



ÁREA 3. CUADERNOS DE TEMAS GRUPALES E INSTITUCIONALES

(ISSN 1886-6530)

www.area3.org.es

Nº29 – Invierno 2025

Introducción de la Estética Grupal

García Canizales, Fernando Emanuel¹

*En el entendimiento de que nos encontramos
en un terreno todavía inhollado, contentémonos
con extender desde nuestro puesto de observación un único,
endeble y estrecho pasadizo hacia lo inexplorado (Sigmund Freud)²*

Mediante el presente escrito quisiera compartir, con todos aquellos interesados en lo grupal e institucional, lo que he dado en llamar *estética grupal*. ¿Cuál sería su pertinencia? Con tal apuesta pretendo sumarme a los esfuerzos por aproximarnos al enigma aún actual que pesa sobre la transformación subjetiva: efectivamente, ¿cómo pensar el devenir de maneras inéditas de habitar el mundo considerando *rigurosamente* lo social entendiendo por ello su acepción como universo de significación que, en tanto tal, es compartido (lo sincrónico si se quiere), pero también lo institucional en tanto inercia que aparenta inmovilidad, que se quiere “normal”, el “orden natural de las cosas”. Por supuesto, la historia muestra que los universos de significación como las instituciones no han dejado de modificarse; sin embargo, pienso que la historia es evidencia del devenir pero no da cuenta del “mecanismo” de la transformación misma. En breve, diría que la estética grupal es una apuesta por pensar el

¹ Maestro en Psicología Social de Grupos e Instituciones, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, en la Ciudad de México. Orcid: 0009-0008-4191-872X

² En “El Chiste y su Relación con lo Inconciente”. Obras Completas, Vol. VIII, p. 170

acontecimiento, la *singularidad* no en el vacío sino en situación social, económica e histórica. Si resulta pertinente o no, queda a la consideración de quien esto lee.

Para introducir la estética grupal expondré, si bien brevemente, el trayecto que me llevó a conjeturarla. En el marco de una investigación en psicología social en la Ciudad de México, en la que colaboraron dos grupos (un ensamble coral y una banda de punk rock) me preguntaba por los sentidos que mantienen a las personas en la práctica grupal de la música. Me decidí a realizar la investigación bajo la *concepción* de los grupos operativos (Vilar, 2019). Sin embargo, ya desde el primer contacto con los músicos se hicieron notorias las dificultades para hacer así, de las cuales menciono dos: 1) al no ser la música para ellos una actividad remunerada, los integrantes de los grupos tienen además actividades económicas (o escolares, en el caso del coro los integrantes eran muy dispares en edades y profesiones) que ocupan la mayor parte de su tiempo, por lo que los ensayos se limitan a los fines de semana, más comúnmente los domingos. 2) Dado que la investigación fue con dos grupos, una dificultad más sería el intervalo y duración de las sesiones que sería en el mejor de los casos cada dos semanas (una semana con un grupo, y la otra con el otro); se recordará que la operatividad del grupo es óptima cuando las sesiones son extensas, tanto así que Pichon-Rivière (1985) llega a hablar hasta de cuatro horas, incluso más. Entonces, el gran obstáculo, en la situación social y económica de ambos grupos, era el tiempo³.

Lo anterior me llevó a la modificación de uno de los elementos de la investigación. Concuero con Baz (2000) para quien el método no es sino la idea general que quien hace investigación “tiene de su función, de la finalidad de su trabajo y de las formas de llevarlo a cabo” (p. 248). Así, siguiendo fielmente la convicción de que sería la investigación la que se modificaría en función del trabajo de campo y no a la inversa, es que transité de mi primera intención de realizar entrevistas bajo la concepción del grupo operativo a la etnografía (Barley, 2004; Guber, 2011; Rabinow, 1977; Wacquant, 2000); es decir, no sólo estaría presente en las actividades de los grupos sino que participaría también en sus conversaciones y prácticas: asistiría a sus ensayos y conciertos, haciendo anotaciones en el diario de campo para revisarlas posteriormente. Ese transitar, obligado por las condiciones socio-económicas de México que se traducen en falta de tiempo, tuvo consecuencias importantes, sobre todo que la etnografía, a diferencia de la entrevista grupal, me permitió atestiguar de manera actual, *en acto*, la práctica grupal de la música.

