

Noción de música en musicoterapia. Artículo de revisión narrativa

Notions of music in musictherapy

Noções de música na musicoterapia

Bertoni, Santiago

 Santiago Bertoni

Santiagobertoni.mt@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Asociación Argentina de Musicoterapia, Argentina

ECOS - Revista Científica de Musicoterapia y Disciplinas Afines

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-e: 2718-6199

Periodicidad: Frecuencia continua

vol. 7, e025, 2022

revista.ecos@presi.unlp.edu.ar

Recepción: 13 Septiembre 2021

Aprobación: 20 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/459/4593216005/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/27186199e025>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El objetivo específico de este artículo apunta a confeccionar una revisión y exposición de las diferentes nociones de música desarrolladas por diferentes escuelas de pensamiento teórico en musicoterapia. Como segundo objetivo, se relacionan aquellas nociones de música en su implicancia en la práctica musicoterapéutica. La primera parte del artículo plantea la complejidad que subyace al momento de definir la música. Para esto, se precisan diferentes posiciones teóricas para desarrollar estas definiciones en la musicoterapia específicamente. La segunda parte presenta una relación entre las nociones de música conceptualizadas por diferentes autores y expone la fundamentación de su utilización en la práctica musicoterapéutica. Para concluir, se observa que, dentro del material teórico, en su mayoría anglosajón, la relación entre noción de música e intervención musicoterapéutica es correspondida. Es decir, las nociones de música en musicoterapia ofrecen la posibilidad de plantear una discusión que potencie la especificidad del proceso musicoterapéutico.

Palabras clave: música, nociones, práctica musicoterapia, teoría, aplicación.

Abstract: The specific objective of this article aims to make a review and exposition of the different notions of music developed by different schools of thought in music therapy. As a second objective, those notions of music are related to the training of the professional. Finally, a review of its implication in music therapy practice will be introduced. The first part of the article raises the complexity that underlies when defining music. For this, different theoretical positions are required to develop these definitions in music therapy specifically. The second part presents a relationship between the notions of music conceptualized by different authors and exposes the rationale for its use in the music therapy process. To conclude, it is observed that, within the theoretical material, mostly found in English, the relationship between the notion of music and music therapy intervention is reciprocated. In other words, the notions of music in music therapy offer the possibility of raising a discussion that enhances the specificity of the music therapy process.

Keywords: music, notions, music therapy practice, theory, application.

Resumo: O objetivo específico deste artigo visa fazer uma revisão e exposição das diferentes noções de música desenvolvidas por diferentes correntes de pensamento em musicoterapia. Como segundo objetivo, essas noções de música estão relacionadas à formação do profissional. Por fim, será apresentada uma revisão de sua implicação na prática musicoterapêutica. A primeira parte do artigo levanta a complexidade subjacente à definição de música. Para isso, são necessárias diferentes posições teóricas para desenvolver essas definições em musicoterapia especificamente. A segunda parte apresenta uma relação entre as noções de música conceituadas por diferentes autores e expõe a justificativa para seu uso no processo musicoterapêutico. Para concluir, observa-se que, dentro do material teórico, majoritariamente em inglês, a relação entre a noção de música e a intervenção musicoterapêutica é recíproca. Em outras palavras, as noções de música em musicoterapia oferecem a possibilidade de suscitar uma discussão que potencializa a especificidade do processo musicoterapêutico.

Palavras-chave: música, noções, prática musicoterapêutica, teoria, aplicação.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo abordará aspectos relacionados con la noción de música en musicoterapia, su incidencia en la formación del profesional y en la sesión musicoterapêutica. El esquema de desarrollo proviene del aporte de Aigen (2014). Su interés por analizar cómo se considera la música en musicoterapia permitió pesquisar que allí hay una pregunta esencial para el desarrollo de este campo profesional. Plantea nociones de música de diferentes escuelas de musicoterapia y cómo estas se relacionan con la forma de entender la práctica.

Como hipótesis de partida, afirmamos que habría una correlación entre los aspectos específicos que hacen a un proceso terapéutico (marco teórico de referencia, concepción de sujeto, aspectos metodológicos y técnicas específicas) y la intervención musicoterapêutica, coherente con la noción de música al que se adhiere. Por lo tanto, se considera de interés principal analizar conceptualmente las nociones de música en musicoterapia. En segundo lugar, se explicitará la relación entre estas nociones y las intervenciones musicoterapêuticas que se derivan de ellas.

La importancia de este trabajo radica en la posibilidad de contar con un artículo de revisión narrativa que reúna las teorizaciones sobre las nociones de música dentro de las corrientes de musicoterapia actualmente más reconocidas y su importancia en la práctica musicoterapêutica. Por lo tanto, se comenzará describiendo cómo se define la música en musicoterapia según autores reconocidos en este campo.

¿QUÉ ES LA MÚSICA PARA LOS MUSICOTERAPEUTAS?

