

Henk Smeijsters

Traducción del capítulo 7 del libro "sounding The Self: Analogy in Improvisational Music Therapy". Barcelona Publishers. 2004. Traducción: Lic. Diego Schapira

Capitulo Siete

DEFINIENDO Y REDEFINIENDO LA CATEGORÍA CENTRAL DE ANALOGÍA

INTRODUCCIÓN

Ahora hemos llegado al último paso del viaje de investigación comenzado en el Capítulo Cinco. En este capítulo daré una definición de analogía en las cuales serán integradas todas las conclusiones anteriores. Serán descriptas en detalle las propiedades de la categoría central. Un glosario da, también, una vista general de conceptos relacionados pero diferentes, discutidos en capítulos anteriores, mas algunos nuevos conceptos. Al final será discutida la idea de un lenguaje transformacional, y será presentado como ejemplo.

DEFINIENDO ANALOGÍA

En esta parte definiré las propiedades de la categoría central de analogía. Para empezar, debería quedar claro que la categoría de analogía contiene dos subcategorías. La primera es la analogía en diagnóstico; la segunda es la analogía en tratamiento.. La primera refiere a la similitud entre formas de música expresadas por el cliente y formas de sentimiento que caracterizan su perturbación o deficiencia. La segunda se refiere a formas de música que suenan los cambios de formas de sentimiento que mejoran la salud.

También se puede hacer una distinción entre analogías *específicas* y *no específicas*. No específicas, significa que un cliente actúa en la musicoterapia como actúa en cualquier otro lado, pero esta acción no está en la música (por ejemplo, cuando un cliente no

participa en las actividades o cuando detiene sus actividades muy pronto. Esto puede pasar con todo tipo de actividades). Específicas, significa que la analogía acontece en la música (un cliente actúa en la música como lo hace en cualquier otro lado). La siguiente definición de analogía refiere a las analogías específicas en diagnóstico y tratamiento.

La analogía puede definirse como una puesta de estas:

- 1- Partes de este capítulo han sido presentadas durante conferencias y fueron más tarde expuestas en publicaciones anteriores.
 - La musicoterapia difiere del contexto de la vida real, porque en el contexto de la vida real, una persona normalmente no se expresa o se comunica por medio de acciones musicales. Por lo tanto, una analogía no es una réplica, porque los procesos psicológicos no son copiados igual, sino que son expresados en otro medio (la música).
 - La diferencia del contexto de la vida real disponible porque la analogía no es réplica, posibilita que la musicoterapia pueda ser experimentada como un espacio seguro, experimental, o como campo de juego en el que las reglas de la vida diaria son agrupadas.
 - Aunque este espacio experimental no sea idéntico al contexto de la vida real, en musicoterapia los fenómenos psicológicos (pensamientos, sentimientos y comportamientos) experimentados, no son diferentes del contexto de la vida real.
 - El proceso musical en musicoterapia es una analogía del proceso psicológico porque no hay dualismo entre la forma musical y la forma de sentimiento, como sí lo hay entre una forma simbólica y el proceso psicológico al que refiere. Cuando hay analogía, las formas musicales, no son símbolos de lo que no es manifiesto. No hay necesidad para interpretar porque la forma musical no refiere alguna cosa.
 - Los procesos musicales análogos tienen significado incorporado y significan lo manifiesto. Los procesos musicales análogos son eso: ser en la música es ser en la experiencia.
 - La analogía es semisimbólica; presta atención a los ordenamientos de los elementos de la forma musical y el significado de estos ordenamientos. El significado psicológico (contenido) puede ser derivado de las relaciones de los elementos de forma.

- En la analogía (semisimbólica) hay una mismidad de los parámetros básicos de fenómenos psicológicos y musicales. Por esta mismidad básica, la música nos afecta directamente sin la necesidad de un proceso intermediario como recordar, pensar, asociar e imaginar. La analogía ofrece un tipo primario de conocimiento, conocimiento profundo que es intuitivo, no intermediario, no sustituto, no dual, directo y no abstracto. "La música es el lenguaje de lo inmediato".
- Las analogías acontecen por la similitud de patrones de intensidad y temporales compartidos en la forma de sentimiento y la forma musical. Es posible describir formas musicales con los mismos términos kinéticos dinámicos que describen los afectos vitales. En la música hay una dramática línea de tensión (que) es invariablemente sincrónica con la forma de sentimiento temporal (desarrollo protonarrativo).
- En musicoterapia en cliente, por medio de su expresión musical, manifiesta su *música del Self*. Se expresa en la música de la misma forma que se expresa en otros contextos y por otros medios de expresión. Comportamientos, pensamientos y sentimientos malsanos llegan a sonar en el juego musical y en la elección musical de un cliente.
- En musicoterapia los desarrollos protonarrativos patológicos llegan a ser expresados en el sonido y cambian a desarrollos sanos.
- Es posible expresar y percibir formas de sentimiento intra e interpersonales en patrones de música, porque una persona puede percibir patrones (amodales) temporales y de intensidad en diferentes procesos y modalidades de expresión.
- El cliente puede expresar sus propios sentimientos y los sentimientos de otros por la transferencia de formas de sentimientos en formas musicales de percepción, y por la retransferencias de formas musicales de percepción a formas de sentimiento.
- La analogía no está limitada a procesos específicos pero puede ser aplicada a muchos procesos musicales intra e interpersonales.
- La musicoterapia es la forma apropiada de terapia cuando se pueden iniciar procesos musicales compuestos de patrones iguales aquellos patrones psicológicos que conducen a la salud en una población particular de clientes.

- Para asegurarnos que haya analogía, la analogía debería ser corroborada por las experiencias del cliente y del musicoterapeuta.
- La analogía es un categoría central porque la utilizan muchos musicoterapeutas, con raíces en diferentes Escuelas terapéuticas y que trabajan con muchas poblaciones de clientes diferentes.
- La analogía actúa como categoría central, incluye otras categorías terapéuticas y tiene una posición central entre otras categorías.

De esta definición de analogía, y de capítulos anteriores, debería quedar claro que la analogía es un concepto psicológico basado en la evidencia empírica, que los patrones temporales y de intensidad dentro de las formas de percepción y las formas de sentimiento son iguales y experimentadas como tal.

Como ha sido expuesto en capítulos anteriores, la analogía pone el acento en la mismidad entre procesos (de percepción, de sentimiento) que se pueden comparar entre sí. Por lo tanto excluye todo tipo de conceptos especulativos místicos, mágicos, esotéricos, metafísicos, y cuasi-filosóficos, que conectan los fenómenos que en sus características esenciales, no pueden ser comparados entre sí.

Los conceptos especulativos sugieren que la música puede ser terapéutica por correspondencias superficiales entre fenómenos no psicológicos- por ejemplo, correspondencias entre relaciones matemáticas de objetos cósmicos y físicos, intervalos musicales, armonías, y el cuerpo humano (para una crítica ver Summer, 1996, y Hartogh, 2002). Los conceptos especulativos son no psicológicos y están basados en ideas tomadas de la Escuela Pitagórica de Filosofía; la idea de Boecio entre correspondencia entre Música Mundana, Música Humana Y Música Instrumentalis; y las ecuaciones lineales antroposóficas de Rudolf Steiner, entre procesos humanos (pensar, sentir, desear), y la música (melodía, armonía, ritmo, métrica).

