidad popular (Bruno,J; 1960, p.27 en Crespo, C. y Ondelj M; 2012).

Por otro lado, aportes de la antropología permiten vislumbrar que la música puede ser observada como fenómeno simbólico donde se reflejan las representaciones sociales y en donde se pueden observar los discursos por la que la sociedad y los sujetos están atravesados: políticos, económicos, religiosos.

El autor García Méndez (2016) señala referencias teóricas que le permiten "empezar a entender la obra musical no en su fundamento puramente sonoro, sino en su papel dentro de una red de relaciones"

Si aceptamos que en las sociedades tradicionales (y modernas) la música tiene un papel más que estético (por cierto está claramente presente) y posee funciones sociales, religiosas, económicas, políticas, etcétera, entonces la música —de acuerdo con el contexto donde se ubique— adquiere también funciones ideológicas que puede desencadenar (o legitimar) procesos sociales contestatarios que pugnen por la recuperación, construcción (invención diría Eric Hobsbawm), o fortalecimiento de

procesos étnicos, identitarios, con claros fines políticos o económicos, que buscan liberarse de los controles hegemónicos. (García Méndez J.A; 2016)

El planteo del autor pone de relieve una función de la música analizada desde un enfoque antropológico que invita a pensar y reconocer la importancia de la música en la dimensión socio-política-cultural que muestra una consonancia en la forma que se plantea a la canción en el presente trabajo.

Entonces la música, al estar ligada a un contexto cultural, podrá ser significada o resignificada según sea dicho contexto socio-histórico. De tal modo que la elección en las preferencias musicales por parte de los sujetos, podrían transparentar estos contextos, valores, prácticas y sentidos de pertenencia, que desde la musicoterapia podría ser tomada como condición de producción de los sujetos.

Sin embargo, la música no sólo posibilita intervenir y expresar estructuras mentales — simbólicas— como propone Lévi-Strauss, también permite poner en juego, y descubrir, campos sociales, es decir, estructuras y relaciones sociales. De tal manera que la música, como toda manifestación sociocultural, no solamente consiste en un código simbólico, sino en prácticas sociales influenciadas (estructuradas) por los diferentes campos sociales que conforman a toda sociedad (político, económico, religioso, etcétera), a la vez que se ve sujeta a cambios individuales, lo cual hace que la significación que pueda tener una pieza musical dependa de una enorme variedad de factores. (García Méndez J.A; 2016)

De esta recopilación conceptual podemos entender que la canción ocupa una función social tal como la intención de hacer dormir a un niño, darse ánimo para el trabajo, narrar hazañas de personajes, noticias de la época y protestas populares, entre otras representaciones sociales.

En su interior se organizan formas de manifestar las vivencias, costumbres, saberes, valores y verdades de un pueblo y de una época. Estas formas, se ven doblemente manifestadas en la canción, ya que al estar conformada tanto por su música (incluyendo género y tipo de instrumentación) como por el contenido literario, se transparentan en ella ciertos sentidos sociales.

Podemos comenzar a sospechar, desde un punto de vista semiótico, que la canción puede ser signo para quien la recibe, la canción puede ser una pieza más de todo un sistema simbólico social. Al respecto Molino J. (1995) asegura que “para definir la música y comprender su evolución, hace falta ver en ella una forma simbólica” (p 11).

Recorreremos algunas situaciones empíricas como apoyatura a la fundamentación del marco teórico. Se cree necesario la exposición de las siguientes situaciones al recordar como se dijo más arriba que existe una vacancia de conceptualizaciones al respecto de la canción en la especificidad de la musicoterapia.

Como ejemplo de la dimensión simbólica de la canción que se viene sosteniendo, podemos tomar lo sucedido en nuestra historia argentina en los años 90 cuando el reconocido músico argentino Charly García incluyó en su álbum “Filosofía barata y zapatos de goma” una versión rock del Himno Nacional. Revisando periódicos de la época se pueden encontrar noticias tales como:

(...) Charly García fue denunciado por un ciudadano, Horacio Hidalgo. En la demanda presentada ante los tribunales de la capital, Hidalgo acusó al músico de cometer un "ultraje" contra el símbolo patrio y pidió para él la aplicación del artículo 222 del Código Penal, que establece condenas de uno a cuatro años de prisión para el culpable de ese delito. (Diario El País. 05/12/1990)

La versión del Himno Nacional Argentino compuesta por el músico Charly García llegó otra vez a los tribunales: una persona pidió que se prohíba su emisión en Radio Nacional porque le resulta ofensiva. (Diario Clarín. 06/07/1999)

Estas noticias periodísticas, nos ejemplifica cómo una canción puede estar investida de sentido al punto tal de que si se la reversiona se vea afectada su posición dentro del sistema simbólico al cual pertenece.

Así mismo, pero en otro nivel de análisis, podemos observar como en la actualidad luego de haber pasado por un proceso de deconstrucción/construcción simbólica, la sociedad adquiere tolerancia o aceptación a las reversiones del Himno Nacional pudiéndose observar muchas otras reversiones que no sufrieron de tales críticas; como la versión de los Tekis, grupo musical folclórico jujeño, con instrumentos autóctonos norteros y la versión también con instrumentos autóctonos y clásicos dirigida por Lito Vitale, compositor y productor argentino; siendo esta avalada por el Ministerio de Cultura de la Nación donde incluso en ciertas partes conviven las estéticas clásicas con las del tango y el folclore, llegando por momentos a cambiar el compás de 4/4 por el de 6/8 con ritmo de chacarera.

Volviendo al autor Jean Molino, el mismo afirma que:

Si la música es un hecho simbólico, si el análisis musical entra en pleno derecho en el cuadro de los métodos capaces de dar cuenta de las conductas y de los productos simbólicos, quizá entonces está permitido hablar de una semiología de la música.

(Molino, J; 1995. Hecho musical y semiología de la música. Trad: F. Alí Brouchoud. Jorge Sad . María Julia Milán. P37)

Esta cita de Molino J. (1995) nos abre las puertas para poder concebir a la música como un hecho socialmente semiotizado.

Desde esta perspectiva es que se concibe en el presente trabajo a la canción y a su uso en la clínica musicoterapéutica.