La complejidad de definir *qué es la música* radica en que toda afirmación sobre la realidad es hecha dentro de un sistema de lenguaje y en que este sistema está construido socialmente (Ruud, 1990). Es decir, todo análisis y definición incluye el contexto y, a su vez, todo enfoque sobre la música tiene sus limitaciones. Por lo tanto, el continuo cambio histórico, cultural y social de la producción musical y la escucha sonora permite observar las diferentes estéticas de la música a lo largo del tiempo. Por su parte, el cambio de ideas sobre la música y la salud en la teoría médica afectan al concepto de música en la historia de la musicoterapia (Wigram et al., 2005). Presentar una definición general válida de qué es la música en terapia es ambicioso, sin embargo, al indagar

en las formas de entendimiento de esta se presentan algunos problemas sobre la esencia y el significado de la música como una forma más de “(...) entender la naturaleza, y la salud humana (...)” (p. 35).

El *Diccionario Internacional de Musicoterapia* de Kirkland (2013) define la música como “el arte de combinar los sonidos en el tiempo, (tanto vocales, instrumentales, como mecánicos) que expresan ideas y emociones de forma coherente a través de los elementos como el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía” (p. 79). Un gran número de musicoterapeutas teóricos (Aigen, 2005b; Stige, 2002a) coinciden sobre la idea de la música como un acto estético, experiencial y social al que llaman *musicing* (Elliot, 1995) o *musiciking* (Small, 1998). Específicamente en el encuadre musicoterapéutico, Abrams (2011) sugiere que la música debe ser entendida como un acto tóporo-estético, relacionado con el ser-con-otros, y no restringida al análisis físico-acústico del sonido.

Pavlicevic (1977) refiere tres puntos de vista sobre el significado de la música: la *posición absolutista*, en la cual el “significado” de la música es una acumulación de sucesos estéticos específicos gobernados únicamente por las leyes musicales, es decir, se plantea independiente de los objetos y de las emociones en el mundo externo. Por lo tanto, “la música no tiene otro significado que la música en sí misma” (Wigram et al., 2005 p. 35).

La posición referencialista, en la cual la música se plantea como “testimonio de la vida humana” (Pavlicevic, 1977, p. 35). Los fenómenos del ser humano, tales como sus emociones, narraciones e ideas son representadas, expresadas o simbolizadas por la música, es decir, por fuera del terreno de la música en sí misma (Wigram et al., 2005).

La posición expresionista, en la cual la “experiencia estética de la música es la llave para comprender la existencia humana, y viceversa” (p. 35). Es decir, los elementos de la música están interrelacionados con las experiencias básicas de la vida y, a su vez, la música es considerada como un fenómeno estético con sus propios principios.

Por su parte, Rolvsjord (2010) refiere que “la investigación [en musicoterapia] requiere entendimiento sobre qué es la música en sí misma” (p.60). Pese a esta necesidad, la autora plantea que no es posible reconocer la música como un objeto autónomo ni cómo es empleada en diferentes contextos. La música existe solamente en la medida en que es “percibida, representada y vivida por los humanos” (p.60).

En este sentido, Even Ruud (1990) rechaza todo intento de definir la música como un fenómeno inequívoco, objetivo o universal. La música puede ser comprendida como un fenómeno “polisémico” donde “el significado de la música se construye siempre en un contexto específico (...)” (Wigram et al., 2005, p. 36). La producción y la reproducción de la música están influenciados por los factores sociales, culturales, biográficos y terapéuticos. Es decir, la música es “comunicación e interacción social” (p. 36), entonces, su significado se origina en “procesos complejos de comunicación ligada al contexto” (p. 36).

Interrogantes similares se observan en el recorrido teórico de la musicoterapia: “¿cómo define a la música el musicoterapeuta? ¿Qué aspectos de su uso como terapia pueden modificar la noción de la naturaleza de la música y sus límites? ¿Exactamente qué es la música en el contexto terapéutico?” (Bruscia, 1998, p. 8). A pesar de que los interrogantes coinciden, es posible encontrar una perspectiva diferente en los aportes de Bruscia (2007) cuando se la define como:

“La institución humana donde los individuos crean significado y belleza a través del sonido, utilizando las artes de la composición, la improvisación, la ejecución y la escucha (...) el significado y la belleza pueden ser encontrados en la música misma (en el objeto o el producto), en el acto de la creación o de la experiencia de la música (el proceso), en el músico (la persona) y en el universo” (Bruscia, 2007, p. 89).

Se observa que la definición propuesta por este autor sugiere separar aspectos que constituyen la música para poder analizar su significado: la música en sí misma; el proceso de la experiencia musical y quién la produce. A partir de pensar estos aspectos en vinculación a la salud y el contexto terapéutico, es posible encontrar concordancias con Ruud (1990) cuando postula que no es posible explicar el poder de sanación de la música mediante una relación de causa o efecto, debido a que la salud es un “fenómeno multifactorial”,

donde la música es un factor más de este complejo (Ruud, 1990, p. 30). Es decir, para estos autores la forma de entender o buscar significado en la música está relacionado con considerar y analizar las experiencias musicales como una parte del fenómeno multifactorial de la salud.

Este trabajo se propuso analizar las nociones de música en musicoterapia y su correlación con las diversas formas de intervención profesional en la práctica musicoterapéutica. Para, de este modo, construir posibles respuestas y generar nuevas preguntas que profundicen el campo musicoterapéutico.