Pues bien, para evitar cualquier interpretación despistada en el sentido de creer que quien investiga tendría acceso a “la realidad” mediante el trabajo de campo sin más, resulta

³ Lo que merece importantes reflexiones, algunas de las cuales comenté en la ponencia llamada “Luchar por Tiempo y por la Cultura Popular: Situación de la Práctica de la Música en México” durante el Congreso Internacional “El papel de las artes. Un diálogo entre instituciones”, organizado por la Universidad Autónoma de Querétaro, el día 15 de mayo de 2025.

imprescindible hacer explícito que verme obligado a dejar de lado mi intención de hacer grupo operativo no conmovió mi convicción en lo fructífero del abordaje grupal e institucional, por lo que ello no desapareció del centro de mi interés. Aún al hacer etnografía, la cuestión y la problemática seguían siendo tanto lo grupal como lo institucional, por lo que me resultaron invaluable las reflexiones de Fernández y de Brasi (1993) en cuanto a concebir el grupo no a la manera de “objeto teórico” de las epistemologías más tradicionales sino como *campo problemático*; también la referencia a los códigos no únicamente como forma y posibilidad de comunicación sino como signo de pertenencia al grupo, así como la constante referencia al “nosotros” (Bauleo, 1977; Salazar, 2011) que, sin forzar demasiado las cosas, podría traducirse en *historia compartida*. Otro elemento que me resultó enormemente fructífero fue lo que Fernández y de Brasi (1993) llaman el número numerable de personas, por lo que se refieren no tanto a la *cantidad* de integrantes que debe tener un grupo para ser considerado como tal (y no una “masa”, compuesta por un número *no* numerable) sino, según entiendo (así pude interpretarlo), a la *condición de posibilidad* del vínculo: al haber un número numerable de miembros la vinculación es, por así decir, de todos y cada uno de los integrantes con todos los demás lo que, por supuesto, no elimina las jerarquías y demás manifestaciones inequitativas.

Ya mencionada la carencia de equidad ideal en el grupo, y con la intención de alejar cualquier noción de normalidad o de naturalidad en ello, se debe hacer mención de las instituciones dado que su importancia es, sobre todo, *política*. Margarita Baz (1996) lo escribe en breve cuando sostiene que toda institución es “función de reproducción y legitimación” (p. 18) por lo que, por ponerlo de alguna manera, las instituciones afectan al grupo en lugar de ser un producto originado en él (Manero, 1990). Me permito citar lo que para Manero (1990) fue el evento fundador del análisis institucional:

en el preciso momento en que Lapassade, con sus primeros “clientes”, analizan lo instituido de la práctica psicosociológica, es decir, *las condiciones sobre las cuales esta práctica es posible, la serie de reglas sin las cuales resultaría imposible realizar dicha práctica*, es en este momento en que se origina el Análisis Institucional (Manero, 1990, p.127, resaltado mío).

Sobre lo que quisiera llamar la atención de las instituciones es que si bien son productos históricos y sociales, se pretenden formaciones naturales y, por lo tanto, inamovibles, “normales”. Roberta Carvalho (2022) enfatiza esta misma dimensión cuando afirma, sin más, que toda institución es *contradictoria*, lo que me parece (asumiendo el riesgo de malinterpretar a la investigadora) se debe entender en el sentido *dialéctico* (Lefebvre, 2012): toda institución se localiza entre lo instituido y lo instituyente, entre lo ya dado y aquello que lo contradice y que, por lo tanto, se apresta a modificar lo instituido. Sin embargo, es

bastante llamativo que a pesar de ello, la primerísima característica de la institución es su función normativa, que se traduce en la exclusión de ciertas prácticas y discursos, ajenos a su faceta de dominación y control. A esta característica la llamo *inercia institucional*.

Problematización de lo Grupal e Institucional en Situación

Convencido de la relevancia y pertinencia tanto de lo grupal como de lo institucional, los supuestos con los que contaba para tratar de dar cuenta de la permanencia en la práctica grupal de la música eran, por un lado, las identificaciones entre los miembros de los grupos que se traducían en sentidos de pertenencia (historias y códigos compartidos) y, por otro lado, la inercia de las instituciones actuantes en toda práctica social. Expongo a continuación aquello que del trabajo de campo me llevó a rozar los límites de los supuestos grupales como del abordaje institucional. Para favorecer la inteligibilidad de la exposición la dividiré, si bien es importante que se considere que de ninguna manera fue tan esquemático como la presentación que sigue pudiera hacer creer. Inicio con lo grupal.

De inicio, es necesario resaltar la actualidad de los abordajes grupales mencionados en el apartado anterior. Tanto en el ensamble coral como en la banda de punk rock estaban presentes el “nosotros”, los códigos, la identidad originada y sostenida en las relaciones constantes con los otros integrantes así como, por supuesto, la historia compartida. Por ejemplo, en el ensamble coral era muy común que se refirieran a ellos mismos mediante la fórmula “somos como una familia”, y en la banda de punk rock disfrutaban mucho recordar y comentar entre ellos las muchas dificultades que tuvieron que sortear para encontrar un lugar donde ensayar. Cada uno de los elementos que las investigadoras e investigadores han estudiado están presentes, permanecen actuales y pertinentes. Sin embargo, la pregunta por la música practicada grupalmente permanecía dado que lo anterior daba cuenta de aquello que se conoce y reconoce como “grupo de amigos” pero dejaba fuera la cuestión específica de la música: ¿por qué no reunirse sólo para pasar tiempo juntos sino, muy especialmente, para hacer música?