El mismo autor nos dice:

El fenómeno musical, como el fenómeno lingüístico, o el fenómeno religioso, no puede ser correctamente definido o descrito sin tener en cuenta su triple modo de existencia, como objeto arbitrariamente aislado, como objeto producido y como objeto percibido. Estas tres dimensiones fundan, en gran medida, la especificidad de lo simbólico. (Molino, J; 1995. Hecho musical y semiología de la música. Trad: F. Alí Brouchoud. Jorge Sad . María Julia Milán. P1)

Según Molino J. (1995) la música tiene este triple modo de existencia: objeto aislado (nivel neutro), objeto producido (nivel poiético) y objeto percibido (nivel estésico), triple existencia que inserta a la música en el terreno de lo simbólico. De esta manera se tomará esta triple existencia al momento de describir los fenómenos estéticos en la clínica musicoterapéutica.

Por otro lado Verón (1987) plantea que los fenómenos de sentido social, aparecen en conjuntos de materia significativa y remitiendo al funcionamiento de la red semiótica, a la que el autor conceptualiza como *sistema productivo*. “Se trabaja sobre estados, que solo son pequeños pedazos del tejido de la semiosis, que la fragmentación transforma en productos” (Verón E; 1978, p124).

El autor continúa diciendo:

Siempre partimos de paquetes de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc.) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio temporal de sentido. (Verón, E; 1978, p126).

Cualquiera sea el soporte material dice Verón, en este caso la canción; un recorte espacio-temporal de sentido, es decir discurso.

Se consideran de gran utilidad estos conceptos tomados de Verón E. (1978), por lo tanto serán utilizados para el trabajo clínico musicoterapéutico; entonces se reserva la palabra *producto* que aporta este autor, a la producción discursiva de los sujetos/pacientes, y para diferenciar a la canción dada, se reserva el concepto *paquete textual/texto* del mismo autor como manifestación material de sentido de una época y geografía.

En la superficie de lo social nos encontramos en efecto con paquetes textuales, conjunto compuesto en su mayor parte de una pluralidad de materias significantes: escritura, imagen, sonido, etc. Ellos son textos, término que para nosotros no se restringe a la escritura, reservemos la palabra (...) discurso para un cierto modo de aproximación a los textos. (Verón, E; 1987, p. 17)

Concibiendo entonces a la canción como *paquete textual/texto*, se entiende que es un conjunto de materia significativa formalizado en canción, que en ella se reflejan ciertos sentidos sociales dentro de un contexto tanto en su música, tipo de instrumentación y contenido literario,

Siendo esta elegida por el sujeto/paciente y por lo tanto parte de su historia de vida y proceso indentitario, es que se la utiliza como condición inicial de producción discursiva del sujeto.

Dimensión de los procesos identitarios

*Cambia lo superficial
Cambia también lo profundo
Cambia el modo de pensar
Cambia todo en este mundo
Cambia el rumbo el caminante
Aunque esto le cause daño
Y así como todo cambia
Que yo cambie, no es extraño
Cambia, todo cambia...
(Julio Numhauser.1982)*

Entendiendo a los procesos identitarios como un continuo donde los sujetos van tomando y cambiando posiciones y roles, se aborda a la identidad como un punto de fijación dependiente de un entramado vincular. Siempre con potencia de movimiento según sean estas posiciones y roles ya que “el sujeto no nace determinado con una identidad última, sino que la identidad es un proceso de constitución nunca acabado” (Navarrete-Cazales, Z; 2015).

Los procesos identitarios pueden cristalizarse, detenerse en un punto al que llamamos identidad. Ese punto de fijación identitaria es un “producto complejamente causal en el que el discurso social hegemónico (...) juega un papel cada vez más preeminente como condición de producción” (Rodríguez Espada, G; 2016, p. 27)

La música, en su dimensión de discurso social, puede adquirir una cualidad de disciplina estética que también participa operando en el entramado discursivo hegemónico y así en la construcción de subjetividades, de identidades fijas. Pero al mismo tiempo, la música es discurso de carácter asignificado, donde en otra trama vincular, podrá potencialmente portar otros sentidos y así mover el punto de fijación identitaria generador de padecimiento.

La disciplina estética es identidad. El desanudamiento de la producción y montaje de signos y significados que sostienen la identidad es desde donde se fuga, pero también es la principal condición de producción de la deriva, en ella se reconocen los juegos de la identidad, que ha dejado su huella. Toda deriva desterritorializante genera un flujo

de angustia porque esa identidad sustantivada, disciplinada, fijada, deja de serlo. Pasa de sustantivo a predicado, de identidad a rasgos identificatorios, categorías, descripciones más o menos estables que vuelven a su condición inestable y primaria, necesitando reconstituirse y reterritorializarse permanentemente. (Rodríguez Espada, G; 2016, p. 26)

Continúa diciendo el autor, que la musicoterapia interviene en territorios producidos por vínculos estéticos disciplinados “y el totalitarismo estético es siempre padecimiento” (Rodríguez Espada, G; 2016, p. 27).

Dimensión de la concepción de Adulto Mayor

*No, permanecer y transcurrir no es perdurar,
no es existir, ni honrar la vida.
Hay tantas maneras de no ser,
tanta conciencia, sin saber, adormecida.
Merecer la vida no es callar y consentir
tantas injusticias repetidas.
Es una virtud, es dignidad,
y es la actitud de identidad más definida.
Eso de durar y transcurrir no nos da derecho a presumir
Porque no es lo mismo que vivir honrar la vida
No, permanecer y transcurrir no siempre
quiere sugerir honrar la vida.
Hay tanta pequeña vanidad
en nuestra tonta humanidad enceguecida...
Merecer la vida
es erguirse vertical más allá del mal de las caídas.
Es igual que darle a la verdad
y a nuestra propia libertad la bienvenida.
Eso de durar y transcurrir no nos da derecho a presumir
porque no es lo mismo que vivir honrar la vida
(Eladia Blázquez. 1980)*

Leopondo Salvarezza (1988) describe y critica a la Teoría del Desapego³. Esta teoría anclada en la dimensión biológica-neuronal-cognitiva, explica cómo el Adulto Mayor al ir perdiendo sostenidamente sus funciones ejecutivas, por economía neuronal se va desapegando de las relaciones con el medio, sus actividades, intereses y objetos, ya que sus funciones disminuidas se verán en la obligación de centrarse en lo más vital e inmediato al mismo tiempo de evitar aquello que por no poder resolver le genere angustia.