MÉTODO

Muestra

La comprensión de cómo se piensa la música en relación con la práctica terapéutica tiene una importancia esencial para la disciplina, este artículo de revisión narrativa comenzó a partir de la lectura del segundo capítulo de Aigen (2014) llamado *How is Music Considered in Music Therapy*. En primer lugar, se consultó la lista de referencias para ampliar el espectro de artículos, y posteriormente, se hizo una revisión de literatura latinoamericana. A su vez, se recurrió a distintas bases de datos: Google Académico, Researchgate, Voices: foro mundial de musicoterapia durante los meses de enero a diciembre del año 2020. Para la realización de esta búsqueda se introdujeron palabras claves como *view of music/music therapy*, *notions of music*, *music in music therapy*, *noción de música*, *música en musicoterapia*. Se debe destacar que fue necesario escribir las palabras claves en inglés, dada la procedencia de las bases de datos y al no encontrarse en español. En las búsquedas anteriormente nombradas no se acotó fecha de publicación ni el tipo de artículos, debido a la poca información relacionada con la noción de música en musicoterapia, por lo que en algunos casos los artículos no eran válidos.

Se han descartado artículos en español que referían a nociones de música que ya habían sido publicadas por autores anglosajones. No se ha incluido en la muestra textos en portugués. Mientras que, en la búsqueda bibliográfica, se encontraron sistemas de clasificación o posiciones teóricas elaboradas para agrupar las nociones de música en musicoterapia.

En los resultados se van a exponer veintiuna nociones de música encontradas en la búsqueda bibliográfica y tres sistemas de clasificación correspondientes a los siguientes autores: Pavlicevic (1977) las nombra como tres puntos de vista para entender el significado de la música en musicoterapia; Ruud (1999) propone tres posiciones estéticas y Bruscia (1998) las nombra como seis modelos dinámicos.

A los efectos de organizar la discusión se prioriza trabajar con los ejes propuestos por Pavlicevic (1977), ya que se encontró una relación directa entre estos ejes y las nociones de música en musicoterapia que derivan de la búsqueda bibliográfica.

RESULTADOS

Las nociones de música encontradas son variadas¹. Por un lado, existe el aporte de Pavlicevic (1997): *la posición absolutista, la referencialista y la expresionista*, tal como se desarrolló en la introducción, en la cual la autora hace un esquema de diferentes posiciones teóricas sobre el significado de la música. Bruscia (1998) propone seis modelos dinámicos de musicoterapia, que se muestran en la Tabla 1:

TABLA 1
Seis modelos dinámicos de musicoterapia según Bruscia (1998)

La música como experiencia objetiva	Música como estímulo
	Música como respuesta
La música como experiencia subjetiva	Música como proceso
	Música como proceso del yo
	Música como proceso del yo-otros
	Música como representación
La música como forma de energía universal	
La música como experiencia colectiva	Música como ritual
	Música como identidad
	Música como arquetipo
La música como experiencia estética	Música como obra de arte
	Música como proceso artístico
La música como experiencia transpersonal	Música como vehículo transpersonal
	Música como espacio transpersonal

A su vez, las tres posiciones estéticas de Even Ruud (1990) sugieren otra forma de categorizar la noción de música: *la música como estímulo discriminativo*; *la música como medio de comunicación* (Nivel Semántico); *la música como un lenguaje no-verbal* (Nivel Sintáctico).

La música como analogía, propuesta por Smeijsters (1998, 1999), es otro enunciado que permite entender como noción de música. De la misma manera, la música como metáfora propuesta por Bonde (2000); Jugaberle (1999); Wigram et al., (2005).

En relación con los aspectos psicodinámicos de la música en musicoterapia, Tyson (1981), como se citó en Aigen (2014), postula que la base fisiológica de la música, como parte de nuestros ritmos biológicos, es el fundamento para la musicoterapia. La música se plantea como un “flujo de salida” (p. 40) del estado interno del individuo hacia el ambiente, por lo tanto, es naturalmente adecuada para abordar el problema central que enfrentan los usuarios para quienes la falta de capacidad para la expresión emocional productiva era debilitante. El abordaje de Florence Tyson correspondió a facilitar la expresión de la tensión emocional a través de la música.

El autor sugiere, sin embargo, atender a los mecanismos de culpa, ansiedad o inhibición que no permiten la exteriorización de tensión suficiente para lograr estados de alivio y regresión. Desde esta perspectiva, una de las principales funciones de la música es ofrecer la expresión de emociones que no tienen otra salida. Se podría metaforizar como un “sangrado emocional” (Priestley, 2012, p. 247) a través del cual los sentimientos, que de otra manera se hubiesen manifestado en actos de autodestrucción, son aliviados o se les da salida segura, a veces abiertamente, y otras a través de “símbolos e imágenes evocadas por la música creada por uno mismo” (Aigen, 2014, p. 41). Se plantea que la “expresión musical asiste a la persona en el descubrimiento de su auténtico

yo” (p. 42), diferenciándose de la imagen que ha sido interiorizada basada en las opiniones de los demás. En todo caso, para este autor la música sirve principalmente como medio para explorar el mundo interior.

En la musicoterapia músico-centrada y en la musicoterapia comunitaria se comenzó a utilizar el término *musicking* (Small, 1998); traducido como *musicar* o *musicing* (Elliot, 1995). Ambas comparten el concepto de la música como esencialmente una actividad. Esta perspectiva se opone a la visión de la música como un objeto cuya significancia yace en sus estructuras. Esta visión enfatiza la exploración de contextos de uso de la música para determinar su significado y significancia (Aigen, 2014). Gerbaudo (2020) en su investigación sobre el *musicar* plantea que la performance musical es un fenómeno multidimensional que “involucra dos actividades humanas profundamente entrelazadas y mutuamente definidas y reforzadas: *musicar* y *escuchar*” (p. 61).