Durante el trabajo de campo pude atestiguar el enorme gasto que implica dedicarse a la música. Es una práctica que no tan solo requiere mucho tiempo para ejercitarse en ella sino que el esfuerzo para no “perder condición” (como los músicos lo llaman) es también enorme; aquí la analogía con el deporte fue casi omnipresente: “es como con el deporte, si dejas de practicar tu instrumento⁴ pierdes condición, ya no tocas igual”; entonces, la práctica de la música está lejos de reducirse a los ensayos o conciertos, cada quien practica por su

⁴ Y, como me decía uno de los tenores del ensamble coral, “para nosotros los cantantes, nuestro cuerpo es nuestro instrumento”.

cuenta fuera de esos dos momentos. Ahora bien, sumado a los esfuerzos por ejercitarse en su instrumento y por no perder lo ganado, también es cierto que no hay ningún estado ideal por alcanzar que, una vez conseguido, ya no haya posibilidad de superar. Tampoco el reconocimiento social ni económico están asegurados, muy por el contrario, es común que los músicos digan, sobre la falta de reconocimiento social: “la música no se considera algo serio, cuando dices que te dedicas a la música te preguntan que qué más haces, como si fuera un pasatiempo nada más”, y sobre la carencia de oportunidades económicas: “hay que tocar puertas buscando la oportunidad para que te dejen tocar, así es, la mayoría de conciertos son para difusión de nuestra música”, lo que se presenta indistintamente en el ensamble coral y en la banda de punk rock; es por ello que lo considero a manera de *gasto*, y no “inversión”. Pareciera que las dificultades de la música están más cerca de inhibir que de fomentar su práctica.

En cuanto a lo institucional, y de acuerdo a las dificultades de tiempo mencionadas previamente, tampoco habría sido posible llevar a cabo una intervención en el sentido del análisis institucional en tanto tal (Lourau, 1991; Manero, 1990). Por ello decidí seguir a Ana María Fernández (2009) cuando sostiene que el abordaje histórico genealógico nos hace capaces de: deshacernos del prejuicio esencialista en cuanto a normatividades conceptuales y criterios morales; analizar las relaciones entre los saberes y los poderes en un campo determinado; distinguir lo considerado legítimo desde los saberes mencionados; considerar las transformaciones ocurridas en un campo específico; y, gracias al conjunto de lo anterior, nos permite visibilizar las relaciones de saber-poder en las estrategias de dominación contemporáneas. Es por ello que me di a la tarea de realizar lo que llamé breve *collage histórico*; por cuestiones de formato y espacio, aquí presento algunas de las reflexiones extraídas de aquel ejercicio.

Primeramente, es necesario mencionar que si la práctica de la música tal como se ha llevado a cabo en Occidente no la heredamos de la antigua Grecia, los discursos sobre ella sí lo fueron (Chuaqui, 1994). Algunos de esos discursos son aquellos sobre la inspiración y el talento, pero también la noción de riesgo que conlleva la práctica de la música y, como su pareja, la de catarsis. Los mitos muestran a dos divinidades estrechamente relacionadas con la música, Apolo y Dioniso. El primero dios del orden y la medida, el segundo de la tragedia, la locura y el éxtasis. Pues bien, tanto Platón como Aristóteles van a optar por la música apolínea (y sometida a normatividades sumamente estrictas) y rechazar la dionisiaca, debido al riesgo que conllevaba la segunda (Pérez, 2020; Rivera, 2013). En este punto es relevante hacer mención que la conocida noción de catarsis la debemos a Aristóteles (2023): él menciona cuatro tipos distintos de melodías (cada una tenía un efecto específico sobre el alma), una de ellas es precisamente la *kátharsis*. La meta de este tipo particular de melodía era la purificación y equilibrio del alma de toda sobrecarga afectiva, ya fuera “negativa” (el

temor) pero también “positiva” (la compasión). Sin embargo, Aristóteles no deja de recomendar evitar involucrarse en las representaciones trágicas dado que los intérpretes nunca se encontraban a salvo por seguro del éxtasis dionisiaco: la catarsis era efectiva únicamente en el público, nunca en los intérpretes (Aristóteles, 1999).

Este “riesgo dionisiaco” en la música ha sido constante en la historia de Occidente, si bien bajo formas distintas. Por ejemplo, a partir del Medievo se origina la música polifónica que no es sino la ejecución de dos o más voces al mismo tiempo pero en notas diferentes (por ejemplo, una voz canta la nota *sol*, mientras que la segunda voz canta la nota *si* al mismo tiempo), polifonía que vino a encontrar oposición en los partidarios de la entonces tradicional monofonía (no importa el número de voces, pero todas al mismo tiempo cantan la misma nota); las autoridades de la Iglesia aseguraban que las complejidades de la polifonía eran no sólo innecesarias sino que tendrían el efecto de que la feligresía asistiera a misa para regocijarse con la música, dejando en segundo plano el texto litúrgico de adoración a Dios. Candé (1980), sobre esta preocupación de la Iglesia, dice: “comme si le fidèle moyen comprenait le latin !⁵” (p. 40). Esta ironía de Candé es relevante dado que será precisamente con el transitar de las composiciones musicales en latín a las canciones en lengua vernácula (Vicente, 2013) que a la música se le atribuirá, por primera vez en Occidente, la idea de que *tiene algo que decir*, hecho que ocurre durante el Renacimiento. Así se origina la noción de *expresividad* en música.