Se evidencia en esta teoría, la del desapego, una ideología de lo normal/anormal al momento de valorar negativamente la disminución de las capacidades físicas y cognitivas del adulto mayor con respecto a las del joven.

Bajo esta lógica, se acepta que el terapeuta poco puede hacer más que un acompañamiento del sujeto hasta que la muerte ocurra.

Esta teoría construye un sentido social que puede normalizar y avalar prácticas de distintos grados de aislamiento social, favoreciendo a modo de profecía auto cumplida el efecto de desapego en el adulto mayor.

Es así entonces, que en el análisis y crítica a la mencionada teoría por parte de Salvarezza (1988), se sostiene que es este sentido el que genera los efectos de desapego; son las formas vinculares las que generan estas formas de existencia y no tanto a la inversa. La conducta de desapego no es más que una adaptación del adulto mayor hacia el medio hostil que lo segrega, *acoplamiento estructural*⁴ en palabras de Humberto Maturana (2003).

El mismo Salvarezza (1988), nos propone la “teoría del apego “en contraposición a lo anteriormente expuesto. Afirma que el ser humano gracias a su capacidad de asociarse, compartir, participar en grupos y asuntos comunitarios, es que logró su pasaje de la naturaleza

³ Publicada por primera vez en el libro *Growing old: the process of disengagement*. E. Cummings y W. E. Henry. (1961)

⁴ Concepto creado por el Biólogo Humberto Maturana (1984) para explicar cómo los seres vivos deben necesariamente acoplarse al medio que los rodea para sobrevivir.

a la cultura. Por lo tanto dice el autor: “Toda posibilidad de “ser” (...) es posible solamente en relación con otro o con los objetos contingentes” (p. 21)

Se entiende bajo esta segunda lógica de pensamiento, que se debe acompañar o propiciar, a que el adulto mayor pueda continuar satisfaciendo sus necesidades, deseos y apegos objetales.

Reforzando esta lógica teórica, la del apego, la Lic. En Musicoterapia Delosantos (2017) afirma que ciertos discursos, como podrían ser los institucionales, pueden condicionar los modos de existencia del adulto mayor. Por tal motivo podemos tener como horizonte una perspectiva de derechos, incluyendo la posibilidad de elección, las preferencias personales y la autonomía en general.

Nos interesa, entonces, pensar en las posibilidades que tiene el sujeto de experimentar sus derechos, sus ganas, sus elecciones, sus gustos, su autonomía, etc. El sujeto es atravesado y condicionado por diferentes discursos que quizás, y en algunos momentos, imponen una única forma de existencia, desvalorizando su condición de vida. (Delosantos, M; 2017, p. 17)

Ahora volviendo a Salvarezza (1988), si bien el autor acepta que hay un declinar físico en el adulto mayor, le da otro sentido a la de la teoría del desapego, el sentido de la no competencia con la juventud, o incluso con él mismo cuando joven. De esta manera, el grado de satisfacción o angustia que atravesase el sujeto, puede estar dado, dice el autor: “por la situación competitiva con el recuerdo de sí mismo, o la insistencia en mantenerse joven a cualquier precio” (Salvarezza, L; 1988, p. 22). En este sentido es que alienta las propuestas de actividades en concordancia con sus potencias.

Si aceptamos estas premisas, nuestra conducta hacia los viejos, cualquiera sea el rol que ocupemos, será la de tratar de que éstos se mantengan apegados a sus objetos y

actividades la mayor cantidad de tiempo posible y, cuando no, tratar de encontrar sustitutos derivativos. (Salvarezza, L; 1988, p. 22)

Aquí es donde se justifica entonces la elección de este autor en esta dimensión del marco teórico. Sumarnos a esta segunda teoría, la del apego, nos ayuda a dar sentido y encuadrar la problemática en coherencia con el contexto poblacional e institucional.

Diseño metodológico

El referente empírico se trata de cinco residentes de una de las salas de un hospital geriátrico público de la ciudad de Rosario.

El diseño metodológico utilizado es el de carácter cualitativo, ya que esta metodología es la más pertinente para llegar a comprender los significados de la acción humana en su contexto sociocultural.

Trabajando en el universo simbólico se pretende acceder a los significados y representaciones sociales, sistemas de creencias y valores que actúan como molde y que luego se expresan en las formas en que las sociedades viven.

(...) trabaja con el universo de significados, motivos, aspiraciones, creencias, valores y actitudes, lo que corresponde a un espacio más profundo de las relaciones, de los procesos y de los fenómenos que no pueden ser reducidos a una operacionalización de variables. (Minayo 2007. P 18)

Para la recolección y producción de datos se utilizó la observación participante, implementada desde el primer momento de llegada, a partir de charlas previas de pasillos y mientras terminaban de desayunar.

Como forma de disposición de los cuerpos en el espacio estratégicamente se utilizó el círculo (ronda en sentido coloquial), sospechando que esta distribución espacial podría propiciar un ambiente tendiente a la horizontalidad minimizando las posibles jerarquías, haciendo que los residentes se aperturen al diálogo y participen activamente apropiándose del espacio/momento.

Esta estrategia permitió la realización de entrevistas informales y entrevistas abiertas para buscar una sumersión en la cultura del grupo y acceder a los sentidos y prácticas de los sujetos, lugar en el que ellos mismos fueron proponiendo y eligiendo las canciones a interpretar, contando anécdotas de vida y recuerdos en torno a dichas canciones.

Este mismo formato de ambiente horizontal creado, sirvió para hacer observaciones de otros niveles, pudiendo acceder a las costumbres, rutinas, comportamientos y conflictos de los sujetos con respecto a la vida institucional.

También se realizaron una serie de entrevistas en profundidad a la musicoterapeuta titular de la institución, que permitió acceder a cuestiones específicas como el organigrama, donde se pudo observar cómo dicho organigrama oficial no coincidía a la perfección con el organigrama que se practicaba de hecho.

Como fuentes secundarias se tomaron documentaciones institucionales, el acta de conformación de un comité artístico y otras como acceder al canal de YouTube institucional, permitieron ampliar lo observado in situ.

De todas estas observaciones, diario personal y relatos de informantes clave⁵ como trabajadores de la institución, se fue construyendo un registro de campo que permitió mapear ciertos recortes de la realidad.

⁵ Informante clave o actor llave. Se utilizó este concepto durante las clases de Investigación en Musicoterapia 2021, para denominar a aquellas personas que desde adentro de la institución nos habilitan una entrada al campo.