Los musicoterapeutas han estado tradicionalmente enfocados en el proceso más que en el producto (Stige, 2002), por lo tanto, pensar que el significado de la música no reside inmanentemente en las obras de música, sino que “son producidos a través de la acción compartida en contexto” (Stige, 2002), provee un espacio donde la teoría musicoterapéutica encaja de manera confortable (Aigen, 2014). Según Elliot (1995) la noción más importante de la capacidad para *musicar* o *musicking* es la “inteligencia, intención y conciencia del presente” (Aigen, 2005a, p. 67). Estos factores tienen un gran valor cuando se trabajan con usuarios en quienes estas cualidades están puestas en duda, es decir, la intencionalidad, la inteligencia y conciencia del presente.

Relacionar la música y el lenguaje nos abre la posibilidad de encontrar muchas características en común: ambos medios son temporales y auditivos; ambos pueden ser representados a través de símbolos visuales; idealmente involucran un emisor, un receptor y un mensaje. Estas similitudes han llevado a algunos musicoterapeutas teóricos a considerar “la música en musicoterapia como un lenguaje, o por lo menos, como un medio comunicacional” (Aigen, 2014, p. 44). Gfeller (2012) concuerda con Aigen cuando postula pensar la música como un sistema de símbolos similar al lenguaje, que funciona como una forma de comunicación. No obstante, Aigen (2014) critica que esta visión de la música no tiene en cuenta los desarrollos de la teoría semiótica ni los desarrollos de la filosofía de la música de mitad de siglo XX. Por ejemplo, en el abordaje semiótico, la música tiene tres aspectos: sus configuraciones y estructuras; los procedimientos que la han engendrado (actos de creación); los procedimientos a los que da lugar, tales como, los de la percepción y de la interpretación (Aigen, 2014). Es decir, en este concepto de música no es posible concebir un único mensaje objetivo.

Según este autor, para entender qué es la música, debemos atender a su génesis, a su organización y a la forma en que se percibe. “El receptor aborda el contenido musical y construye activamente su significado basándose en muchos factores idiosincráticos” (p. 46). Gfeller (2012) postula que pensar la música como lenguaje permite minimizar los procesos intelectuales y cognitivos involucrados en la experiencia de la música. Por lo tanto, afirma que la ausencia del significado referencial implica que “la comunicación musical es menos dependiente de la respuesta racional o intelectual” (p. 496) y que la apreciación del arte en general implica una perspectiva “donde se alivia la presión de la razón y el pensamiento de la razón” (Gfeller 2012, como se citó en Aigen, 2014, p. 47). Por lo tanto, se entiende que el valor terapéutico de la música, para esta autora, radica en la minimización de las capacidades intelectuales: “esta reducción de la respuesta racional tiene implicancias terapéuticas para aquellos usuarios con capacidad intelectual limitada, así como también, para intervenciones en las cuales la intelectualización por parte del usuario es indeseable” (Gfeller, 2012, p. 497). Esta observación ofrece un contraste a los fundamentos de la musicoterapia cognitiva-conductual, la cual enfatiza cómo la música involucra necesariamente procesos cognitivos complejos (Aigen, 1995a) y que ofrece para muchos usuarios de musicoterapia “la oportunidad de exhibir habilidades cognitivas complejas que no podrían ser demostradas a través de otros medios” (Aigen, 2014, p. 46).

A su vez, Pavlicevic (1995) también considera la música como una forma de comunicación:

“(…) la improvisación terapéutica ofrece a los participantes musicales la oportunidad de aprehender-se unos con otros directamente a través de la música: ellos comparten un sentido de ellos mismos en relación con el otro, sin la intrusión y potencial distracción de objetos intermediarios, como, por ejemplo, el lenguaje” (Aigen, 2014, p.47).

Con relación a considerar la música como lenguaje dentro de una perspectiva psicodinámica, la noción de comunicación básica caracteriza también otros dominios de estudio tales como la comunicación no verbal y la interacción madre-infante (Aigen, 2014).

Los individuos con enfermedades mentales muestran deficiencias en la sincronía de las interacciones, las dificultades para participar en la interacción mutua y espontánea en la música pueden verse como una manifestación directa de la enfermedad mental.

Pese a lo anterior, en musicoterapia, la habilidad para participar en la comunicación musical con grados crecientes de receptividad y mutualidad indica una habilidad para superar los problemas básicos que reflejan la enfermedad mental (Aigen, 2014). Favio Shifres (2007) concuerda cuando postula que la musicoterapia, al trabajar con patologías vinculadas a la comunicación, ya sea, autismo, depresión, entre otras, podía suscitar la participación musical del paciente en un “hacer musical comunicativo” (p. 3).