Será durante el Romanticismo que la expresividad tomará el sentido que tiene aún en nuestros días, lo que no es de sorprender dado que las condiciones que lo hicieron así son las mismas bajo las cuales aún nos regimos, a saber, la hegemonía de la ciencia y del sistema económico capitalista (Chaves, 2009). La conjunción de ciencia y capitalismo tendrá como uno de sus múltiples efectos que se conciba toda música como un “lenguaje universal” dado que expresaría “las más profundas emociones y sentimientos” del compositor que, en tanto ser humano, las comparte con el resto de habitantes del planeta. De ahí que su música, si es expresiva, haría eco con “la parte más humana” del público. Ahora bien, ya que lo expresado es no otra cosa que la emoción y sentimiento del compositor, se consideraba indispensable que el músico tuviera en su totalidad una vida desdichada para que no le faltaran emociones intensas por expresar en sus obras: así nace el ideal del “artista atormentado”: “Definiría gustosamente al romántico occidental como un hombre para el cual el dolor, y especialmente el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento” (Rougemont, 2022, p. 53). Para el romántico, lo importante era el arte, no la felicidad.

Así las cosas, la relación entre *técnica* y *expresividad* en música es relativamente reciente. Por técnica se entenderá, gracias a la fundación y proliferación de los conservatorios y demás

⁵ “¡Como si el creyente promedio comprendiera latín!”

escuelas de música durante el periodo romántico, toda ejercitación que tiene por objetivo la aplicación correcta del saber producido en los establecimientos más reconocidos sobre el uso correcto del instrumento; su medio es, sobre todo, la repetición constante de los ejercicios; la técnica, así, es la manifestación más transparente (pero de ninguna manera la única) de lo institucional en la práctica de música. Por otro lado, resulta bastante interesante que la expresividad, aquello que es reconocido como la meta misma de toda interpretación musical, no se reduce ni confunde de manera alguna con la técnica. Comparto la anécdota que usaron en el ensamble coral para explicarme esta distinción: me platicaron de algún concierto en el que participó una de las soprano del coro, quien recientemente había perdido a uno de sus seres queridos; sobre ello, el maestro del coro dice: “uy, no, hubieras visto, la interpretación cambió completamente en cuanto a expresividad, pasó de cantar así nada más como afinadita a una interpretación que hasta terminó llorando y casi nos hace llorar a nosotros”. La técnica, que es insuficiente, está representada en el dicho “cantar así nada más como *afinadita*”, que es el uso “correcto” del cuerpo que produce las notas que “deben” ser cantadas; mientras que la expresividad se manifestó en el llanto y no fue producto de ningún ejercicio de técnica sino que fue convocada por la reciente muerte de un ser querido.

Un ejemplo más, esta vez de la danza. Baz (2002) hace mención de una de las coreógrafas que se dio a la tarea de entrevistar, quien dice que la meta de la danza no está en la “corrección” de los pasos mismos, sino en que estos sirvan de medio para ir *más allá* de ellos: si se cuida tanto la ejecución del paso es por no otra razón que para no quedarse ahí, sino que mediante ella se debe ser capaz acceder a *otra cosa*. Diríamos que el paso “perfecto” se considera tal porque se alinea con las instituciones de la práctica de la danza, es cuestión de técnica; mientras que la posibilidad de “no quedarse en él” es alusión a la expresividad. Se desprende de lo anterior que si bien la expresividad se apoya en la técnica, de ninguna manera es convocable por ella; se podría cantar con una impecable afinación y se podría bailar con una ejecución coreográfica exigente, sin que necesariamente sean interpretaciones expresivas.

Así las cosas, la técnica es la institución presente en el cuerpo y, abusando quizá un poco de las palabras, pero sin duda siguiendo los dos ejemplos mencionados, diría que la expresividad es su *desborde*, su *exceso* (del cuerpo). Sin embargo, resulta necesario enfatizar lo mencionado antes, a saber, que la técnica y la expresividad están lejos de oponerse, por el contrario, una es condición de la otra, al menos en la música académica ya que será muy distinto en cuanto al punk rock: para ellos la técnica, de hecho, sirve de estorbo a la expresividad. La música punk, sencilla y breve (muchas veces de no más de cuatro acordes y muy comúnmente de menos de tres minutos de duración) pretende demostrar que

cualquiera puede hacer música punk, aún sin saber tocar un instrumento como tal (con lo que se refieren al saber resguardado en las instituciones).