Este tipo de ideas carece de razonamiento psicológico y de evidencia empírica y conecta los fenómenos a otros por medio de características irrelevantes. Son obvias muchas objeciones. Daré algunos ejemplos: la mera correspondencia entre formas matemáticas (por ejemplo, entre planetas, intervalos y el cuerpo humano) no puede explicar por qué un objeto influye a otro. La declaración de que hay "armonía" en la música (acordes consonantes) y "armonía" en el cuerpo humano (bien estar psicológico), no puede explicar por qué la música influye al ser humano.

A lo mejor, estas ideas especulativas son metáforas que nos ofrecen una idea poética del poder sagrado de la música. Pero el problema con estos conceptos, es que son presentados o vendidos como evidencia terapeutica.

Autores con Artogh(2002) critican estos razonamientos metafóricos y yo estoy de acuerdo con estas criticas. De cualquier modo, Artogh sostiene una idea muy anticuada de analogías e iguala a la analogía con la metáfora. Como resultado de esto, debería haber una diferenciación entre metáfora/analogía por un lado, y homología por el otro. Como sea, en un significado mas reciente de analogía, la analogía es diferente de la metáfora y es igual a la homología. Como vimos anteriormente, esto se sostiene para la psicología del desarrollo de Stern, y en semiología, donde los procesos de analogizar conduce a la homología.

En la próxima sección, se mencionará la diferencia entre analogía y metáfora.

UN GLOSARIO DE CONCEPTOS

Luego de viajar en los capitulos anteriores a la literatura, la psicología del desarrollo y la semiología y, antes de adentrarnos en la práctica clinica de la musicoterapia mas en profundidad, permitanme resumir definiendo algunos conceptos y a la vez distinguir estos conceptos del concepto de analogía. En pasajes anteriores, propuse que era importante diferenciar entre analogía, metáfora y símbolo. Estos conceptos dan sentido a diferentes metodos de musicoterapia y a razonamientos, porque ellos refieren a diferentes procesos psicologicos. Y hay aún mas conceptos que deberíamos considerar.

Cuando hay una *replica* alguna cosa luce exactamente como el objeto que representa. Tomemos como ejemplo la estatuilla en un escritorio, que es una estatua real reconstruida en tamaño menor. Una replica también se puede construir en el mismo tamaño del original. Por ejemplo es posible reconstruir un barco del siglo 17, tal cual el original. Pero el barco reconstruido no es el original, sino una copia exacta.. En música, una replica significa que un evento musical es reconstruido exactamente, por ejemplo, cuando una señora canta canciones con la misma voz, y se viste de la misma manera que Marlen Drietrich.

Una *representación* refiere a la descripción, foto o imagen de un objeto. En el arte visual de siglos anteriores, el artista creaba en la tela, representaciones, imágenes de cosas reales. Los fotografos toman fotos de todo tipo de cosas; el cine, la televisión y las computadoras nos dan realidades virtuales en las pantallas. Estas representaciones no son replicas porque no hay relación fisica entre la representación y el objeto, sino que hay una representación sobre la tela, el papel o la pantalla. En el arte musical del pasado, ha

sido presentado el "Tonmalerei" ("dibujar con sonidos"). Al usar Tonmalerei los sonidos de un objeto o evento no son reproducidos usando exactamente el mismo sonido, sino por medio de sonidos instrumentales que de alguna forma u otra pueden sugerir los sonidos del objeto original. Un ejemplo bien conocido es el trueno en la Sinfonía Pastoral de Beethoven, sugerida por el uso de sonidos orquestales. En musicoterapia, en una improvisación temática, los sonidos pueden ser usados para representar sonidos de eventos reales (un aeroplano, la lluvia, etc.).

Una *semirepresentación* suena en algún aspecto como el objeto que representa, pero no es una representación completa- la representación es algo más, también. Por ejemplo el órgano sexual masculino en un sueño, representado por un palo es un semirepresentación. Por las formas dinámicas del sueño- como lo sabemos, de Freud- el contenido reprimido no es representado completamente. En un sueño, el deseo sexual será distinguido y el objeto (por ejemplo, el falo), será representado por algo que podría parecerse al falo, pero también puede representar otra cosa, como un palo. Aunque, el palo en el sueño, en algún aspecto se parezca al falo, también representa algo más: un palo real.

En la musicoterapia por ejemplo, las dinámicas fuertes pueden representar un arranque vocal del padre, y experiencias traumáticas evocadas por estos arranques, pero las dinámicas fuertes también pueden representar sonidos del tráfico. Las dinámicas de alguna manera expresan la experiencia original, y a la vez, la disfrazan.

Como se ha discutido en algunas secciones anteriores, en el *símbolo* no hay correspondencia directa entre su forma y el objeto al que refiere. Como lo expresa Aigen (1995 a): En la simbolización hay una "dualidad" entre el símbolo y el objeto. Un símbolo representa a alguna otra cosa sin asemejarsele.; el símbolo no refleja al objeto. Por ejemplo, la serpiente simbolizando al inconsciente no refleja al inconsciente, porque el inconsciente de ningún modo se parece a una serpiente.. Como se expuso en capítulos anteriores, el color rojo es un símbolo para el socialismo, pero el color en sí, no tiene características del socialismo. Necesitamos un tercer aspecto cognoscitivo (indirecto), un vínculo entre el símbolo y el objeto, porque no hay semejanza en estos casos. Así, hay una necesidad para la "interpretación".²

Lo dicho acerca del símbolo se sostiene también al usarse una *metáfora*. Una metáfora, como el símbolo, es diferente de la analogía-3. Por medio de una metáfora, las características de un objeto son descritas con características de otro objeto. Como lo observa Dissanayake (1996, p.69): "... por medio de una metáfora el camello puede ser descrito como "el barco del desierto"; "el inconsciente como las cuevas de nuestra psiquis"; y las personas como "...profundas y superficiales, estrechas y abiertas, duras y suaves, como también brillantes(luz) y apagadas(oscuridad)..." (Disayanake, 1996,p.174).

El camello es descrito con características de un barco; la psiquis con características de una montaña con cuevas; y las personas con todo tipo de términos físicos. Como sea, la estructura de un camello, de ningún modo es como la estructura de un barco. Como el barco, el camello lleva pasajeros en un largo viaje a través de partes inhabitadas del mundo. Al usar una metáfora hacemos uso de una operación cognitiva que conecta características del barco al camello. La operación cognitiva nos dice que el camello y el barco atraviesan largas distancias. Esta semejanza posibilita hacer una asociación entre el camello y las características de un barco, que por supuesto nos da una visión mas amplia del animal. En este caso son las características funcionales compartidas y no la igualdad de estructura, de lo que estamos hablando.

- 2- Ver Capitulo Ocho para una discusión en el vinculo de aspectos semióticos y simbolicos en el sentido de Kristeva, conectado al caso de Edward.
- 3- Stern ve a la metáfora no verbal y a la analogía, diferenciadas del símbolo verbal. En su opinión, hay un desarrollo desde la imitación a traves de la analogía y la metáfora, al símbolo.

De la misma manera, usamos una operación cognoscitiva de asociación al hablar acerca de "las cuevas de la psiquis". Una montaña tiene cuevas que van a lo profundo de ella, no sabemos que puede haber allí dentro, y este no saber nos pone ansiosos. Nuestra psiquis no tiene cuevas, pero podemos decir que así como una montaña tiene cuevas, nuestra psiquis tiene pensamientos y sentimientos escondidos, de los cuales no sabemos y tememos. Las cuevas tal como los sentimientos y pensamientos escondidos evocan ansiedad porque hay algo que desconocemos. La metáfora posibilita entender nuestra psiquis, con la ayuda de las características de las cuevas. Pero por supuesto, la estructura de nuestra psiquis no es como la estructura de las cuevas.