En esta manera de pensar la música como lenguaje, Abramovici (2016) propone contraponer el principio de arbitrariedad del signo lingüístico al principio de analogía para el lenguaje musical. Es decir, la música como lenguaje no es arbitraria, ya que no hay un consenso en su significado, pero sí, ante la propuesta ya nombrada de Smeijsters (1998, 1999), el principio de analogía plantea que los elementos musicales son equivalentes simbólicos específicos de los elementos no musicales de la conducta e interacción humana. Por otro lado, este autor plantea un segundo principio, que se contrapone al principio de linealidad propuesto por Saussure, el principio de polifonía. Este postula la posibilidad de la simultaneidad de voces y su coexistencia durante el discurso sonoro, es decir, la posibilidad de integrar participantes simultáneos en el hacer musical Abramovici (2016).

Hay otra forma de pensar la música como un mundo experiencial alternativo: “un tipo de mundo fenomenológicamente diferente para aquellos que pueden existir en él” (Aigen, 2014, p. 48). Es un constructo más amplio que aquel del lenguaje mutuamente creado y, a su vez, tiene un mayor beneficio potencial en términos de un ámbito de aplicación más extenso. Esta noción, si bien no es originada en la práctica musicoterapéutica de Nordoff-Robbins, ciertamente la caracteriza en gran medida. Refleja el uso creativo y flexible de la música improvisada, y su capacidad de alcanzar y causar un cambio profundo y significativo en infancias con discapacidad.

En general, los musicoterapeutas que han observado y participado en procesos terapéuticos desde esta forma de pensar la música en musicoterapia, destacaron que los usuarios han podido funcionar mucho más allá de las limitaciones impuestas por sus discapacidades (Aigen, 2014). Por lo tanto, el medio idóneo para que esto ocurra es “un nuevo mundo experiencial caracterizado por su propio lenguaje, valor, sistema, epistemología, sistema de creencias y metafísica” (Aigen, 1998, p. 266).

En este sentido, la musicoterapia es más efectiva cuando los usuarios están totalmente absorbidos en una experiencia musical. Esta motivación es considerada como una propiedad de la parte sana de la persona, ya que “activa los procesos creativos relacionados al impulso de la salud y el bienestar” (Aigen, 2014, p. 48). La dinámica terapéutica podría relacionarse con la práctica músico-centrada, entendiéndose como “la facilitación y el mantenimiento de la participación en un mundo-experiencial-musical, tales como la minimización de las interacciones verbales interpretativas y el respaldo en formas estéticas que duren toda la sesión” (Aigen, 2014, p. 48).

La música como creación involucra actividades en tanto sirva para “traer algo a la existencia” bajo la forma de una propiedad emergente. El surgimiento de la vida desde la materia inanimada es el acto paradigmático de todos los actos creativos. La actividad creativa —ya sea en los dominios artísticos, científicos o terapéuticos— está íntimamente conectada con los procesos que conducen a la vida y, por lo tanto, a la salud de los organismos. Es necesario explicitar la importancia del aporte de Aigen (2014), debido a que permite tener una

visión general en la que explicita la correlación entre las formas de pensar la música y la manera en que estas conceptualizaciones influyen en la práctica musicoterapéutica. A lo largo de esta exposición de resultados de la investigación se pudo observar que las formas de entender cómo funciona y actúa la música saludablemente en las personas tienen que ver con un estado creativo implícito en la experiencia musical para encontrar nuevos patrones y nuevos significados.

DISCUSIÓN

En los resultados se observaron diferentes formas de categorizar las nociones de música dentro de las diferentes escuelas de pensamiento teórico de musicoterapia. En primer lugar, esta discusión expondrá cómo se interrelacionan estas clasificaciones. En segundo lugar, se harán explícitas las intervenciones que permite el conocimiento de estas nociones de música.

La posición absolutista pensada como la *música en sí misma* se relaciona directamente con la noción de la música como objeto autónomo. A su vez, como plantea Bruscia (2007), la música como experiencia objetiva postula utilizar sus propiedades para trabajar sobre el cuerpo o comportamiento de la persona. Por lo tanto, esta es *pensada como estímulo o como respuesta*. Ruud (1990) propone pensar la música como estímulo discriminativo, donde la atención del profesional está abocada a los parámetros físico-acústicos de la música. Es posible pensar esta perspectiva como experiencia estética, la cual está determinada por las posibilidades de experimentar la belleza y el significado dentro de la música. Es la apreciación de la música la que se incorpora dentro del proceso terapéutico, desde sus aspectos formales, por lo tanto, desde sí misma.

La posición referencialista, en la cual los fenómenos del ser humano son expresados por fuera del terreno de la música en sí misma, sugiere, como desarrollamos anteriormente Ruud (1990), que la música es un fenómeno “polisémico” donde el significado se construye en un contexto particular, es decir, el significado de la música se origina en procesos complejos de comunicación ligada al contexto. Esta conceptualización permite relacionar lo que Bruscia (2007) plantea como *la música como experiencia subjetiva*, de esta manera, la experiencia musical se utiliza como representación del usuario y el proceso de vinculación de la experiencia musical, al propio mundo interno de este. Por lo tanto, la música es concebida como *proceso del yo*. Esto implica un diseño terapéutico por el cual el usuario ingresa a la experiencia musical sin participación del terapeuta, con la idea de brindar oportunidades de redescubrimiento desde su yo intrapersonal. En la música como *proceso del yo-otros*, el diseño terapéutico está centrado en la oportunidad de descubrir formas de relacionarse y vinculares, así como en permitirse explorar formas alternativas de relación.