Pues bien, aunque las relaciones entre técnica y expresividad son muy diferentes en la música académica y en el punk rock, no dejan de permear no sólo los discursos sino las prácticas mismas de quien se dedica a la música. Sin embargo, resulta evidente que a pesar de los esfuerzos por institucionalizar la expresividad, ello no se ha conseguido. La técnica, muy por el contrario, es muy transparentemente la institucionalización de la práctica de la música, ella ordena las maneras “correctas” de ejecución y, en el mismo movimiento, designa toda aquella forma que sea externa como incorrecta, deslegitimándola (al revisar la historia del punk rock, se entiende que a eso se debe el rechazo que ellos tienen a la técnica, Ivaylova, 2015).

Antes de continuar con el siguiente apartado, y como introducción a él, debo hacer explícito que si bien es cierto que hay otras instituciones en el ámbito de la música, hacer el rastreo histórico de la conjunción entre técnica y expresividad que sumado al trabajo de campo que permitió atestiguar la práctica de la música *en acto*, señaló el camino a seguir. Me explico brevemente: como mencioné ya, a diferencia de la enormidad de herencias que en Occidente muy prestamente reconocemos nacidas en la antigua Grecia, las prácticas musicales no se originaron en ella (Chuaqui, 1994). Sin embargo, lo que sí heredamos fueron los discursos sobre ellas, los imaginarios sociales sobre la música. Se recordará que desde aquella lejana época han sido constantes los debates sobre los *riesgos de la música*: no es otra cosa el rechazo de Platón y de Aristóteles a la música dionisiaca (Pérez, 2020), considerada fuente de locura y muerte, y la aceptación por lo tanto de la apolínea, música del orden, mesurada. Este riesgo se ha representado en Occidente bajo formas varias: no únicamente los muchos debates entre la monofonía y la polifonía ya mencionados, también el peligro atribuido al rock & roll cuando apareció, y más recientemente algunas formas de presentación de la música popular que cuenta con letras y bailes que, se dice, “incitan” a la violencia y a la “inmoralidad”. Pido conservar esto en mente durante la lectura del apartado siguiente.

Así las cosas, para ese momento, contaba con tres hallazgos: 1) en cuanto a lo grupal: si bien el trabajo de las investigadoras e investigadores me orientaron importantemente en cuanto al abordaje de las formaciones grupales, no alcanzaban a dar cuenta de la especificidad del hacer música en grupo, lo que me llevó a indagar por el lado de: 2) la inercia institucional: el número importante de instituciones rastreadas históricamente tampoco daba cuenta de tal especificidad, tan transparentemente mostrado en la relación entre técnica y expresividad; 3) las limitaciones anteriores de lo grupal y de lo institucional me forzaron a transitar otras vías, cosa que por supuesto no se dio en el vacío, muy por el contrario, la labor etnográfica

así como la construcción del breve collage histórico, en especial los debates constantes en diversas épocas sobre el riesgo de la música, me permitieron desbrozar el camino que finalmente decidí transitar.

De la Erótica del Cuerpo y la Estética Grupal

Estando en tal situación, una vez problematizado tanto lo grupal como lo institucional, sumado al tránsito que me llevó de mi primera intención de realizar grupo operativo a la etnografía, resultaba completamente imprescindible colocar *el terreno de los cuerpos* en el lugar central de la indagatoria, hecho que, por lo demás, hace eco a la llamada de atención de Ana María Fernández (2011) acerca de las consecuencias indeseables de dejar fuera de la reflexión “las intensidades de los cuerpos” (p. 11).

La aproximación que llevé a cabo fue de la siguiente manera: se recordará que la expresividad es en tanto tal la meta de la interpretación (por lo menos de la musical, pero también de la dancística). También que en la música académica ella se encuentra lejos de oponerse a la técnica, que no es sino una manifestación institucional. Pues bien, con todo, para los músicos y bailarines en su práctica es evidente que la expresividad no es aprehensible, siquiera convocable por la técnica, por lo que se desprende de ello que la primera *no es institucionalizable*. Un ejemplo reciente lo brinda uno de los entrevistados de Fuentes, Mendoza & Quiroz (2021), músico que se lamenta de que en los conservatorios y demás escuelas de música se ocupen demasiado de la técnica pero nada de la expresividad. En cuanto al punk rock lo precedente es aún más evidente dado que siquiera pretenden apoyarse en la técnica, en las formas consideradas “correctas” de interpretación, sino que la rechazan explícitamente, abogando por la expresividad como meta única.

Así las cosas, conjeturé que la expresividad bien podría estar relacionada con la percepción de riesgo que históricamente ha acompañado a ciertas prácticas musicales, situación que se vio modificada durante el Romanticismo con la génesis del ideal del “artista atormentado”: mientras más desdichada la vida, más artística la obra; lo que demuestra el cambio de percepción de dicho riesgo. El ideal del artista atormentado, al implicar que la obra tiene su origen en las desdichas del creador, modifica la relación al colocar el “riesgo” como causa del arte. Lo que quisiera resaltar es que, a pesar de tal modificación en cuanto a la percepción del riesgo, la “causa” del arte, como ahora su “consecuencia”, no era institucionalizable. Me permito llamar enfáticamente la atención en el entrecomillado porque la apuesta que realizo más adelante permite criticar, problematizar, no sólo la lógica causalista (causa-consecuencia) sino también la dicotomía “interno-externo”, implícita en la noción del sufrimiento como origen del arte.