Análisis e interpretación del material relevado

El material relevado corresponde a grabaciones audio/visuales, notas de campo, recuerdos que permitieron la deconstrucción/construcción de las escenas clínicas que en este estudio de casos van a aparecer a modo de viñetas clínicas. Las mismas se desarrollarán en cuatro niveles llamados Mapa 1, Mapa 2, Mapa 3 y Mapa 4.

En un primer nivel lógico y tomando la triple existencia desarrollada por Molino, J. (1995) se configuran los tres primeros mapas para analizar los fenómenos estéticos en el momento clínico, a saber:

El Mapa 1 comprende al nivel descriptivo neutro.

El Mapa 2 corresponde al nivel analítico.

El Mapa 3 a la construcción de hipótesis.

Finalmente se desarrolla en un segundo nivel lógico un Mapa 4 que pretende reflejar una articulación entre el marco teórico y el análisis de la práctica.

Para el análisis e interpretación del material relevado se utiliza como método para categorizar lo por describir los cuatro ejes semánticos propuestos por Rodríguez Espada, G. (2016).

Estos son:

1. En torno a la materia sonido.
2. En torno a la materia cuerpo y espacio.
3. En torno a los fenómenos grupales.
4. En torno a la percepción subjetiva del Musicoterapeuta.

Vale aclarar que al momento de analizar un recorte clínico, podrán o no formar parte de éste los dos tipos de materias simultáneamente, es así que se podrá optar por describir una de ellas o ambas dependiendo de lo que se quiera observar y/o cuál de ellas sea la más adecuada para con los fines estratégicos.

Cartografiado⁶ del Mapa 1. Para el análisis de fenómenos estético donde su materia es***Sonido (eje 1):***

Las partes se nombrarán de manera musical occidental convencional: A B C etc. acompañado de un número para los casos en que haya retorno a cierta parte y así aclarar si es la primera, segunda o tercera repetición.

Mayormente la forma canción tiene una estructura melódica construida con antecedente/consecuente, también llamado pregunta/respuesta, es así que dentro de cada parte general se utilizarán letras en minúsculas.

A modo de ejemplo, para nombrar a la parte consecuente de una tercera estrofa (como puede darse en una zamba) se hará de la siguiente manera: A3-b. También formarán parte de esta metodología los términos: Prima (´), Introducción, Interludio, Puente y Coda.

Teniendo en cuenta que mi propuesta es la utilización de la canción en la clínica, la Improvisación Libre (IL) transcurrirá durante (aunque también antes y después) de la ejecución de la canción. Por lo tanto, en ocasiones se podrá mencionar que tal o cual producción discursiva se desarrolla, por ejemplo, sobre la segunda mitad de la parte A extendiéndose hasta la primera mitad de la parte B.

Los criterios de separación están tomados y adaptados de Eriz Saitta en concordancia con los propuestos por el docente Dante Grela durante la cursada 2019 de la asignatura Etnomúsicas. Estos pueden incluir:

- Materia Discursiva
- Densidad sonora
- Cualidades del sonido
- Textura

⁶ Según Suely Rolnik, el cartografiado de paisajes psicosociales acompaña los movimientos de transformación. Se hace mientras se desintegran ciertos mundos -su pérdida de sentido- y la formación de otros.

- Melódico/rítmicos
- Tipo de separación

Cartografiado del Mapa 1. Para el análisis de fenómenos estético donde su materia es *Cuerpo y Espacio (eje 2)*:

Se describe su organización cronológica en un nivel descriptivo neutro valiéndose del lenguaje verbal escrito. También se toman aquellos criterios de separación anteriormente expuestos que puedan ser compatibles con esta materia, tales como Materia Discursiva, Textura, Tipo de separación.

Cartografiado del Mapa 2.

El Mapa 2 contempla el nivel analítico siendo el eje que lo atraviesa el 3, en torno a los fenómenos grupales. Al haber presenciado, coordinado y formado parte del colectivo es que se puede describir desde un nivel poiético.

Algunas de las categorías que podrán conformar a este nivel son:

- Condiciones de reconocimiento y producción (CR y CP)
- Operaciones de producción (OP)
- Posiciones de los sujetos
- Intervenciones del Mta.

Cartografiado del Mapa 3.

El Mapa 3 corresponde a la construcción de hipótesis atravesado por el eje 4.

Al haber formado parte y prestar nuestra subjetividad al fenómeno estético, las materias analizadas se formalizan en la percepción y se tornan significantes. Es así que en este estadio podemos adentrarnos desde un nivel estésico a describir la percepción subjetiva de dichos fenómenos grupales.

Algunas de las categorías que podrán conformar a este nivel son:

- Percepciones/Sospechas del Mta.
- Intervenciones del Mta.
- Comparaciones o analogías respecto de las producciones de los mismos sujetos en otros momentos y/o ámbitos.
- Posiciones de los sujetos

Cartografiado del Mapa 4.

Corresponde a una construcción de sentido sobre los datos relevados, una interpretación de los sucesos clínicos observados desde el marco teórico y la funcionalidad de la canción durante el proceso.

Dimensión de los casos clínicos

Teoría y práctica. Una misma cosa.

*No se puede jugar al ajedrez con las reglas del tenis,
porque reglas y juego son lo mismo.
(Rodríguez Espada G. 2020. p 272)*

Entendiendo que reglas y juego son lo mismo, no pueden separarse, es que me sumerjo en las prácticas clínicas sustentado en el marco teórico y en coherencia con el diseño metodológico.

Las viñetas que se describen a continuación, tienen lugar en un hospital geriátrico de la ciudad de Rosario, en el marco de las Prácticas Profesionales Supervisadas correspondientes al año de cursada 2021. Los encuentros semanales tienen lugar los días sábados por la mañana. Por este motivo se me asigna una de las salas, siendo esta en cuanto a género, de carácter mixto.

Atravesados por la situación de pandemia, el primer cuatrimestre se desarrolla de manera virtual mediante video conferencia. En el segundo cuatrimestre ante las paulatinas aperturas se logra abrir la institución y se puede asistir de forma presencial respetando los rigurosos protocolos de la institución.

Con el apoyo y criterio de la musicoterapeuta titular de la institución con quien la universidad coordina las prácticas, se seleccionan cinco residentes.