La diferencia entre la analogía y la metáfora necesita mas atención. Si queremos explicar por qué se experimenta una metáfora, necesitamos de la analogía. Describi cómo en la metáfora de "armonía", el cliente hace una conexión cognitiva entre su psiquis y la música. Como sea, es posible que el cliente, sin el sistema de bienestar cognitivo, experimenta directamente la armonía de la música como bienestar psicológico. La armonía musical existe cuando no hay tensión entre los tonos, percibidos como el ser musical en paz, sin un impulso que movilice a una solución. Esta la percepción de estar en paz, una forma temporal. Cuando la Psiquis esta en "armonía", no hay conflicto entre las necesidades de una persona, las cuales deberían ser liberadas. Esta falta de conflicto y la falta de un impulso en solucionar el conflicto se experimenta como forma de sentimiento. La armonía musical puede ser experimentada directamente como "armonía"

psicológica, porque la forma temporal de música percibida, y la forma de sentimiento, son iguales.. La forma musical tiene un desarrollo protonarrativo, igual a la forma de sentimiento.

La historia de la teoría de la musicoterapia esta llena de frases como: “Un disturbio significa que la psiquis esta en desarmonia; la armonia musical puede restaurar la desarmonia en la psiquis”, etc. Estas frases incluyen dos conexiones que deberían ser investigadas. Primero, hay una conexión entre la perturbación y el concepto de “desarmonia”. De este modo hay que preguntarse si esta diagnóstico es valida, y si lo es, si da suficiente información sobre los problemas del cliente. La segunda conexión esta basada entre la “armonia” de la psiquis y la armonia musical. Con ambas conexiones deberíamos ser concientes de la diferencia entre la metáfora y la igualdad de estructura.

Cuando se usa una metáfora, la metáfora misma no da evidencia psicologica. Es la experiencia de la metáfora del cliente, lo que cuenta. En musicoterapia usamos una imagen(desarmonia en música) que por medio de una operación cognitiva nos ayuda a comprender alguna cosa (la perturbación psicologica). No deberíamos usar literalmente a la metáfora, como una descripción estructural valida de la perturbación o como una razón adecuada para los efectos de la musicoterapia. No deberíamos confundir esta operación cognitiva con una explicación psicologica- como en la analogía- que describa la relación estructural de la música y la psiquis..

La metáfora como es usada en terapia, es una imagen que puede ser terapeutica porque posibilita una operación cognitiva que conduzca a un entendimiento mayor de un fenómeno psicologico. La metafora es terapeutica cuando un cliente es sugestible para la metáfora y cree que esta en “desarmonia” y cree que puede ser curado por la “armonia” musical. Es la imaginación metaforica del cliente, su sistema de creencia lo que posibilita una resolución musical “como si” fuese psicologica. Y por el sistema de creencias, el cliente puede verdaderamente experimentar la resolución psicologica al escuchar la resolución musical.

El punto con los símbolos y las metáforas, es que mientras que pueden ser muy utiles en la musicoterapia, los musicoterapeutas deberían ser concientes sobre los procesos psicologicos con los que trabajan. Y aún más, cuando explicamos a la musicoterapia, símbolo, metáfora y analogía, representan diferentes razones y no se deberían confundir.

Cuando hay un *semisimbolismo*, hay una correspondencia entre el significado, los aspectos formales de la estructura musical y la estructura de la persona. El significado deriva del orden de elementos musicales, no de la interpretación de los elementos musicales como símbolos o signos del fenómeno exterior a lo estructura musical. En musicoterapia la estructura de la música del cliente y la psiquis comparten relaciones

formales. La forma en que los sonidos son agrupados, da un significado formal, que incluye también, significado psicológico, porque muestra cómo el Self de la persona organiza a los elementos formales.

En conclusión, planteo que la *analogía* no es réplica, ni una representación o semirepresentación, ni un símbolo o metáfora. Una analogía musical no es una reproducción del evento musical; no es un completo(o en parte) re-sonar de sonidos por medio de la música, como en el Tonmalerei. No hay dualidad entre la forma musical y su significado como si lo hay con el símbolo, ni una operación cognitiva de asociación como en la metáfora. Cuando hay analogía, la persona expresa su Self en la forma musical, de la misma manera en que se expresa en otras modalidades, en otros contextos y por otros objetos.

Permitanme discutir algunas teorías y conceptos de mis colegas y las relaciones de estos al concepto de analogía.

Analogía, es descrita por Hesse (1967, citada por Aigen, 1995 c) como tener una relación formal, y no física. Para ilustrar esto, Aigen da un ejemplo de "ideas resonantes"(resonating ideas)". En mi opinión, "ideas resonantes" es una metáfora como "barco en el desierto" y "cuevas de la psiquis". Como lo dije antes, se necesita una operación cognitiva de asociación para que ilustre un fenómeno con características de otro. "Resonar" es un concepto de los físicos referente a un objeto generando sonido, porque es golpeado por ciertos sonidos de otro objeto, y ambos objetos comparten frecuencias iguales de sonido. En el caso de las ideas puede haber concordancia. Las ideas no pueden "resonar" físicamente como las frecuencias de sonido. Por medio de la asociación, la resonancia de frecuencias y la concordancia de ideas se vinculan la una a la otra.

Uno podría cuestionar si la manera en que la palabra "formal" usada por Hesse, es adecuada. Cuando hay analogía, cuando la "forma musical es igual a la forma de sentimiento", entonces la forma no es solo una metáfora. Las formas de sentimiento y la forma musical comparten los mismos parámetros amodales.

Bonde(en Wigram, Nygaard Pedersen, y Bonde, 2002) desarrolla una teoría de la música como metáfora, basada en la equivalencia psicológica de los elementos musicales como la presentación del cliente de su experiencia de música expresada verbalmente usando metáforas. Bonde da ejemplos de metáforas que son iguales a los ejemplos que di antes(por ejemplo, "los ojos son el espejo del alma"), y así usa el mismo concepto de metáfora. También expone que la metáfora es una herramienta básica para la cognición, creando por ejemplo, asociaciones tales como que la alegría es igual a "arriba" y la tristeza es igual a "abajo".

Entonces, da ejemplos de tres “niveles psicológicos de música”, donde en el primer ejemplo (Pachelbel, “Canon en D”), el bajo ostinato es una metáfora para el “padre y la madre suficientemente buenos”; en el segundo ejemplo (J.S.Bach, “Passacaglia y Fuga en C menor”, BWV 582), el bajo ostinato es una metáfora para “una voz al mando”; y el tercer ejemplo (J.S.Bach, “Crucifixión de la masa en C menor”, BWV 232), el bajo ostinato es una metáfora para “la voz del absurdo”. En verdad, todos estos ejemplos son metáforas que el cliente llega a destacar por una operación cognitiva.. Estos tipos de metáforas pueden ser idiosincrásicas o compartidas. La metáfora es mucho mas fuerte cuando es evocada por el cliente mismo, cuando el musicoterapeuta se la presenta. Por supuesto que es necesario, como concluye Bonde en su exposición sobre la metáfora, que los terapeutas de GIM son sistemáticamente entrenados en la escucha metafórica de la música, pero eventualmente la validación de la metáfora depende de la experiencia del cliente.