El conjunto de lo precedente coadyuvó a dar el paso para pensar los *excesos*, los *desbordes* de los cuerpos. Un indicio más de ello lo obtuve de la muy breve observación de Candé (1980) mencionada previamente cuando trata el rechazo de las autoridades de la Iglesia a la polifonía, aduciendo como razón que sus complejidades impediría a la feligresía el entendimiento cabal de los textos de la liturgia, lo que vale para el irónico comentario del autor acerca de la imposibilidad de que un feligrés promedio de aquella época entendiera el latín. Todo parece indicar que el rechazo de la polifonía se debía a otra cosa, no muy nítidamente identificable pero señalada, por cierto.

Así, me di a la tarea de considerar los cuerpos no únicamente en su faceta identitaria y de comunicación⁶, es decir, en cuanto a su inscripción en el universo de significación sino también (y en mucho ello se debió al trabajo de campo) en el terreno de lo estético, así como en el de lo *erótico*. Por estético entiendo, siguiendo a Raymundo Mier (2007, 2012), no lo referente a “lo Bello” sino a lo *sensible*, a la *sensibilidad*; no podía ser de otra manera en una práctica como la música en donde la escucha y la voz, pero también la mirada, tienen un papel central. Sobre el terreno de lo erótico, la deuda la tengo con la concepción freudiana del cuerpo erógeno (Freud, 2021c). Ahora bien, resulta de gran relevancia tener en cuenta la conjunción de ambas facetas: en mi opinión, la especificidad de la sensibilidad en lo humano se debe a que la experiencia estética acontece, precisamente, en un cuerpo erógeno. El acontecer de la experiencia estética en el cuerpo en tanto erógeno, que es radicalmente distinto de la faceta del cuerpo como producción identitaria y significada, tiene el efecto de desbordar, de exceder el universo de significación. Pienso que así podría entenderse el riesgo que ha acompañado a la práctica de la música. Se podría decir que el terreno erógeno del cuerpo se las arregla para “salirse con la suya”:

la pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consistiría en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción; todas las formaciones sustitutivas y reactivas, y todas las sublimaciones, son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y la diferencia entre el placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante, que no admite aferrarse a ninguna de las situaciones establecidas (Freud, 2021a, p. 42).

De acuerdo la propuesta que aquí presento, la práctica de la música sería una manera de convocar, de puesta en acto del cuerpo erógeno. Ahora bien, en tanto todos tenemos virtualmente un cuerpo erógeno, he decidido llamar *erótica del cuerpo* a no otra cosa que a su puesta en acto. Así las cosas, la práctica de la música sería una manera de hacer con el cuerpo erógeno, de convocarlo, de “despertarlo”, de ejercitarse en su “activación”. En este

⁶ Un claro ejemplo de esta faceta son las actuales redadas antimigración del ICE estadounidense. Ha sido ampliamente documentado periodísticamente que las víctimas de las redadas son aquellos que parecen migrantes, más allá de su estatuto legal o no. Esto es muestra de la faceta significada del cuerpo, la que comunica.

punto es importante recordar que el cuerpo erógeno no sólo consiste en las más conocidas facetas orales y anales sino que cualquier parte del cuerpo tiene la capacidad de devenir zona erógena; de hecho, Freud (2021c) menciona, precisamente, la voz, la escucha y la mirada.

Por lo tanto, considerar rigurosamente las “intensidades de los cuerpos”, y gracias a que la labor etnográfica me permitió atestiguar de primera mano la práctica grupal de la música, me llevó a introducir el terreno estético y erótico. Entonces, lo que he dado en llamar *estética grupal* se refiere, precisamente, a los vínculos acontecidos de la voz con la escucha, de la escucha con la voz y de la mirada con la mirada. Comparto no más que tres viñetas de campo para ilustrarlo. 1) Al terminar de cantar en coro por primera vez una pieza nueva, una soprano pregunta “¿por qué los tenores van arriba de mí?”⁷, lo que muestra que ella no sólo estaba concentrada en cantar correctamente su parte, sino que durante toda la interpretación estuvo atenta al canto, a la voz de los demás. 2) Durante un ensayo se pidió a uno de los tenores que acompañara a los instrumentistas para que estos pudieran practicar cierto pasaje, al iniciar el ejercicio, otro de los tenores canta con el primero; los dos tenores se encontraban en lados opuestos del lugar de ensayo y, al empezar a cantar, quedan atrapados en la mirada, no dejan de mirarse a pesar de la distancia, hasta que el ejercicio se da por finalizado. 3) Uno de los tenores, de pie, canta ensayando una pieza; otro tenor que se encontraba sentado cerca se levanta y canta con él; mientras dura la interpretación cantan juntos y se miran el uno al otro; al finalizar, el tenor que se encontraba sentado dice “te vibra mucho la lengua cuando cantas”, y el primero “sí, es que es el apoyo, la lengua tiene que estar vibrando así”. Las tres viñetas muestran los vínculos *actuales* de mirada, voz y escucha, Como comenté ya, el terreno estético y erótico es distinto de las dimensiones identitaria y de los códigos: la voz, la mirada y la escucha no comunican, no están cargados de contenido alguno, no tienen sentido (son, literalmente, *insensatos*), por el contrario, tales vínculos no son sino apertura para el advenimiento de una experiencia. Lo que muestra la última viñeta es, precisamente, que la *ruptura del vínculo estético* (cuando uno de los tenores desvía la mirada de la mirada y la dirige a la boca), introduce la reiteración de los sentidos habituales, del universo de significación que sirve de coordenadas para la vida de todos los días, manifestado en el comentario sobre la vibración de la lengua y la respuesta en “código institucional” en cuanto al apoyo en la técnica del canto.