De esta manera, podría complementarse el pensamiento de Ruud (1990) cuando postula la música como *medio de comunicación*, es decir, que permite la creación de situaciones comunicacionales para poner en orden situaciones emocionales. Aigen (2014) plantea que hay múltiples características en común entre la música y el lenguaje verbal, pero Gfeller (2012) refiere que, en la música, al haber ausencia de significado referencial, su comunicación es menos dependiente de la respuesta racional. Esto para la autora puede funcionar terapéuticamente, ya que permite la participación de usuarios con capacidad intelectual limitada, y la intelectualización por parte de usuarios que no desean hacerlo. En esta indagación hacia el descubrimiento personal es posible relacionar a la música como *metáfora*, planteada por Bruscia (2007), ya que esta conceptualización contribuye a la creación de un “puente” entre la mente y el cuerpo. Wigram et al. (2005) postulan que pensar de esta manera la música nos da la oportunidad de “re-crear y reinterpretar nuestra existencia” (p. 70). A su vez, Aigen (2015), desde el análisis de los aspectos psicodinámicos, propone que es posible considerar a la música como una forma de expresar el estado interno del individuo hacia el ambiente.

La posición *expresionista* invita a profundizar en la interrelación de los componentes de la música y las experiencias básicas de la vida. De la misma manera, la conceptualización de *musicar* propuesta por Elliot (1995) incorpora la idea de la música como acto estético, experiencial y social, como acción, o una actividad. Es decir, la musicoterapia socio-comunitaria hace uso de esta forma de pensar la música, propuesta por Stige

(2002): su significado comienza a pensarse en la acción compartida en el contexto. A su vez, la visión de Bruscia (1998), cuando postula los seis modelos dinámicos en musicoterapia, está proponiendo seis maneras de entender la música. De esta perspectiva podría destacarse *la música como forma de energía universal*, como algo más que una creación humana, así también, *la música como experiencia colectiva*, referida a la búsqueda de facilitar espacios de identidad compartida a partir una reciprocidad entre la configuración de las comunidades y la configuración en las identidades individuales. Por lo tanto, según este autor, la música puede pensarse como *ritual*, como parte integral del proceso terapéutico; como *identidad colectiva*, donde el diseño terapéutico está centrado en la construcción de identidades colectivas atendiendo al sistema de pertenencia y como *arquetipo*. En este último, el terapeuta mediante experiencias musicales referenciales, con la utilización de mitos, (o no referenciales, utilizando experiencias no verbales de la condición humana) facilita que el usuario resignifique experiencias humanas internas que son universales.

La noción de la música como *experiencia transpersonal* de Bruscia (2007) encierra la idea de que es posible vivenciar experiencias de unidad y totalidad. Por lo tanto, la música podría pensarse como *vehículo* transpersonal, donde se plantea como *puente* entre la conciencia de la realidad y una conciencia “expandida hacia lo infinito”. A su vez, como *espacio* transpersonal, donde el diseño terapéutico se relaciona con la posibilidad de que el usuario tenga una experiencia en la que los límites del yo-música y el yo-otros se superen.

Es posible encontrar puntos que convergen con esta perspectiva, en la conceptualización de Ruud (1990) de la música como *lenguaje no verbal*. Refiere considerar a la música como un lenguaje emocional capaz de alcanzar regiones de nuestra psiquis donde la información no puede ser comunicada con claridad a nosotros mismos. En esta perspectiva podría incluirse considerar la música como *analogía*, en la que la identidad personal puede ser entendida como un “acto dinámico expresivo”, según Smeijsters (1998, 1999). Desde esta consideración, los elementos musicales (la melodía, ritmo, tempo, dinámica, timbre, forma, interacción, entre otros) son equivalentes simbólicos específicos de los elementos no musicales de la conducta e interacción humanas. Es por esto que se plantea la afinidad entre los procesos musicales y las propiedades expresivas; y, por otro lado, los procesos de la vida humana y las características patológicas.

Esa relación entre las formas expresivas y la afinidad entre los procesos musicales podría corresponder con considerar a la música como “mundo experiencial”. Según Aigen (2014), esta forma de pensar la música implica una absorción total por parte del usuario en la experiencia musical, una forma de funcionar más allá de las limitaciones impuestas por la discapacidad. Esta implicación activa el proceso creativo, relacionado con el sentido de “traer algo a la existencia” (Aigen 2014, p. 45), del surgimiento de la vida, por ello, todo acto creativo está íntimamente conectado con los procesos que conducen a la salud y al impulso del bienestar de las personas. Esto es consecuente con entender a las personas de manera holística, es decir, no de manera aislada ni mecanicista, sino entendiendo que la búsqueda es investigar cómo la música satisface necesidades humanas universales.

Cada noción sobre la música guarda relación con el diseño y armado de estrategias e intervenciones musicoterapéuticas. En relación con esto, Rolvsjord (2010) postula que la posición absolutista, así como la visión convencional de la música como objeto autónomo, es problemática para la musicoterapia porque lleva a una “perspectiva mecanicista que atribuye el valor terapéutico de la música principalmente a sus valores formales, en lugar de cómo es usada interactivamente por las personas” (Aigen 2014, p. 40). No obstante, cuando Bruscia (2007) propone la música como *estímulo*, la intervención terapéutica consiste en generar una respuesta no musical que puede ser en sí misma terapéutica. Por otro lado, la música como *respuesta* direcciona la intervención del profesional para obtener respuestas musicales del usuario que pueden considerarse terapéuticas. Es decir, en este ejemplo la música es considerada como objeto autónomo y el diseño de los objetivos terapéuticos está determinado por cómo se utiliza la noción de música en la intervención.