Cada residente mostró, ya sea desde el comienzo o durante el recorrido, ciertas preferencias y formas discursivas en sus dimensiones artísticas, es así que los nombres ficticios elegidos corresponden a artistas famosos con los que se podría asociar a los residentes en cuanto a la materia y/o forma discursiva predominante.

Estos son:

- Onofre Paz (Folclore)
- Celeste Carballo (Rock nacional)
- Julio Sosa (Tango)
- Marta Minujín (Artes plásticas)
- Alfonsina Storni (Escritora).

Vivencias del musicoterapeuta

El televisor

Mapa 1: El primer día de presencialidad nos encontramos en el comedor de la Sala, lugar que ocuparíamos cada sábado.

Estando en la sala por primera vez se puede observar el espacio, los movimientos, las costumbres. Hay un televisor prendido que nadie mira, la reverberancia de una cumbia sonando de fondo desde algún rincón que no logro identificar rebotando en los pasillos, sonidos de trabajadores que van y vienen, la vida institucional.

Se decide en principio no irrumpir en ese escenario, no pedir que se apague el televisor, ni que bajen la cumbia, simplemente busqué integrarme y ser un personaje más del cuento, ocupar la posición de “adentro”⁷, pero siempre con un pie tocando la línea del “borde” para hacer lectura continua.

Continuamos con lo que había empezado de forma virtual, interpretar nuestras canciones, las canciones del grupo, esa actividad ya era parte de nuestra forma discursiva colectiva, pero esta vez en persona, con instrumentos en mano y en tiempo real.

⁷ *Adentro, al borde y afuera* es un triple concepto utilizado en esta carrera de musicoterapia, inspirado en la Antropología, hace alusión a la posición que el profesional ocupa para poder observar lo que acontece en un ambiente clínico o grupo social dado.

En el segundo encuentro, el residente Julio a los pocos minutos de empezar nuestra sesión, se levanta y dice: “Voy a apagar el televisor para que nos escuchemos mejor”, y lo hace. Los demás asienten y apoyan esa decisión.

Mapa 2: La viñeta descrita en el Mapa 1, da cuenta de un proceso que se desarrolla en dos sesiones consecutivas.

Se evidencia que el seguimiento en modalidad virtual sirvió no solo para generar y sostener los vínculos interpersonales, sino también para que emerjan esas primeras reglas: nos estábamos juntando para interpretar nuestras canciones favoritas.

Había una regla instaurada en el grupo, si se quiere una tarea, la de interpretar canciones. Esa tarea se vio en alguna medida afectada por las costumbres institucionales, formas, el televisor siempre prendido.

Julio decide apagar el televisor y los demás lo apoyan, se genera en ese momento una textura polifónica con jerarquía por parte de julio, ya que si bien todos apoyan la decisión, es Julio el que la propone y lleva a cabo.

Mapa 3:

Julio toma la iniciativa, inaugura una nueva regla, apagar el televisor, con el sentido de construir un espacio que propicie la tarea grupal. Se hace cargo de la construcción del momento. El grupo comparte el sentido de la regla emergente.

La intervención del musicoterapeuta fue la no intervención, dejar que el hecho suceda, que la regla se instaure.

Una nueva forma aparece, y su sentido es la decisión y autonomía de incidir en las costumbres institucionales.

La hipótesis que sostengo, es que el abordaje con la canción potenció el emerger de esta regla, un corrimiento productor de autonomía y libertad. Dando soporte al grupo desde

una forma discursiva identitaria devenida en tarea, es que emerge el *hacerse cargo* para generar un cambio. El cambio no vino desde afuera.

Observaciones:

En esta escena se puede vislumbrar dos niveles del uso del concepto de “regla”. El primero, cantar canciones, más ligado al de tarea⁸, y el segundo, el de apagar el televisor, ahora si ligado al de las reglas que emergen y conforman los fenómenos estéticos.

A San Martín

Mapa 1:

Durante el período de virtualidad por pandemia, en la cuarta sesión por video conferencia, el musicoterapeuta pregunta si alguno de los allí presentes tiene algún escrito propio, poema, canción, etc.

La residente Alfonsina responde diciendo que sí, que ella se acordaba de memoria un poema al General San Martín que compuso durante su período escolar en la infancia. Acto seguido lo recita de memoria. Los demás permanecen en silencio.

Aplausos y felicitaciones de todos los allí presentes emergieron instantáneamente al finalizar su discurso.

La intervención/consigna propuesta por el mta fue. ¡Pongámosle música!

Onofre, quien durante gran parte de su vida participó en grupos musicales folclóricos como cantor y guitarrista, comenzó a esbozar los primeros acordes con ritmo de chamamé en Mi mayor.

⁸ Tarea: Concepto tomado de Pichon Riviere (1970) al hacer referencia a la actividad a realizar dentro de un grupo operativo.

El musicoterapeuta se suma cantando pequeñas frases melódicas utilizando fragmentos recordados de la letra anteriormente expuesta por Alfonsina sobre el discurso armónico de Onofre.

Luego de unos minutos de discurso a dúo entre Onofre y el mta., este último le pide a Alfonsina que le dicte la letra para poder escribirla completa.

Ya con la letra escrita, Onofre continúa durante la semana con la tarea de musicalización, y para la próxima sesión trajo la producción formalizada como chamamé.

Los demás se sumaban cantando las estrofas del chamamé conformando una textura polifónica.

Un integrante del comité artístico muestra interés al escuchar la producción al pasar desde afuera del grupo, propone grabarla para ser transmitida en el micro radial. Teniendo en cuenta la virtualidad condicionada por la pandemia se hace uso de los recursos tecnológicos.

El integrante del Comité grabó con su celular al grupo de residentes interpretando la canción, luego me fue enviada para que yo participe en dicha interpretación sumándome con guitarra y coros. Luego de algunos retoques finales de edición la canción ya estaba terminada.

Mapa 2:

La residente Alfonsina trae al presente un poema producido en su infancia, discurso propio, conocido, ritornello⁹ quizás.

Dicha forma¹⁰ le permite discursar frente al grupo en una textura monódica, lo que deja al resto de los residentes posicionados en lugar de oyentes o público.

Los aplausos del grupo daban cuenta del sentido social que el poema en tanto forma y paquete textual trajo al presente.

⁹ Según Deleuze (1988) el ritornello es un orden en el caos, centro estable y tranquilo.

¹⁰ La palabra forma se utiliza en el sentido de la organización de la materia que compone al discurso. Ver Gianonni D. 2002.