Aunque en parte habrá alguna coincidencia de metáfora y analogía, una analogía es mas directa, es sentida como forma de sentimiento y no usa una imagen como la metáfora. El vinculo entre imagen y sentimiento puede ser vice-versa: la música, por medio de la operación cognitiva puede evocar a la imagen y entonces estimula una forma de sentimiento o puede ser de otra manera, cuando la música (por medio de la analogía) evoca una forma de sentimiento primero, que es entonces asociada a la imagen de la metáfora.

Gregg(1991) presenta una teoria “estructural” de la personalidad en la que él ve una *analogía* entre la personalidad y cierta estructura basica de música. Plantea que el Self es un sistema semiótico, que “... detallar las abstracciones sublimes en símbolos, infunde los detalles fluctuantes concretos sin fin de la vida diaria, con la significancia ontologica”(Gregg, 1991,p.46) Hay un proceso de encasillamiento y auto representación, un proceso de percepción y cognición. Lo que cree Gregg que es análogo entre la personalidad y la música, es la ambigüedad estructural, que en términos musicales hace que dos tonos de una octava sean “iguales” y “diferentes”(percepción), que significa que en la alusión de mujer joven/mujer vieja de Boring, uno puede ver una mujer joven o vieja (percepción), que en términos ontológicos demuestran que hay un “yo” y “no yo”, y “self” y “un otro”, y en términos éticos, “bueno” y “malo” al mismo tiempo. Ve una analogía entre el dialogo interior de partes diferentes y opuestas del Self en la fuga, en que

varias voces tocan inversiones y cambios de un único tema. La ambigüedad estructural es fundamentalmente cognitiva, y Gregg describe la “...unidad primaria de cognición en general...(y) las operaciones primarias de pensamiento”. (Gregg, 1991p.47). Se podria decir que él describe las operaciones cognitivas amodales del Self.

Mulder (1996) también pone el foco en el ejemplo de la Fuga y propone la *analogía* y el *isomorfismo* entre la estructura de la Fuga y la novela. En una novela, nos dice, puede haber un enredo de varias personas como en la Fuga en la cual hay un enredo de voces. Ella demuestra que la novela de Duras tiene inversiones y fusiones de carácter, así como hay en la fuga, inversiones y fusiones de voces. Vincula los procesos de fugato a procesos que acontecen en el llamado Traumarbeit descriptas por Freud. Mulder construye una analogía tripartita entre la estructura de una novela (fusión de caracteres), la estructura de la fuga (fusión de voces), y la estructura del sueño (fusión de contenidos inconcientes por medio de la fusión de imágenes).

Las teorías de Bonde, Gregg y Mulder son teorías que han sido desarrolladas desde las perspectivas de las características de la música tales como, ostinato, la relación de octava, y la fuga. Las funciones del ostinato, la octava, y la fusión de voces en la fuga están conectadas a significados psicológicos. Bonde utiliza explícitamente la experiencia de una metáfora como un puente desde la música a la psiquis.

Ambos, Gregg y Mulder utilizan el concepto de analogía, pero la cuestión surge a partir de si sus conceptos de analogía son iguales en la manera en que han sido descriptos en este libro. Gregg describe a las operaciones básicas cognitivas del Self, y Mulder describe las "técnicas" del sueño ya deducidas por Freud. Como lo expone Hermans (1993) en esta reseña, Gregg claramente usa a la música como metáfora en el estudio de la personalidad. La metáfora de Gregg es una herramienta cognitiva para representar al Self. No hay nada en el Self que suene como una octava, como en el caso de la analogía.

Aunque Mulder se refiera a la analogía de procesos primarios de la música y la psiquis, es más bien diferente de la analogía ya descripta en este libro. Una persona puede experimentar la fusión de voces en la fuga *como si* fuese una fusión de contenidos inconcientes, pero esta experiencia necesita de decodificación orientada al insight y no es el "conocimiento profundo" espontáneo lo típico para una analogía. Cuando hay analogía, uno experimenta directamente los afectos vitales y los desarrollos pronarrativos de la psiquis en la música. La fusión de voces en la fuga podrían evocar la experiencia de la fusión de contenidos inconcientes, pero esto no es la experiencia directa no dualista, intuitiva, no intermediaria, y no sustituta, como en la analogía. La fusión de voces en la fuga no es un evento percibido directamente y aprehendido en términos de una línea dramática de tensión invariablemente sincrónica con una forma de sentimiento temporal (ver Desarrollos pronarrativos de Stern). Esto es porque estas formas de sentimiento temporal son construidas por cualidades dinámico-kinéticas tales como "ondulación", "desvanecimiento", "explosión", "crescendo", "decrescendo", "ataque" y "extensión" (Stern), características de los afectos vitales, pero que difieren de las estructuras melódicas temáticas presentes en la fuga.

Hay varios otros autores que se refieren a la *forma*. Aldridge(1989) introduce el concepto (además de la analogía) de *isomorfismo*, referente a una fuerte conexión entre forma musical, forma biológica (pulso, presión sanguínea , patrones de respiración), y las características de la personalidad (comportamiento Tipo A). Describe a la música como un juego de frecuencias modeladas dentro de una matriz de tiempo, y a las personas como "... seres en el mundo que son como frecuencias modeladas en el tiempo" (Aldridge, 1989,p.95) Aldridge se refiere principalmente a los ritmos corporales como la vigilia, el sueño, respiración, latido del corazón, etc., los cuales tienen sus propios tonos, timbre y duración.

Los representantes de la Escuela Alemana para la musicoterapia *morfológica*, como por ejemplo, Tüpker(1988/1996), focalizan en la analogía entre formas psicológicas y musicales. Describen a la música y a la psiquis por medio de seis factores, basados en la psicología de Salber(1965). Salber describe a los procesos psicológicos como formación y transformación de la Gestalt. Los seis factores que constituyen estos factores son: apropiación("Aneignung"), metamorfosis("aumbildung"), influencia("Einwirkung"), ordenamiento("Anordnung"), despliegue("Ausbreitung") y aptitud ("Ausrüstung").

"Apropiación" significa adoptar alguna cosa o llegar a ser adoptado por algo; "metamorfosis" significa cambiar o ser cambiado; "influencia" es causar algo o ser causado por algo; "ordenamiento" significa estar limitado por la estructura o encontrar una estructura; "despliegue" se refiere a experiencias trascendentes; y finalmente, "aptitud" se refiere a los recursos que posibilitan hacer algo.

En la psicología morfológica, los musicoterapeutas han encontrado un concepto teórico fructífero para probar que lo que acontece en la música es lo mismo que acontece en la psiquis. Por consiguiente estos musicoterapeutas expresan que la improvisación musical es el prototipo de la formación y transformación de la psiquis. El punto firme es que hay una analogía entre la música y la psiquis. Los morfologistas sostienen que estos seis factores forman lo básico del funcionamiento psicológico. De aquí, se deduce que focalizar en el tratamiento de estos factores, influirá la psiquis y la perturbación. Pero de alguna forma u otra este razonamiento es reduccionista, al reducir los procesos psicológicos y las perturbaciones a seis factores y concluir que cuando estos seis factores sean influyentes la psiquis se sanará.

