

## El niño dodecafónico. Contribuciones de la Musicoterapia a una clínica de la diversidad

Silvina Luzzi \*

y la colaboración de Juan Jorge Michel Fariña

*Universidad de Buenos Aires*

---

### Introducción: un desconcierto<sup>i</sup>

*Una sola nota falsa echa a perder una fuga,  
pero una nota justa, a tiempo, salva una sinfonía.*

Un matrimonio consulta por un bebé que presenta trastornos en el sueño. En la primera entrevista con los padres, la analista detecta algo del orden del desconcierto en el cuerpo de esa mujer. Desconcierto con acompañamiento de su marido. Da entonces una indicación en acto: deliberada pero no completamente calculada. Propone una nueva cita a solas con la madre y el bebé. Allí el desconcierto inicial se despliega con todos sus matices. Durante la entrevista, la mujer no logra coordinar su cuerpo con el de su pequeño hijo. Sus movimientos no armonizan con los del bebé. No logra sostenerlo entre sus brazos, sus manos se cruzan y tensan. La incomodidad gana la escena y el amamantamiento se hace penoso para ambos. La analista interviene como un sutil director de orquesta: no de manera técnico ortopédica, sino de escucha. No indica cómo “manejar” al bebé sino que facilita el encuentro de esa mujer con el cuerpecito de su hijo. Introduce un ritmo situacional para comenzar a armonizar los movimientos de la pieza. El desconcierto de esta mujer va cediendo, y de pronto, luego de mamar, el niño se duerme. Plácidamente, ante el estupor de su propia madre<sup>ii</sup>.

Leído en clave musical, el caso presenta un interés extraordinario. Muestra cómo la estrategia clínica guarda relación con el acto creador. Las desafinaciones en la línea melódica, la imposibilidad de una armonía entre la madre, el padre y el bebé, y sobre todo los accidentes del ritmo situacional, generan un desconcierto. Desconcierto que es tempranamente escuchado por una analista atenta. Pero no se trata de una atención

---

\* silvinaluzzi@yahoo.com.ar

técnico-instrumental, sino de una atención flotante, que escucha allí donde no calcula. A la manera de un artista –no busco, encuentro, decía Picasso–, la función del análisis se sustrae a todo saber anticipado sobre la situación.

### **Niños especiales: de la exclusión al acontecimiento**

Se suele considerar al arte como una manifestación espiritual del ser humano y por tanto opuesta a su experiencia racional y productiva. La perspectiva materialista desarrollada por Vigotsky a lo largo de su obra viene a saldar esta aparente dicotomía. La noción de instrumentos mediadores (materiales y sobre todo semióticos) y la categoría de “actividad” se hallan presentes tanto en la génesis de las funciones superiores como en la gestación del objeto sensible del arte, constituyendo ambas un continuo de la experiencia humana (Benbenaste, 1992; Baquero, 1996).

El psicoanálisis, por su parte, también se ocupó de establecer este puente a través de la noción de sublimación, perspectiva que ha sido retomada y enriquecida por diversos autores contemporáneos, entre los que se encuentran Alejandro Ariel, Alain Badiou, Ignacio Lewkowicz. La noción de acto, estilo y acontecimiento, guardan entre sí una íntima relación. El acto creador reordena el universo situacional, produciendo la oportunidad para un giro en la historia del sujeto.

Paradigma de esta experiencia es justamente lo que hemos llamado el acontecimiento musical. (Luzzi & Michel Fariña, 2000). Lo musical reúne la educación y la cura, entendida esta última no como la supresión del déficit, sino como su tramitación simbólica –parafraseando a Santiago Kovadloff, diríamos que curarse consiste finalmente en transformar el dolor de una pérdida en sufrimiento por ella<sup>iii</sup>.

Sostenemos así que la música está llamada a ser una vía regia en la puesta en acto del nuevo paradigma del continuo educativo. Porque desde Schoenberg, la música subordina su formalización a la infinidad de sonidos y ritmos que pueblan la erótica de los seres humanos. Pero más fuerte aún, la experiencia musical plantea un punto de interrogación sobre la educación misma, ya que es impensable una escuela que no genere un enriquecimiento simbólico de sus alumnos, es decir una dirección posible para la cura.

Con este pensamiento hemos implementado a lo largo de siete años una actividad sostenida de música, danza y expresión corporal con niños de una escuela llamada de “educación especial”. Niños muy especiales, como los hemos nombrado, para poner el acento no en la categoría a que los redujo el sistema educativo, sino en la singularidad y afecto que cada uno de ellos evoca en nosotros.

Deliberadamente fueron reunidos allí niños y niñas que soportan problemas de base neurológica con quienes padecen dificultades de integración socio-culturales o problemas emocionales. Por un lado, para poner en evidencia que el sistema educativo

los reúne no por una concepción superadora de tales diferencias, sino haciendo síntoma de su imposibilidad para lidiar con ellas. Pero fundamentalmente para demostrar que la experiencia musical es efectivamente un lenguaje que puede allanar esa brecha.

Y no a partir de un voluntarismo pedagógico, sino apostando justamente al acontecimiento que emana del acto musical mismo. Desde las cárceles y hospicios con las que tuvo que lidiar el pensamiento de Foucault hasta las primeras escuelas para sordos de fines del siglo XIX, el modelo de la institución total signó siempre las diferencias humanas. Y no olvidemos que el ghetto es justamente la vía por la que una sociedad se deshace de aquello que no soporta de sí misma, arrojándolo fuera. En nuestros tiempos, la “escuela-galpón” conceptualizada por Lewkowicz y Corea, resulta el sucedáneo de aquella triste historia de exclusiones (Duschatzky & Corea, 2002). Apostar al acontecimiento educativo no es únicamente una estrategia para con el niño que padece la institución sino una política hacia la sociedad que la construye.