El musicoterapeuta abre al devenir con una intervención, consigna, musicalizar el poema. Onofre se hace cargo de dicha consigna y haciendo uso de sus conocimientos musicales interviene en la producción de Alfonsina. La forma discursiva de Onofre, un chamamé basado en los grados tonales I IV V de Mi Mayor.

Mapa 3:

El discurso de Alfonsina mostró, en tanto paquete textual, un sentido compartido con Onofre, quien se apropia de dicho discurso al ponerle música.

La apropiación por parte de Onofre también se evidencia en la elección rítmica, o género musical, ya que San Martín al ser correntino, es lógico dentro de este sentido social, que sea representado con ritmo de chamamé.

La intervención/consigna del mta habilitó a que una forma discursiva, poesía, devenga en forma canción. Esta reformatización permitió ahora que en primer lugar un discurso con textura monódica pueda adquirir textura polifónica a dúo, y en segundo lugar a una polifonía más amplia, colectiva, con la participación vocal del resto de los residentes quienes se movieron de la posición de público a posicionarse como participantes.

Se pudo observar un efecto rizomático¹¹ cuando un integrante del comité artístico de la institución escucha la producción y propone hacerla pública en el micro radial.

Esta nueva tarea se convirtió en un objetivo a cumplir, para el cual todos los participantes tuvieron que brindar cierto grado de compromiso y organización colectiva.

Como hipótesis se puede sospechar que esta cascada de eventos rizomáticos, colaboró en la continuidad de procesos identitarios de los residentes, ocupar otros espacios, hacer llegar sus voces a público por fuera de la institución, y en algún caso cambiar la posición del ser o

¹¹ Se toma el concepto de rizoma de Deleuze G. y Guattari F (1988) para hablar de efecto rizomático o rizomatización como lo opuesto a lo arborescente donde las acciones son teleológicas, con pasos establecidos jerárquicamente y lineales. En el rizoma en cambio el hacer genera movimiento con múltiples posibilidades que no fueron buscadas específicamente a priori.

retomarla como son el caso de Onofre quien se desempeñó como músico durante gran parte de su vida, y Alfonsina quien pudo socializar su producción poética.

El Bombista

Contextualización: Julio es un residente que manifiesta haber sido cantante de tango profesional. Se desempeñaba en los clásicos bailes de tango en distintos clubes de la ciudad de Rosario y Zona de alrededores.

En las sesiones ocupaba dos posiciones claramente observables, durante los momentos de interpretación de canciones mayormente folclóricas ocupaba una posición desde la escucha y con aplausos finales. Cuando se le daba el lugar abriendo a preguntas sobre sus gustos o historias producía discurso en textura monódica cantando algunos tangos a capella, momento en que el grupo invertía su posición quedando ahora ellos como oyentes con los aplausos finales a sus interpretaciones. En esa misma posición solía quedar contando infinitas historias de vida en torno a sus vivencias como cantor.

El canto de los tangos es considerado por el musicoterapeuta como posible ritornello.

Mapa 1:

En la cuarta sesión presencial, mientras Onofre interpretaba la canción “Que siga el Baile” de los Manseros Santiagueños, Julio me pide con la mirada y con un gesto corporal que le alcance el bombo que se encontraba a algo más de un metro de distancia de él. Toma las baquetas y se suma discursivamente acompañando con ritmo de chacarera.

Mapa 2:

Se observó por parte de Julio un cambio de posición y textura discursiva al momento de utilizar otra OP, concretamente la de tocar el bombo.

Con este movimiento Julio comienza por primera vez (al menos en las sesiones de musicoterapia) a componer discurso colectivo en textura polifónica.

Mapa 3:

Se observa que Julio utilizaba una OP que formalizaba su discurso en canto a capella de tangos. La incorporación de otra OP como la de tocar el bombo, hizo que muestre un potencial discursivo colectivo que hasta el momento no se había observado.

Esta OP anclada en paquetes textuales que le eran familiares, es decir formaban parte de sus condiciones de reconocimiento, lo habilitó al cambio de posición hacia una textura polifónica.

Se sospecha que la interacción con el instrumento bombo, instrumento elegido por él mismo, también fue parte de dicho movimiento, ya que pudo ser reconocido como instrumento típico para el acompañamiento de zambas y chacareras, y al contar con esas condiciones de reconocimiento y condiciones de producción es que pudo sumarse al discurso colectivo.

Choque de formas. El Tango, el Bombo y la Disciplina.

Contextualización: La siguiente viñeta mostró como relieve de superficie la relación discursiva entre dos de las residentes, Alfonsina y Marta. Se analizará desde los ejes 1 y 2, es decir, materia sonido y materia cuerpo/espacio.

Existen elementos extra textuales conocidos por el musicoterapeuta previos al desarrollo de esta viñeta: Un cierto día en una de las tantas sesiones, Marta le muestra al Mta un cuaderno personal donde había escrito un listado de unas veinte canciones que a ella le gustaría que formen parte del repertorio grupal.

Otros elementos que se describen a continuación hablan sobre lo que terceras personas dicen de Marta y lo que Marta dice de sí misma.

Trabajador de la institución:

_ Marta es muy exigente, todo tiene que ser como ella quiere, critica la comida diciendo que no está hecha como ella la haría, tiene un surtido de especias para sazonar la comida a su gusto.

Alfonsina:

_ Marta me cae mal, no la aguanto.

Marta:

_ Yo soy muy creyente, soy de X religión.