Seguro que las perturbaciones pueden ser descriptas por estos seis factores de la morfología, y que pueden ser usados en terapia. Como sea, se debería formular la cuestión de si los factores de la Gestalt describen a la psiquis completamente. En verdad, es posible describir a la psiquis por medio de estos factores de la Gestalt pero, ¿pueden estos factores de la Gestalt describir las características centrales de todos los procesos psicológicos y las perturbaciones ¿Estos factores sólo pueden describir algunos aspectos

de los procesos psicológicos y perturbaciones que son mucho mas diferentes y complejos. De este modo, no estoy convencido de que todas las perturbaciones puedan ser descriptas y tratadas meramente por usar estos seis factores. Al influir los factores de la Gestalt la persona cambiará, pero ¿se curarán las perturbaciones?, Al observar a los seis factores, uno podría cuestionar si ellos describen a la improvisación musical por completo. ¿Es posible describir la esencia de todo tipo de improvisación musical por medio de estos seis factores?.

Pavlicevic (1997), al referirse a la semiología y al trabajo de Pierce(1932) y Nattiez(1990), hace una distinción entre música como símbolo, música como ícono, y música como índice. Su manera de razonar se aproxima a mi manera de razonar cuando nos dice que la forma en que se relacionan los símbolos a los objetos es el tema principal.

Como se ha discutido anteriormente, un símbolo no refleja a su objeto. Esto es diferente con el *ícono*. Un ícono de alguna forma u otra se asemeja al objeto al que refiere. Como apunta Pavlicevic, la palabra "gato" es simbólica, mientras que el dibujo (representativo) de un gato es icónico. El ícono es igual a la representación que ponía en discusión anteriormente y al Tonmalerei en música ("dibujar por medio de sonidos").

Una cuestión interesante es si el concepto del ícono puede, como parece sugerir Pavlicevic, ser usado cuando hablamos de la tensión y la relajación en música. ¿Podemos decir que la tensión y la relajación en música es un ícono de la tensión y la relajación en el sentimiento humano? Un ícono es algo que visualmente o auditivamente asemeja a un objeto. El ícono nos da una representación visual y auditiva más o menos concreta de un objeto. Podemos decir que un ícono nos da la "figura" del objeto. En el caso de las emociones, esto sería un dibujo de alguien enojado, o el sonido producido por alguien enojado. Así, un ícono nos da la "figura" de los afectos categóricos (ver Stern, 1985). Como sea, los procesos de tensión y relajación, en la ira describen el afecto vital de este sentimiento categórico, podríamos decir que es un "transfondo" amodal de la emoción. Por lo tanto, me gustaria distinguir entre el ícono como representación superficial o la semirepresentación de un objeto, y la analogía como la estructura semisimbólica del objeto.

Pavlicevic describe dos formas en las cuales la tensión y la relajación en música se conectan a la tensión y relajación del sentimiento humano, la forma "directa" y la "indirecta". Ella expone el mismo aspecto que propuse al discutir el "tercer" aspecto cognitivo, que se refiere a una operación cognitiva indirecta de asociación, que en el símbolo y la metáfora genera un vínculo entre dos fenómenos. Siguiendo a Stern, se refiere a la idea de Langer(1951) de que la música refleja la *morfología del sentimiento* (patrones de tensión y resolución, cambios en las dinámicas).

La teoría de Langer parece estar muy próxima a los afectos vitales descritos por Stern, y a la analogía, cuando declara que la música no refleja emociones específicas, sino sus patrones morfológicos, las propiedades del sentimiento. Pero el punto de vista de Langer es "indirecto" cuando ella da por sentado un acto de reconocimiento, o como lo dice Stern, algún tipo de modo contemplativo, que reconoce al arte como forma de sentimiento y trasciende el compromiso directo con el sentimiento. Cuando, acordando con Langer, la gente *reconoce* sus formas de sentir en las formas de música, esto acontece por medio de una operación cognitiva.

Por el contrario, cuando hay una conexión "indirecta" entre la música y las psiquis-Pavlicevic denomina a esto como "música como índice"- la música no es reconocida como un aspecto de nosotros, pero la música y el sentimiento son "una pareja orgánica", si no se interpreta a la "pareja orgánica de Pavlicevic, como una inscripción en la mente, sino como un "entendimiento" de similaridad directa, no discursivo, intuitivo y tácito, entonces el concepto de música como índice se aproxima al concepto de analogía, definido como la mismidad(semisimbólica) de las características amodales de las formas de sentimiento y las formas de música.

Como lo expone Pavlicevic: "... mi mente ya "sabe cómo suena/a que se parece el hundirse/decaer, y mi mente es receptiva a ser estimulada por el "hundirse/decaer" en la música".(Pavlicevic, 1997, p. 3). Estoy de acuerdo en que la música nos afecta directamente, "...evitando el significado simbólico y hasta cierto punto, la significación icónica..." (p.32). Sin embargo la música nos afecta aún si no conocemos su significado simbólico, si no reconocemos a qué suena.

Ninguna teoría de la asociación simbólica, del condicionamiento o de la representación pueden explicar por completo los efectos de la música(terapia). La influencia de la música en el hombre puede ser explicada completamente no por un vínculo arbitrario e individual o colectivo entre el objeto de música y algún significado, ni porque se ha establecido en el pasado un vínculo de estímulo/respuesta, ni porque la música suene como los sonidos manifiestos en el medio ambiente del hombre. Para quedar afectados por la música no hay necesidad de un "agente significante",.. Como sea, como musicoterapeutas debemos ser cautos ante la conclusión de que la música como tal es terapéutica. Por medio de la teoría y la investigación, necesitamos describir que procesos musicales son análogos a procesos psicológicos. Si no lo hacemos, no podremos probar por qué la musicoterapia es más que "hacer música", y no podremos explicar su significancia terapéutica. Decir que hay un vínculo directo entre la música y la psiquis es solo el comienzo de una teoría en musicoterapia. Necesitamos describir a los procesos como afectos vitales e investigar qué procesos musicales deberían ser usados con clientes en tratamiento.

No deberíamos presumir que la “pareja orgánica” innata de música y sentimiento es suficiente como supuesta medicina para ayudar al cliente. El cliente debería experimentar las formas de música como sus formas de sentimiento. El cliente debería, no solo intuitivamente, sino también como procede la terapia, experimentar mas concientemente su Self en la música.

(Esta experiencia es diferente de la operación cognitiva anteriormente discutida; no es reconocimiento por argumento, sino un reconocimiento por la experiencia inmediata.)

Recuerdo a uno de los clientes de Priestley quien al escuchar su propia improvisación, como un “AHA- Erlebnis”, reacciona diciendo:

“Ese soy yo. Asi soy por dentro. Pretendo ser tan fuerte gritando y cantando hasta hacer estallar los cristales de las ventanas, pero en realidad soy muy debil”. (Priestley, 1994 b p. 238).

O tomemos algunas frases de mis propios casos en los cuales los clientes lograron el insight, tal como “Tocar piano es como mi vida”(Smeijsters, 1999 a; Smeijsters & Van Der Hurk, 1999) e “La interacción en música es similar a la interacción en casa” (Smeijsters & Storm, 1997/1998).

OBJECIONES

Tomemos algunas objeciones de la teoria de la analogía. Una objeción es que una persona no expresa en la música quien es, sino quien puede ser. Desde esta perspectiva la música parece ser un dominio que ofrece nuevas posibilidades porque la experiencia musical es diferente de las experiencias de la vida diaria. A veces los musicoterapeutas nos dicen que el cliente reacciona completamente diferente a lo esperado. El argumento de que el cliente se comporta diferente en la musicoterapia no esta en conflicto con la teoria de la analagía, en realidad. Cuando un cliente se comporta diferente, esto demuestra cuán diferente el cliente puede ser. En ambos casos, la música suena su psiquis.