Finalmente, así fue como aventuré el dar cuenta de la insistencia en la práctica grupal de la música: el terreno de lo estético que ella posibilita acontece en un cuerpo que es también un cuerpo erógeno, convocando así no la visión y la audición como fenómenos fisiológicos sino

⁷ Dice “arriba” refiriéndose a lo agudo de la voz. En la categoría de las voces, la soprano es la voz femenina más aguda, como el tenor lo es para la masculina. Entre las dos voces, la soprano es aún más aguda que la del tenor. De ahí la sorpresa de la soprano, quien notó que los tenores cantaban más agudo, “arriba” de ella.

la mirada, la voz y la escucha como acontecimientos eróticos (pulsionales). Por lo tanto, lo que habría que tomar en consideración en cuanto a la estética grupal se refiere es, sobre todo, los vínculos acontecidos desde la mirada, la escucha y la voz que, en otras palabras, señalan relaciones distintas de aquellas sostenidas en el universo de significación pero también de la inercia institucional. Tal es la razón por la que he referido antes al desborde o exceso de los cuerpos, dado que lo estético es *indiferente* a las coordenadas en las que se sostiene la vida de todos los días (Mier, 2007), y la erótica no admite someterse a ninguna situación establecida (Freud, 2021a). También podría ponerse en los siguientes términos: el universo de significación y la inercia institucional se sostienen en la reiteración de los sentidos habituales, y la estética grupal en tanto vinculaciones desde la erótica de los cuerpos, posibilita desbordar tal reiteración y crear así la posibilidad para el advenimiento de sentidos inéditos.

Limitaciones y (Posibles) Alcances de la Estética Grupal

Debo enfatizar lo que mencioné al inicio de este escrito, a saber, que la apuesta de una estética grupal de ninguna manera echa por tierra las aportaciones que se han venido dando en las últimas décadas. Muy por el contrario, busca sumarse a ellas abordando una de esas líneas que Ana María Fernández (2007) llama los *impensados* de toda construcción conceptual. Como mencioné ya, las importantes investigaciones de otras autoras y autores que se han venido vertiendo en este campo problemático que nos ocupa me fueron de enorme utilidad y, podría afirmar sin dudar, la relevante cuestión del grupo como un número numerable de personas me resultó imprescindible para concebir la estética grupal: sólo un número numerable de integrantes, en tanto de tal manera cada quien puede mirar y escuchar a cada uno de los otros miembros, hace posible los vínculos desde la mirada, la escucha y la voz. Es, sin ninguna duda, una apuesta que es a la vez afirmación de la relevancia y pertinencia de seguir pensando lo grupal.

La aserción de que la mirada se vincula con la escucha y la escucha con la voz marca la particularidad de la estética grupal en comparación con el universo de significación: efectivamente, una de las características del último es la *comunicación*, evidente en los códigos grupales y la historia compartida, pero también cuando una luz roja se comprende en el sentido de la prohibición y una luz verde como permisión (pienso en las luces de los semáforos), los artefactos que reciben comunicaciones desde alguna subjetividad (por ejemplo, para encenderse o apagarse) pero también la comunicación entre dispositivos (el funcionamiento de un proyector desde una equipo de cómputo), que no es sino el gran logro de la informática. Por su parte, la estética grupal es ajena a la comunicación y al orden del sentido: Margarita Baz (2002) dice, sobre la danza, que ella no

pretende brindar algún contenido en especial o transmitir algún conocimiento en posesión de quien danza sino, muy singularmente, es apertura a la posibilidad de una experiencia. Por lo tanto, pienso que los vínculos estéticos, es decir desde la erótica del cuerpo, serían una vía para dar cuenta de las transformaciones subjetivas, de la transfiguración de las formas de vida (Mier, 2007).