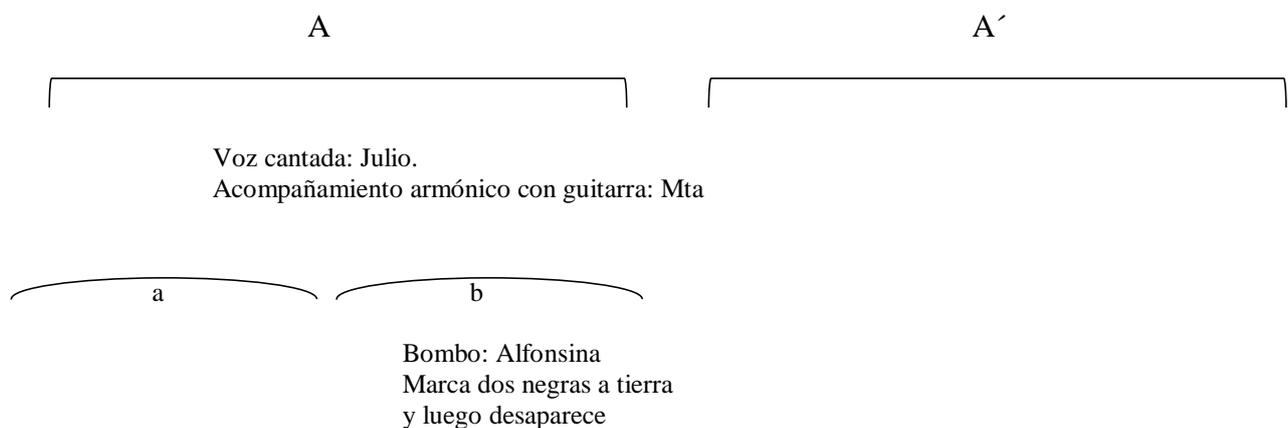
Mapa 1: “La última curda”. Eje 1.

Participante: Julio, Alfonsina, Marta, Mta.

Análisis formal

Género: Tango

Textura predominante: Polifonía con jerarquía por parte de la voz cantada



Mapa 1: “La última curda”. Eje 2.

Discurso a dúo con textura polifónica con jerarquía entre Julio en la voz cantada y el musicoterapeuta en el acompañamiento con guitarra sobre la forma canción “La última curda”, género Tango.

Los demás residentes ocupan una posición de espectadores.

Sobre la parte consecuente de la primer estrofa, Alfonsina toma por sus propios medios el bombo legüero y comienza a marcar el pulso a tierra. Inmediatamente, al sonar la segunda figura negra, Marta quien se encuentra sentada a su lado, pone su mano derecha sobre las manos de Alfonsina impidiendo que siga tocando, diciéndole con voz baja pero con gesto enérgico que – El Tango no lleva bombo.

En ese mismo acto Marta mira al musicoterapeuta marcando el gesto de una leve sonrisa.

Alfonsina suelta las baquetas y deja de tocar.

La canción continúa desarrollándose entre Julio y el musicoterapeuta.

Mapa 2:

El Mta brinda soporte discursivo a Julio mientras este produce discurso interpretando el Tango “La última curda”.

La residente Alfonsina intenta sumarse a la producción tocando el bombo legüero abriendo a la posibilidad de otra estética y ampliar la textura discursiva incorporando esta nueva OP que no había mostrado hasta el momento.

La residente Marta impide ese desarrollo interviniendo inmediatamente con una forma discursiva de carácter disciplinar. En ese momento impone su forma sobre Alfonsina instaurando una regla ligada a la disciplina estética.

Mapa 3:

La IL transcurrida durante la interpretación del tango por parte de Julio y el Mta, mostró una analogía de las formas discursivas de Marta y el vínculo entre ella y Alfonsina.

Estas formas coinciden con lo relevado en los elementos extra textuales que dan cuenta de este efecto espejo dentro y fuera del ámbito clínico.

En dicha escena, en el momento en que Marta interviene, busca la mirada del Mta esbozando una leve sonrisa. Este gesto es interpretado por el Mta como una búsqueda de complicidad y al mismo tiempo aprobación por dicha intervención, comprobación de que hizo lo correcto, depositando en el Mta un supuesto saber que debería coincidir con el de ella.

La sospecha es que la formalización del discurso de Marta la podría llevar hacia un sentido único y a vínculos interpersonales donde se le dificulte aceptar otros sentidos, otros mundos. Su proceso identitario pudo haber quedado cristalizado de tal modo que predisponga a dichas formas de estar.

En cuanto a Alfonsina, la incorporación de la nueva OP (tocar el bombo) mostró un potencial discursivo colectivo que de alguna manera puede estar relacionado con la viñeta A San Martín.

Construcción de sentido. Mapa 4.

Los casos clínicos presentados vienen a mostrar escenas relevantes de un proceso anual, en ellos se observa las posiciones de los sujetos, tanto posiciones iniciales como ciertos corrimientos.

Durante las producciones discursivas in situ se pudo observar e interpretar las posiciones de los sujetos. Tal es el caso de Marta, quien desde su formalización discursiva clausuró la producción discursiva de Alfonsina cuando esta segunda intentó sumarse a la producción colectiva mediante la OP tocar el bombo.

En esta relación se vio reflejada su formalización discursiva con atributos cercanos a la disciplina estética, quizás dificultándole la aceptación de otras realidades condicionando los vínculos con los demás.

Por otro lado, la incorporación de diversas operaciones de producción, anclados en las propias condiciones de reconocimiento y de producción que ofrece la canción, habilitan a reformalizar dicho discurso generando otras texturas vinculares, partiendo de posiciones de espectador y producciones monódicas hacia texturas polifónicas, texturas con el potencial de ser abducidos a otras dimensiones de sus vidas, alcanzando cambios en las formas de ser y estar institucionales y sociales.

Movimientos de ser y estar en la institución se pudieron observar en la viñeta “El Televisor”, donde movidos por la tarea de interpretar las canciones grupales los participantes decidieron construir las formas de habitar los espacios.

La canción ocupa un lugar fundamental como forma artística dentro de la sociedad en general, esta aceptación social y sentido compartido colaboró no solo para organizar el momento, sino también como fue en el caso de la viñeta “A San Martín”, para que una cadena de sucesos pueda darse, donde partiendo desde una producción singular, monódica,

devino en producción colectiva, polifónica, y que luego por medio de trabajadores de la institución (ajenos al espacio musicoterapéutico) llegue a socializarse con la comunidad.

Se ha visto entonces, que la utilización de la canción como condición de producción propició el espacio clínico encuadrando y dando sentido a las sesiones de musicoterapia por parte de los residentes, partiendo desde un espacio recreativo hacia otro re-creativo (Gasquet, A; 2016).

En el hacer durante la canción es que los sujetos producen discurso, y la mirada desde la improvisación libre permite hacer lectura de las relaciones, texturas y vínculos interpersonales y desde allí generar las posibles hipótesis de intervención.

La canción, como forma artística producto de la semiosis social, tendría el potencial de ser un punto de partida para que los sujetos, que son parte de esa sociedad, encuentren un territorio propio desde el cual partir facilitándoles la producción discursiva. Un momento, un encuadre terapéutico que invita a dicha producción, que en consenso abre el juego a la participación parafraseando a Di Prinzio (2012), partiendo desde el mundo conocido hacia un mundo por construir.