Una segunda objeción sería que tocar una pieza de Mozart es solo una debil expresión de la persona quien lo toca. Y, en verdad, cuando hay mucha estructura ya compuesta, hay poca oportunidad para la expresión individual, aunque si la haya en la manera de interpretar. Hay expresión más personal, como en la musicoterapia, hay improvisación libre. Por lo tanto, la improvisación musical se ha denominado como la partera de las expresiones personales y crecimiento en musicoterapia.

Por el otro lado, las estructuras musicales- canciones propias, piezas musicales populares ya compuestas- ofrecen formas musicales que también suenan formas de sentimiento. En la musicoterapia receptiva tal como Guided Imagery and Music, la imaginación es evocada porque la música como puesta evoca formas de sentimiento y a través de éstas, se estimula el proceso de asociación. Así, la operación cognitiva es posible por la forma musical.

Una tercera objeción puede ser que cuando los procesos intrapersonales no son expresados solo en las acciones musicales, sino también en otras acciones, ¿por qué debería entonces haber musicoterapia?. En la primer parte de este capítulo, hice la distinción entre analogías *específicas* y *no específicas*.

Como exploramos en anteriores capítulos, el vínculo entre afectos vitales y formas musicales, es muy estrecho. Ambas formas son descritas por medio de las mismas palabras que demuestran que los procesos dinámicos psicológicos y musicales están formados por los mismos parámetros amodales. Así, la música y la musicoterapia, tienen significancia terapéutica por estos parámetros.

Una cuarta objeción es que no hay aún suficiente evidencia científica de que haya transferencia de los cambios en musicoterapia a cambios en otros dominios. Esta objeción se sostiene, por supuesto, para todo tipo de terapias. En el caso de la analogía esperamos que un cambio en las características amodales de las experiencias intra e interpersonales y los comportamientos resulten en cambios en diferentes contextos. Por ejemplo, cuando el cliente aprende a ser menos impulsivo en la interacción musical, esperamos que sea menos impulsivo en la comunicación verbal. Puede haber sincronicamente un cambio en la interacción verbal cuando lo hay en la interacción musical, porque los desarrollos protónarrativos de la interacción verbal y la interacción musical son lo mismo. De cualquier modo, el aprendizaje a menudo es limitado por el contexto, entonces mayormente lo aprendido en musicoterapia debería ser transferido más explícitamente a otros contextos. Los musicoterapeutas o los psicoterapeutas, deberían focalizar en los contextos no musicales y ayudar al cliente a poder con ello. Aprender en otro contexto (vida real) será mucho más fácil, porque el cliente ha aprendido a reducir en la musicoterapia, los impulsos.

HACIA UN LENGUAJE INTERMEDIARIO

Ansdehl (1995, p.179) usa el concepto de "interpretación intrínseca", al describir cómo en la improvisación el musicoterapeuta genera una respuesta musical. El musicoterapeuta,

nos dice Ansdell, reacciona en el proceso musical. No traduce la música a "otra cosa" (por ejemplo, una imagen) sobre la cual reacciona.

Aunque coincido con esta línea de pensamiento, me gustaría recalcar que la expresión "directa" del cliente en la música y la "interpretación intrínseca" de la expresión musical del cliente, por el musicoterapeuta no debería ser mal interpretada meramente como un proceso musical. El proceso musical y el análisis musical de este proceso necesita ser vinculado a un "significado" psicológico. Propongo que este significado no es simbólico o metafórico. Por otro lado, este significado es más que puramente musical, y debería darnos un mayor entendimiento sobre los procesos, que lo que pueda darnos el análisis musical. Coincido con Ansdell en que el significado psicológico no debería ser resultado de la interpretación, la cual busca significados latentes detrás de las expresiones musicales manifiestas. Necesitamos un vínculo entre el proceso musical y el proceso psicológico, que, como en la analogía conecte a las formas musicales directamente a las formas de sentimiento. Por lo tanto necesitamos un nuevo tipo de análisis musical en el cual se puedan integrar lo musical y lo psicológico, o como lo expresa Pavlicevic, que sean una "pareja orgánica".

Para darle palabras a un nuevo tipo de análisis musical, necesitamos un lenguaje intermedio, entre el lenguaje de la psicoterapia/psicología, que use conceptos psicológicos, y el lenguaje musical, que use conceptos musicales. Bengtsson (1973) señala que lo no verbal no puede ser "traducido" a lo verbal. El mismo problema sucede cuando el musicoterapeuta trata de traducir el lenguaje musical al lenguaje psicológico. De alguna forma u otra parece haber una brecha entre la anotación musical (partitura) y el significado psicológico. En mi opinión, esta brecha continuará existiendo cuando uno trate de traducir dos lenguajes diferentes.

Una de las desventajas de la musicoterapia parece ser, por un lado, que está el análisis musical tradicional, que describe el proceso musical, y por el otro lado, está el lenguaje de la psicología, psicopatología y psicoterapia, que describe la psiquis humana. Desde que existe la musicoterapia, ha existido el problema de traducir un lenguaje a otro. Un grupo de musicoterapeutas que recalcan que la música es un arte, utilizan el lenguaje musical y tienen dificultades en explicar por qué lo musical es psicológico. Un segundo grupo de musicoterapeutas, con raíces en la psicoterapia, utilizan el lenguaje psicológico y tienen dificultades en demostrar cómo suena lo psicológico en la música.

El lenguaje intermedio que se necesita debería valerse de palabras que al mismo tiempo tengan significado psicológico y musical. Que las palabras incluyan las formas de música y las formas de sentimiento, y tracen un puente entre el lenguaje puramente musical y el puramente psicológico. Por ejemplo, una palabra como "variación" puede ser un intermedio entre el lenguaje musical y psicológico. Esta misma palabra nos dice algo

sobre el proceso musical y el proceso personal; es un concepto psicológico/musical, que valida a la música y también a la persona.

Bruscia (1987) desarrolló los "Perfiles de Valoración de las Improvisaciones (IAP's), tales como "perfil de variación", "perfil de integración", "perfil de tensión", "perfil de congruencia", "perfil de saliencia" y "perfil de autonomía", que pueden ser parte del lenguaje intermedio. Bruscia usa los perfiles para graficar "...analogías con una amplia variedad de teorías psicológicas..."(Bruscia , 1987, p. 411).Al igual que la teoría de la analogía que propongo en este libro, los perfiles de Bruscia están libres de una orientación teórica específica.

Él describe tres niveles de interpretación: 1) la analogía entre el comportamiento musical y el desempeño de tareas fuera de la música; 2) la analogía entre el funcionamiento musical y otras áreas no musicales de funcionamiento; 3) música como proyección de la personalidad, como signo del inconsciente y consciente. El tercer nivel de interpretación es existencial o psicoanalítico, mientras el primero y el segundo se aproximan a las analogías ya descritas en este libro.

A la vez, el vínculo con la psicología de Stern y el puente trazado entre las formas de música y las formas de sentimiento por medio de parámetros amodales de ambos, no ha sido creado aún. No obstante, estos perfiles seguramente pueden ser parte del lenguaje intermedio de manera que lo musical y lo psicológico estén integrados, como lo expuse antes.

Bruscia también describió 64 técnicas clínicas que podían utilizar los musicoterapeutas. Estas técnicas incluyen conceptos que pueden ser parte del lenguaje intermedio. Ver por ejemplo conceptos como "imitación", "espacios creados", "exclamación", "cambio presentado", "diferenciación", "intensificación", "calma", "pausa", "retrocedimiento" y muchos más (Bruscia, 1987, pp.535-537). Estos conceptos no son típicamente musicales, y pueden referirse al comportamiento musical tanto como al comportamiento no musical (por ejemplo, pueden describir la comunicación verbal y no-verbal). Las técnicas de Bruscia tratan sobre el comportamiento del musicoterapeuta, pero con algunas alteraciones, pueden describir el comportamiento del cliente.