Por otro lado, en la posición referencialista podríamos incluir otra propuesta de Bruscia (2007). La música como *experiencia subjetiva* permite destacar el foco de escucha del profesional (orientado a la referencialidad

del discurso) para establecer intervenciones que estén ligadas a fortalecer al yo o a fortalecer el vínculo yo-otros. Aigen (2014) postula que la referencialidad de la música permite identificar la inhibición y la disociación del afecto. Desde esta perspectiva, los elementos estéticos son terapéuticamente relevantes en la medida en que proporcionen pretexto para el despliegue de lo no-musical.

Desde la posición expresionista, otra posibilidad que brinda el análisis y conocimiento de las nociones de música es que, a partir de pensar a la música como *identidad colectiva*, el aporte de Bruscia (2007) permite desarrollar y justificar intervenciones de pertenencia e identidad en el trabajo comunitario. Es decir, mediante la música se podrían trabajar aspectos de la identidad grupal y cómo se originan las tramas vinculares dentro del grupo. Por lo tanto, la música estaría concebida como actividad, coherente a lo que Aigen (2014) llama *teoría interactiva*, vinculada con el hacer-con-otros. Desde esta visión, el foco está en cómo las personas se comprometen con la música para potenciar su salud, desarrollo y bienestar. Esto está relacionado con lo que Pavlicevic (1977) nombra “aprehender-se con otros” o al *musicar* propuesto por Small (1998), que permite pensar a la música como experiencia musical compartida. En este sentido, Ruud, E. (2019) sugiere que esta idea de música como acción compartida funciona como una forma de “inmunógeno cultural” en la que la expresión artística funciona como protección de la alienación y el estrés propio de la sociedad moderna (p. 14). Desde la perspectiva de Ruud (1990), considerar a la música como *medio de comunicación* permite diseñar experiencias musicales como vehículo de autocomprensión. La música como *lenguaje* genera posibilidades ligadas a la escucha de la expresividad emocional, referida a uno mismo, es decir, nuevamente se vislumbra el carácter referencial de la música. Esta conceptualización por parte de Aigen (1995^a) invita a atender el grado de complejidad de las habilidades que son exhibidas por el usuario. Posee un carácter similar pensar la música como *metáfora*, pero incluye un trabajo destinado a la persona, ligado a buscar verbalizaciones que evoquen emocionalmente su experiencia en la música, refiriendo al mundo interno del usuario para considerar equivalencias psicológicas de los elementos musicales. Pensar la música como *mundo experiencial* brinda la posibilidad de diseñar intervenciones ligadas a facilitar la participación en un *mundo-experiencial-musical*, donde, para Aigen (2014), es necesario el respaldo en formas estéticas durante toda la sesión. Existe una similitud en concebir a la música como *analogía*. Esta conceptualización propone crear estrategias que, a partir de procesos musicales específicos, que correspondan a las formas expresivas del usuario, puedan liberar gradualmente a la persona, aumentar su desarrollo y potenciar una nueva calidad de vida. En este sentido, la importancia del aporte de Abramovici (2016) está ligado a los principios de *analogía y polifonía* que en el lenguaje musical permiten atender al valor de la superposición de líneas discursivas, el significado de la interrelación de estas líneas, su grado de subordinación o independencia, fusión o diferenciación. Esto ha sido extensamente investigado en el campo de la musicoterapia donde mediante perfiles se describe el correlato psíquico de las configuraciones polifónicas, como el Perfil Integración (Bruscia, 1999) o los Perfiles Sonoros Vinculares (ICMUS, 2006). Por lo tanto, funciona como estrategia terapéutica la capacidad de articular voces paralelas, ya que ofrece la posibilidad de simbolizar la vida intersubjetiva (Abramovici, 2016).

Por último, pensar la música como *creatividad* invita a entender el recurso de traer algo a la existencia, desde el silencio a lo sonoro, para luego comprender cuán ligada está la creación a la salud y la posibilidad de hacer consciente esta reflexión como forma de intervención, como una forma de generar un *darse cuenta* en la experiencia musical. Aigen (2014) postula que “el terapeuta debe ofrecer un contexto en el que el usuario pueda apropiarse activamente de la música para así crear una experiencia terapéuticamente significativa” (p. 41). En este aspecto, podemos observar que el proceso musicoterapéutico se relaciona íntimamente con la posición del terapeuta reconociendo cómo está implementando la música, si desde sus valores formales o desde la apropiación e interactividad del usuario.

CONCLUSIÓN

La singularidad de la musicoterapia está dada por utilizar la música como recurso, por eso, se considera necesario seguir analizando cómo se piensa la música y cómo se relaciona con la salud. En parte, porque potencia la práctica profesional, y a su vez, ofrece una forma de verbalización para el equipo interdisciplinario del diseño terapéutico de la disciplina. Este análisis se relaciona con el *dilema del musicoterapeuta*, Ansdell (1990) refiere al problema de los profesionales de esta disciplina para verbalizar qué ocurre en la música y cómo se comunica al equipo interdisciplinario.