Es importante no olvidar que la principal condición de producción es, precisamente, ese discurso desde el que se fuga. No se va a ningún lado si en ese devenir no se menciona el sitio desde el que se ha partido (Rodríguez Espada G. 2016. P28).

Conclusiones

Movido por la inquietud, y debo confesar, también por la necesidad de encontrar y/o construir distintos recursos y técnicas para abordar el hecho clínico musicoterapéutico, es que se llega a este trabajo con la canción como modo de abordaje clínico.

Motivado durante mi proceso como estudiante por la tesis de Iván Fernández (2008) “Conversaciones, tiempos y aperturas. El juego como forma de abordaje en musicoterapia”, es que comienzo a entender que la improvisación libre puede ser llevada a distintos escenarios y aplicada a otras materias discursivas que también son compatibles con los tipos de lecturas e intervenciones que propone la musicoterapia.

Es así que durante las prácticas profesionales supervisadas en una población de adultos mayores, me animo a sospechar que la canción, canciones que les eran familiares en este caso Folclore y Tango, podrían facilitar y convidar a los residentes a participar del espacio clínico y a la producción discursiva.

Para ello primeramente se tuvo que deconstruir/construir el concepto de canción para que cobre un nuevo sentido desde la musicoterapia, dejando de lado los aspectos pedagógicos, la enseñanza en la ejecución de instrumentos, técnicas de canto y apartarse de lo que está bien y lo que está mal respecto a dicha ejecución.

En su lugar, durante el recorrido del presente trabajo se ha visto cómo la canción contiene una dimensión en la que se la puede considerar discurso, habilitando a que ella, en primer lugar, sea materia disponible para pensarla desde la teoría de los discursos sociales (Verón E; 1987) y en segundo lugar, llevarla hacia el territorio de la clínica musicoterapéutica posicionada en el pensamiento estético en musicoterapia (Rodríguez Espada G; 2020).

Se ha visto como la improvisación libre puede concebirse como un modo de observación por parte del musicoterapeuta, donde desde un segundo plano siempre atento, un

borde constante, permite independientemente del escenario en que nos encontremos, percibir y formalizar fenómenos estéticos y generar posibles hipótesis de intervención.

A modo de cierre y retomando lo expresado al comienzo del marco teórico, vale destacar que para la construcción del mismo y darle sentido al hecho clínico musicoterapéutico, fue necesario tener un posicionamiento en el pensamiento rizomático, pensamiento que permite llegar a cualquier punto desde cualquier lugar articulando distintas disciplinas, pasando por autores de la filosofía como Deleuze y Guattari, semiótica como Verón y Eco, biología como es el caso de Humberto Maturana, psiquiatría en el caso de Salvarezza, musicología de la mano de Jean Molino, los específicos de la musicoterapia como Rodríguez Espada, Giannoni, Gasquet, Delosantos y Torregrosa, y otras disciplinas como la antropología e historia de la mano de García Méndez J.A.

Este pensamiento de lógica compleja permite despojarse de las certezas, verdades absolutas y paradigmas intocables que responden a raíces incuestionables.

De esta manera se intentó estar conectado con el mundo, con el exterior, con terceridades.

Al respecto, y ahora si como cierre, Deleuze y Guattari (1988) nos decían algo que me fue muy inspirador y concuerda con el entrecruzamiento de autores que se viene declarando: “El Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano (Mil Mesetas. p 9).

Referencias Bibliográficas

1. Crespo C. y Ondelj M. 2012. *Patrimonio y Folklore en la Política Cultural en Argentina (1943-1964)*
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942012000200006
2. Deleuze G. (2008). *En Medio de Spinoza*. 2a ed. - Buenos Aires: Cactus.
3. Deleuze G. y Guattari F (1988). *Mil Mesetas*. 5ª Edición octubre 2002. Les Editions de Minuit, Paris.
4. Delosantos, M. (2017). *Vivenciando Movimientos en Musicoterapia, Territorio donde Encontrar-se* (Tesis de grado). Universidad Abierta Interamericana, Rosario, Argentina.
5. *Diario Clarín*. https://www.clarin.com/sociedad/piden-emita-version-himno-charly_0_SJneVE6gCKl.html
6. *Diario El País*. https://elpais.com/diario/1990/12/06/cultura/660438011_850215.html
7. Eco U. (1986) *La Estructura Ausente Introducción a la Semiótica* Barcelona. Editorial Lumen.
8. García Méndez J.A. (2016). *Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. Cuicuilco, vol. 23, núm. 66, pp. 11-23, 2016*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://www.redalyc.org/journal/351/35145982002/html/>
9. Gasquet A. (2016). *Sonidos, Vivencias y Encuentros Análisis de una Experiencia en Musicoterapia con Adultos Mayores*. (Tesis de grado). Universidad Abierta Interamericana, Rosario, Argentina.

10. Gianoni, D. (2002). *De Abismos y Superficies. Relatos de un Encuentro con la Pregunta que Interroga sobre el Sujeto* (Tesis de grado). Universidad Abierta Interamericana, Rosario, Argentina.
11. Maturana H. 2003. *El Arbol del Conocimiento: Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano*. 1er ed.- Buenos Aires. Lumen.
12. Minayo 2007. *Investigación Social. Teoría, Método y Creatividad*. Lugar Editorial.
13. Molino, Jean (1995). *Hecho Musical y Semiología de la Música* Trad: F. Alí Brouchoud. Jorge Sad . María Julia Milán.
14. Navarrete-Cazales, Zaira. (2015). *¿Otra vez la Identidad?: Un Concepto Necesario pero Imposible*. Revista mexicana de investigación educativa, 20(65), 461-479.
Recuperado en 21 de diciembre de 2021, de
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000200007&lng=es&tlng=es.
15. Real Academia Española (2019). www.rae.es
16. Rodríguez Espada G. (2020) *Pensamiento Estético en Musicoterapia II*. Editorial Autores de Argentina.
17. Salvarezza L. (1988) *Psicogeriatría. Teoría y Clínica* Cap. 1 y 2. Editorial Paidós.
18. Torregrosa j. (2018) *Diálogos y Configuraciones*. (Tesis de grado). Universidad Abierta Interamericana, Rosario, Argentina.
19. Verón E., 1987. *La Semiosis Social*, Barcelona. Gedisa.