En las 64 técnicas clínicas de Bruscia, además de los conceptos (análogos) intermedios, hay dos tipos de conceptos que son diferentes. Algunos, claramente pertenecen al lenguaje musical, como "base rítmica", "centro tonal", "instrumentos compartidos", "modulación", "dirección", "ensayo", "desempeño", etc. Otros conceptos pertenecen a la teoría psicológica, como "sostén", "integración", "asociación libre", "proyección", "splitting", etc. En mi opinión, sería inteligente diferenciar entre estos tres tipos de conceptos (lo intermedio, lo musical y lo psicológico).

Palabras utilizadas por Stern tales como "...ondulación, desvanecimiento, explosión, crescendo, decrescendo, ataque, extensión, etc"(Stern, 1985,p.54), pueden ser todas usadas como lenguaje intermedio. Ambas, la música y la psiquis, pueden ser "explosivas". La palabra "explosivo", es un concepto, a la vez, psicológico y musical, que por un lado, puede trazar un puente a los parámetros musicales tales como tempo, ritmo, y dinámicas, y que por el otro lado, puede trazar un puente a conceptos psicológicos como, por ejemplo, un arranque de ira.

El punto fuerte en la musicoterapia morfológica es que el proceso musical claramente se describe como analogía de procesos psicológicos. El lenguaje de la musicoterapia morfológica, es un lenguaje intermedio que puede ser aplicado igualmente a la música y a la psiquis. Los conceptos usados al describir una improvisación no necesitan ser traducidos al lenguaje psicológico,. Los morfologistas mismos, argumentan que al usar este método, los problemas de traducción no existen en ningún modo.. Como sea, como ya se ha discutido anteriormente, aunque los seis factores de la morfología pueden ser parte del lenguaje intermedio, necesitamos mas palabras para describir perturbaciones y procesos terapéuticos para reducir los problemas de traducción.

El concepto de *forma dinámica* usado por Pavlicevic (1990) podría ser confundido, en un primer vistazo, porque ella usa palabras tales como "dinámicas" y " forma", que en música tienen un significado específico. Pero estas palabras no deberían ser entendidas meramente como términos musicales. Pavlicevic se refiere a Stern(1985), quien, como describí antes, usa términos como "dinámicas" para describir las cualidades de los afectos vitales. Entonces, *forma dinámica* tal cual usada por Pavlicevic, significa patrones amodales. La forma dinámica es amodal y va mas allá de la modalidad meramente musical y psicológica; No es ni meramente musical, ni puramente psicológica. Ella define a la forma dinámica como diferente de ambas formas, la musical y la de sentimiento, pero conteniendo a ambas:

"Es una forma cuyas características no son exclusivamente musicales, ni son exclusivamente emocionales. [Es una] forma musical/emocional, que es una declaración del Self en el mundo..." (Pavlicevic, 1995, p.55-56).

Hay una analogía entre la vida musical y emocional, porque, como lo describió Pavlicevic, las formas dinámicas incluyen, ambas, vida musical y emocional. Aunque en el sentido estricto no hay "interpretación", hay significado psicológico.

Para concluir, conceptos tales como analogía, forma dinámica y aquellas de la morfología, dan a la musicoterapia una posición independiente y a la vez, trazan un puente para la brecha entre el lenguaje musical y psicológico.

UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA DE LA PRÁCTICA CLÍNICA MUSICOTERAPEUTICA

En una sección previa, traté sobre la contribución de la semiología a la musicoterapia. Ahora, permitanme dar una perspectiva semiótica con un caso de la práctica clínica en la que intenté desarrollar un lenguaje intermedio.

La improvisación del cliente será descripta como forma musical en la que el cliente ha ordenado elementos musicales de esta forma musical. El significado será derivado y expresado en palabras intermedias que se ubican entre el lenguaje musical y psicológico. En las palabras intermedias, se establecerá la analogía. En otras palabras, el lenguaje intermedio es un lenguaje análogo.

Me basaré en una improvisación de un caso que será descripto con mas detalle, en el Capitulo Nueve (ver Smeijsters & Van Der Hurk, 1999). En este caso, próximo al final de la terapia, la forma musical del cliente cambia. Focalizaré En los episodios críticos de una sesión particular. (sesión 22).

El cliente tocaba el piano del lado derecho (registro de los tonos altos); el musicoterapeuta tocaba del lado izquierdo (registro de los tonos bajos). La tabla 7.1, de arriba abajo, muestra el proceso en tiempo. La categoría de arriba muestra la forma musical, la categoría del centro muestra las palabras intermedias (el lenguaje análogo); y las palabras usadas para la última categoría provienen de la psicología analítica del desarrollo, y de la psicoterapia (psicología del lenguaje).

El concepto en la categoría central tiene, al mismo tiempo, significado musical y psicológico, porque el lenguaje intermedio es un "entre". Entonces estos conceptos por un lado se pueden vincular a procesos de música, y por el otro lado, se pueden vincular a conceptos psicológicos.

Esta tabla no debería ser interpretada como una teoría universal en la cual los conceptos han sido vinculados entre si, de una vez y para siempre. Por el contrario, es una teoría local creible para un cliente en particular. Tengamos en cuenta que esta credibilidad ha sido lograda a través de un estudio de investigación cualitativa en que las transcripciones de video tapes y reportes provenientes del cliente y del musicoterapeuta, han sido analizados por medio de análisis repetidos, cuadro del sujeto, informes minuciosos, y triangulación (múltiples fuentes, técnicas de investigación, y teorías.). Lo que quiero demostrar es la posibilidad de desarrollar un lenguaje intermedio entre el lenguaje musical y el psicológico.

Tabla 7.1

Ayuda Musicoterapéutica para el trabajo con la aflicción y el encuentro de una identidad personal(sesion 22)

Sección Uno

Formas musicales: el MT toca melodías, el cliente toca acompañamientos

Lenguaje Intermedio: .. integración.

Formas psicológicas: .. individuación y socialización.

Sección Dos

Formas musicales: el MT toca con crescendos/decrescendos, ritmo preciso, el cliente imita las dinámicas y ritmos.

Lenguaje intermedio: seguimiento.