Es posible que, en la medida en que se profundice, la comprensión de las nociones de música en musicoterapia pueda contribuir a la fundamentación del trabajo en musicoterapia. Es decir, el desarrollo y explicitación de las nociones de música en musicoterapia mejorará el diseño de estrategias terapéuticas coherentes y fundamentadas, y potenciará la especificidad del proceso musicoterapéutico propiamente dicho.

REFERENCIAS

- Abramovici, G. (2016). Principios de analogía y polifonía en el estudio de casos. *ECOS - Revista Científica De Musicoterapia Y Disciplinas Afines*, 1(2), 65-90. Recuperado a partir de <https://revistas.unlp.edu.ar/ECOS/article/view/10595>
- Aigen, K. (1991b). *The Roots of Music Therapy: Towards an Indigenous Research Paradigm*. (Doctoral Dissertation, New York University).
- Aigen, K. (1995b). *The Aesthetic Foundation of Clinical Theory: A basis of Nordoff-Robbins Music therapy*. In C.B. Kenny (Ed.), *Listening, playing, creating: Essays on the power of sound* (pp. 233–257). Albany, New York: State University of New York Press.
- Aigen, K., (2005a). *Music-centered music therapy*. Gilsum, NH: Barcelona.
- Aigen, K. (2005b). *Being in Music: Foundations of Nordoff-Robbins music therapy*. Gilsum, NH: Barcelona.
- Aigen, K., (2014). *The study of music therapy current issues and concepts*. Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN
- Ansdell, G. (1999b). *Music therapy as Discourse and Discipline: A Study of "Music Therapist's Dilemma."* (Doctoral Dissertation, City University, London).
- APA, (2017). *Society for Humanistic Psychology from American Psychological Association*. Consultado el 10 de julio de 2017. Recuperado en <http://www.apa.org/about/division/div32.aspx>
- Bertoni, S. (2017). *"El concepto de música en musicoterapia"*. (Tesina de grado). Licenciatura en Musicoterapia. Facultad de Psicología. UBA
- Bonde, L. O., (2000). Metaphor and Narrative in Guided Imagery and Music. *Journal of the Association for Music and Imagery*, 7, 59-76.
- Bruscia, K., (1987). *Modelos de improvisación en musicoterapia*. Buenos Aires, Argentina: Ed Agruparte Música, arte y proceso.
- Bruscia, K., (1995). *Modes of Consciousness in Guided Imagery and Music (GIM): A Therapist's Experience of the Guiding Process'. Quantitative and Qualitative Perspectives*. Phoenixville: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K., (1998). *Defining Music Therapy* (2nd ed.). Gilsum, NH: Barcelona.
- Bruscia, K., (2000). The Nature of Meaning in Music Therapy. Ken Bruscia interviewed by Brynjulf Stige. *Nordic Journal of Music Therapy* 9, 2, 84-96.
- Elliot, E. W., (1995). *Educar la visión artística*. Paidós Educador. Barcelona, España
- Gerbaudo, N. (2020). *Musicar. Aportes interdisciplinarios al campo de la Musicoterapia*. *ECOS-Revista Científica de Musicoterapia y Disciplinas Afines*, 5(2), 49-88. Artículo de revisión.

- Gfeller, K.E. (2012). *Music as communication*. In K.E. Bruscia (Ed.), *Readings in music therapy theory* (pp. 493–511). Gilsum, NH: Barcelona.
- Kirkland, K., (2013). *International dictionary of music*. Church Road, Hove, East Sussex BN3 2FA
- Pavlicevic, M. (1995). *Interpersonal process in clinical improvisation: Towards a subjectively objective systematic definition*. In T. Wigram, B. Saperston, & R. West (Eds.), *The art and science of music therapy: A handbook* (pp. 167–178). Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Priestley, M. (2012). *Music therapy in action (2nd ed.)*. Gilsum, NH: Barcelona.
- Ricoer, P. (1978). *The rule of metaphor. Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. London: Routledge.
- Rolvjord, R., (2010). *Resource-Oriented Music Therapy in Mental Health Care*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers. 282 pp, ISBN 978-1-891278-55-6
- Ruud, E., (1990). *Music Therapy and its Relationship to Current Treatment Theories*. Oslo, Noruega, Ed Bonum, Buenos Aires, Argentina
- Saussure, F. (1985). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Planeta Agostini
- Shifres, F. (2007). *La Música como Experiencia de Intersubjetividad. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de segunda persona*. I Encuentro Argentino de Musicoterapia. Investigación y Salud Comunitaria. Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Stige, B. (2002a). *Culture-centered music therapy*. Gilsum, NH: Barcelona.
- Stige, B. (2003). *Elaborations toward a notion of Community Music Therapy*. (Doctoral Dissertation, Faculty of Arts, University of Oslo).
- Tyson, F. (1981). *Psychiatric Music Therapy*. New York: Creative Arts Rehabilitation Center.
- Wigram, T., Pedersen, I. N., Bonde, L. O., (2002). *Guía completa de musicoterapia*. Buenos aires, Argentina: Ed Agruparte Música, arte y proceso.

NOTAS

- 1 Para mayor desarrollo de cada noción de música se sugiere la lectura de la tesis de grado: Bertoni, S. (2017). “*El concepto de música en musicoterapia*”. (Tesis de grado). Licenciatura en Musicoterapia. Facultad de Psicología. UBA.