Es, por lo mismo, una apuesta inédita a la responsabilidad. Porque en la lógica del galpón –como en la barraca del campo– lo que se busca aniquilar es el deseo. La indiscriminación que se reconoce día a día en las escuelas es deseo de nada. Ausencia de un sujeto institucional, inercia, pura alienación en el estruendo del mundo.

Frente a ese estrépito, la música es ante todo silencio. Capacidad para distinguir entre el continuo del barullo y la pausa de la espera. Recuperar el ritmo profundo, dar ocasión para la pausa del sonido que emerge más allá de todo cálculo.

### **Atonalismo y dodecafonismo en Arnold Schoenberg: una analogía clínico-musical**

Hoy sabemos que los coros griegos carecían de armonía (Blaserna, s/f). Los intervalos de los modos en la Grecia clásica eran demasiado defectuosos como para soportar un verdadero sistema armónico. El corifeo cantaba y el arpa acompañaba al unísono o, como mucho, a la octava. Sería recién con el clave bien temperado de Bach cuando la música accedería a la verdadera dimensión tonal que conocemos hoy. Pero a fines del siglo XIX e inicios del XX otra revolución tendría lugar. Se trata del acontecimiento que supuso la obra de Arnold Schoenberg, quien por primera vez se abismó a una composición que carecía de tonalidad dominante (Schoenberg, 1963). Esta ausencia de tónica no suponía un déficit sino una diferencia: era manifestación de algo no dado, no sabido, que advenía más allá del cálculo del propio compositor (Ariel, 1997).

Ese atonalismo libre dio lugar luego a un sistema que reemplaza la clásica división en siete notas con sus alteraciones de la música tonal, por otro que se organiza a partir de doce notas, todas en igual estatus a la hora de componer. Las series dodecafónicas de Schoenberg constituyen así una nueva expresión de la erótica humana,

en la que los sonidos no generan el efecto de reposo propio de la música tonal, sino que mantienen una tensión que desafía la física y la estética conocidas.

Por una cuestión de tradición, las personas siguen prefiriendo la música tonal, en la medida en que ésta organiza el cuerpo en torno a armonías predecibles, cuya resolución coincide con la modalidad de un cuerpo que espera y por lo general encuentra una respuesta. La audición y disfrute de la música atonal o dodecafónica supone un ejercicio en torno a sonidos que escapan a esa previsión.

También los niños llamados “especiales” nos confrontan con una erótica desconocida. Sus cuerpos se organizan y desorganizan en modalidades que desafían la estética tradicional, aquella en la que siempre hemos buscado un espejo tranquilizador. Lidar con semejante diversidad requiere de un ejercicio de genuina coexistencia con la diferencia.

Como lo ha expresado Jacques Lacan, “el artista se adelanta al analista”, es decir, que se puede encontrar un saber en el acto creador, saber que escapa a las formas tradicionales de lo ya dado de la experiencia. El arte aparece así como la vía regia de expresión de la singularidad humana, cuestión imprescindible a la hora de trabajar en marcos de inclusión. El docente de música, así como aquellos que pertenecen a otras áreas de la enseñanza artística, cuentan con un saber valioso que deben jerarquizar y desde el cual pueden hacer grandes aportes en la institución en la que se desempeñen. Muchas veces, las propias limitaciones del sistema educativo llevan a que la formación estética no sea suficientemente reconocida, relegando el arte a una mera actividad extracurricular.

El quehacer artístico es por lo tanto inherente la singularidad humana. En la práctica musical como en toda práctica vinculada con el arte el niño expresa, aún sin saberlo, los matices más íntimos de su subjetividad. El docente que logra pesquisar el emergente de cada situación podrá no sólo contextualizar su práctica sino propiciar con justeza las herramientas necesarias para propiciar en el niño el despliegue máximo de sus capacidades.

### **Referencias**

Ariel, A (1997). *El Estilo y el Acto*. Manantial: Buenos Aires.

Baquero, R (1996): *La zona de desarrollo próximo y el análisis de las prácticas educativas*. En Vigotsky y el aprendizaje escolar. Ed. Aique.

Benbenaste, N. (1992): *Sujeto = Política x tecnología / MERCADO: Editorial Lenguaje*.

Blaserna, P.: *Le son et la musique*, París, Germain Baulliere. Incluido en Helmholtz, H. & Blaserna, P. *La armonía musical*, Ibero Americana, Buenos Aires, sin fecha.

Bleichmar, Silvia (1993): La fundación de lo inconsciente. Amorrortu Editores: Buenos Aires

Duschatzky, S.; Corea, C. (2002): Chicos en banda. Buenos Aires: Paidós

Kovadloff, S. (2008) El enigma del sufrimiento. Emecé, Buenos Aires.

Lewkowicz, I. (1998). Particular, Universal, Singular. En Michel Fariña, J.: *Ética un Horizonte en Quiebra*. Eudeba: Buenos Aires.

Luzzi, S. y Michel Fariña, J. (2000): *Aria y diez variaciones para Mr. Kinsky y Shandurai*. En *Ética y Cine*. Eudeba.

Schoenberg, A. (1963). *El Estilo y la Idea*. Taurus Ediciones: Madrid.

---

<sup>i</sup> Una versión preliminar de este artículo fue presentado en las XVI Jornadas de Investigación, Facultad de Psicología, UBA, 2010.

<sup>ii</sup> Recreado a partir de un caso clínico relatado por Silvia Bleichmar. Ver Bleichmar, S. (1993): *La fundación de lo inconsciente*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

<sup>iii</sup> Tal como lo trata de manera exquisita Santiago Kovadloff en su obra “El enigma del sufrimiento”. Emece, Buenos Aires, 2008.