Forma psicológica: identificación

Sección Tres

Formas musicales: ambos, MT y cliente tocan frases sincrónicas

Lenguaje intermedio: fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección cuatro

Formas musicales: el MT toca ritmos, el cliente toca ritmos personales que se ajustan al ritmo del MT

Lenguaje intermedio: integración

Forma psicológica: individuación y socialización

Sección Cinco

Formas musicales: ambos, MT y cliente tocan sforzati juntos, terminan juntos, ritmo sincrónico

Lenguaje intermedio: fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección Seis

Formas musicales: el MT canta, el cliente se une cantando con motivos personales

Lenguaje intermedio: integración

Forma psicológica: individuación y socialización

Sección Siete

Formas musicales: ambos, MT y cliente tocan sforzati juntos, hacen pausa y terminan

Lenguaje intermedio: fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección Ocho

Formas musicales: el MT canta, el cliente imita la melodía con su voz

Lenguaje intermedio: seguimiento

Forma psicológica: indentificación

Sección Nueve

Formas musicales: ambos, MT y cliente tocan ritmos agradables (rhythmic swing) juntos, terminan juntos, acordes sincrónicos

Lenguaje intermedio: fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección Diez

Formas musicales: el cliente canta la melodía anterior del Mt con variaciones

Lenguaje intermedio: Variaciones creadas

Forma psicológica: desarrollo del Self

Sección Once

Formas musicales: el MT y el cliente tocan sforzati juntos, hacen pausa sincronicamente

Lenguaje intermedio: fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección Doce

Formas musicales: el MT toca legato ritmico, el cliente toca melodía atmosférica

Lenguaje intermedio: fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección Trece

Formas musicales: ambos, MT y cliente tocan un dialogo musical pastoral

Lenguaje intermedio: diálogo

Forma psicológica: armonización

Sección Catorce

Formas musicales: el MT toca figuraciones fuertes, el cliente toca melodías de fondo

Lenguaje intermedio: integración

Forma psicológica: individuación y sociabilización

Sección Quince

Formas musicales: Ambos, MT y cliente decreciendo juntos

Lenguaje intermedio: fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección Dieciseis

Formas musicales: el MT toca motivos en el bajo, el cliente toca tonos suaves y dulces

Lenguaje intermedio: Fusión

Forma psicológica: simbiosis

Sección Diecisiete

Formas musicales: El MT toca un fondo ritmico, el cliente toca una figura melódica

Lenguaje intermedio: integración

Forma psicológica: individuación y socialización

- °°Smeijsters & Van Der Hurk.1999
- °°El lenguaje intermedio y las formas musicales describen las experiencias /comportamientos del cliente(no los del musicoterapeuta). Para el lenguaje intermedio usé conceptos de Bruscia del perfil de integración, perfil de variabilidad y perfil de autonomía(Bruscia, 1987).

Esta improvisación demuestra que el cliente, en la música de la sesión 22 podía fusionarse, seguir, e integrarse; hacer variaciones y dialogar. Estas formas musicales suenan la habilidad del cliente de individualizar y socializar. Cuando empezó musicoterapia, tenía un sentimiento bajo de identidad que había compensado, desde su niñez, con no acercarse a otras personas y actuar como alguien fuerte, lo cual resultaba en un comportamiento rígido. No podía pasar por una simbiosis, y tener identificación con las demás personas. Había una falta de desarrollo del Self dentro del contacto social, una falta de balance entre la individuación y la socialización, y una falta de armonización.

Esta improvisación demostró que el cliente mejoró profundamente. De un lado, tocando sus propios motivos musicales, ella descubrió y desarrolló su identidad musical personal, y por esto, ella se distinguió de la música del musicoterapeuta. Por el otro lado sus expresiones musicales fueron parte de un espacio musical compartido. Las dinámicas fueron desarrolladas sincrónicamente, los ritmos fueron complementarios, y había un tiempo exacto(timing) de frases entre el musicoterapeuta y el cliente. El cliente imitaba motivos rítmicos y melódicos del musicoterapeuta, pero también presentaba ella misma sonidos. Algunas veces tocaba un sonido musical para la figura del musicoterapeuta; otras veces, tocaba una figura melódica sobre el fondo del musicoterapeuta. Estas formas musicales ilustran como lo social y lo individual se integraron.

La tabla 7.1 demuestra que es posible usar palabras que son intermedias y que trazan un puente entre la distancia entre el lenguaje musical y el psicológico. El concepto en la categoría intermedia es musical/psicológico al mismo tiempo. Por ejemplo, *seguimiento* puede ser usado como un concepto puramente musical al decir que uno imita un motivo rítmico o melódico y así subsiguientemente. Como sea, el seguimiento puede ser también usado como un concepto psicológico cuando refiere a una persona comportándose como algún otro. Al llevar esto más lejos, el seguimiento se puede conectar al proceso de *identificación*. En la identificación, alguien se identifica con otro, tomando posesión de pensamientos sentimientos, y comportamientos a fines de construir su identidad. Al crecer, los niños encuentran una identidad al identificarse con sus padres, tal como los

adolescentes se identifican con sus pares, sus grupos musicales y estrellas de la cultura pop.

En alguna fase del desarrollo, este proceso de identificación, es superado y la persona puede desarrollar su propia e independiente identidad. Así, después de la adolescencia, la identidad "alquilada" será remplazada gradualmente por una auténtica identidad personal.

La identificación es una fase normal en el proceso de individuación. Como sea, si hay una fijación, una persona siempre necesitará a otra persona para tener un sentimiento de identidad. También puede ser el caso de que una persona llene su falta de identidad por la sobrecompensación. En este último caso, por falta de identidad, la persona teme a la identidad de la otra persona, está imposibilitada de identificarse con algún otro y desarrolla características rudas, excéntricas y asociales y autónomas, que realmente no le pertenecen. Al hacer esto, se tiene un sentimiento de identidad (que no es realmente identidad). En ambos casos, de fijación de identificación y de sobrecompensación, hay una falsa identidad. Si la persona es saludable hay un balance entre lo individual y lo social. Hay un sentimiento de identidad personal que significa que la persona ya no necesita identificación, ni su contraparte, la contraidentificación social. También, puede entrar en relaciones, sin perderse. El proceso de *individuación* en la improvisación musical suena en el balance de fusión, seguimiento e integración.

Al construir el lenguaje intermedio, es importante que el *seguimiento* en la música, por el cliente, se *experimente* como identificación. La credibilidad de la teoría local depende de los procesos de la verificación del sujeto, que es parte del proceso terapéutico en sí mismo y parte de la investigación naturalista/constructivista.

EPÍLOGO: REDEFINIENDO ANALOGÍA

Finalmente, me gustaría reiterar que lo fundamental a la analogía es que el proceso musical suena los procesos psicológicos, y que el cambio de procesos psicológicos por medio de procesos musicales, es terapéutico.

Aquel que identifique los procesos musicales y psicológicos demasiado absolutamente podrá sugerir que las formas estéticas son terapéuticas. Como sea, las formas estéticas tienen sus propias reglas, que no tiene significancia psicológica automáticamente. Así, si la forma estética de un cliente mejora, no quiere decir que haya mejorado el cliente. Para asegurarnos de que haya mejora psicológica necesitamos preguntarnos qué cambio psicológico suena en el cambio musical, y si este cambio suena un cambio psicológico que

el cliente necesita hacer mejorar. Lo que digo es que hacer música no es terapéutico de ningún modo. Necesitamos describir los procesos musicales como procesos psicológicos, y así decidir qué procesos musicales son indicados acorde a las necesidades psicológicas del cliente.

Me opongo a la declaración de que "los musicoterapeutas son artistas", porque sugiere que las formas estéticas son terapéuticas. Los musicoterapeutas no son músicos que siguen y escuchan las reglas estéticas de la música; son terapeutas que escuchan y siguen los procesos psicológicos que suenan en la música. Como lo expresa Pavlicevic: "...el tiempo de las expresiones musicales del cliente logrará una respuesta del musicoterapeuta para se relacione con el tiempo del cliente- no porque sea musicalmente apropiado, sino más bien, porque es relacionalmente y personalmente apropiado" (Pavlicevic, 2000, p.276). Para el cliente, lo importante es que experimente que sus formas de sentimiento suenan en la música, y que por el cambio de su música, él cambia sus formas de sentimiento.

Por último y no menos importante, la teoría de la analogía nunca termina. Debería ser redefinida todo el tiempo, por medio de la triangulación con nuevos casos clínicos, y conceptos de las teorías musicales y psicológicas.