Ahora bien, para abordar los alcances de la estética grupal y en relación con lo precedente, vale la pena preguntarse si ella sólo acontece en la práctica grupal de la música, a lo que no puedo sino responder con la negativa. Las investigaciones de Margarita Baz sobre la danza, que tanto me han orientado en cuanto a mis propias investigaciones, señalan que la práctica de la danza sería asimismo una estética grupal, por supuesto, cuando es practicada en grupo (la estética grupal, por su característica de vinculación desde la erótica, no puede sino ser *actual*, en el momento mismo). Pienso que las consideraciones precedentes son valederas también para el teatro. Por otro lado, basado en la reiterada aparición durante el trabajo de campo de la analogía de la música con el deporte, aventuraría que este último también es una modalidad de estética grupal, a condición (como con la danza) de que sea practicado grupalmente. Por lo demás, un señalamiento importante en cuanto al deporte como modalidad de erótica ya lo había realizado Freud (2021c):

Como es sabido, la educación moderna se sirve en gran medida del deporte para apartar a los jóvenes de la actividad sexual; más correcto sería decir que sustituye en ellos el goce sexual por el placer del movimiento y circunscribe la práctica sexual a uno de sus componentes autoeróticos (p. 184, nota 47).

Con la intención de evitar extenderme en exceso, quisiera mencionar no más que una práctica más: el amor. Si en cuanto a la danza, el teatro y el deporte conservo ciertas reservas, estoy bastante convencido de que el amor es una modalidad de estética grupal, en donde el ansia de mirar, escuchar y hablar (aquí se debe agregar el tocar) al ser amado soporta mal el aplazamiento. Como se puede notar, en todo esto lo que está en juego es no otra cosa que un hacer, un ejercitar el cuerpo erógeno, pero en vínculo. No otra cosa es lo que llamo estética grupal.

La estética grupal acontece en espacios y tiempos históricos y sociales, por lo que resulta despistado pensarla sin relación con lo histórico social. La práctica grupal de la música (espero haberlo enfatizado suficiente) se lleva a cabo bajo instituciones manifestadas en normas y convenciones muy arraigadas, también es un constante compartir y producir identidades e historia; ello es igualmente evidente para la danza, el teatro, los deportes y, como todos sabemos, el amor. Sin embargo, pienso que colocar en primer plano la erótica permite problematizar y criticar los abordajes *causalistas* que, a pesar de considerar en toda su complejidad las dimensiones histórica y social no dejan de asumir que toda subjetividad

sería *causa* de ello, haciendo de las primeras una suerte de “variable independiente” y de la subjetividad la “variable dependiente”. La cuestión, de fondo, es si las pulsiones son “sociales” (originadas en la relación con el otro del grupo, de la masa, es decir, el otro de la *identificación*) o “socializables” (influidas por esas relaciones); me permito responder con la negativa. Efectivamente, el que la pulsión esté alejada del instinto, con todas las connotaciones naturalistas e inamovibles de este último, no implica que la pulsión tenga que ser lo que se ha venido a considerar como “lo contrario”, lo social. Pienso que la pulsión no se origina en la relación con el otro de la identificación sino con aquel otro que Freud (2021b) llama *Das Ding*, que es radicalmente distinto. Lo precedente lleva a la pregunta acerca de en qué medida las pulsiones son susceptibles de ser “influenciadas”, “direccionadas” en la relación entre semejantes y el universo de significación en que ello ocurre. Por mi parte, considero que la estética grupal y la erótica son *acontecimiento*, *singularidades* indiferentes a las dimensiones histórica y social pero que tiene a estas últimas como condición de posibilidad así como, en tanto acontecimientos *en situación*, conllevan afectaciones a ellas, esfuerzan la creación de historia, de identidades, de códigos, en otros términos, de sentidos. La estética grupal es manifestación de la irrupción de la erótica de los cuerpos en el universo de significación, lo que conlleva siempre y cada vez, la posibilidad de introducir sentidos inéditos.

Quisiera terminar con dos breves comentarios: 1) el conjunto de lo precedente no es sino una aproximación que comparto para que sea valorada por otras personas interesadas en los abordajes grupales e institucionales y, en tanto aproximación, de ninguna manera sustituye las investigaciones, más bien es una invitación a ponerlas en marcha; 2) resta la interrogante sobre cómo la estética grupal afecta a quienes no se encuentran involucrados de primera mano en ella, es decir, los espectadores, el público.

Bibliografía

- Aristóteles. (1999). *Poética de Aristóteles*. Gredos, Madrid.
- Aristóteles. (2023). “Política”. En: *Aristóteles III*, Gredos, Navarra.
- Barley, N. (2004). *El antropólogo inocente*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bauleo, A. (1977). *Contrainstitución y grupos*. Madrid, España: Fundamentos.
- Baz, M. (1996). “El trabajo con grupos”. En: *Intervención grupal e investigación. Cuadernos del TIPI 4* (pp. 11-54). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Baz, M. (2000). “La intervención grupal: finalidades y perspectivas para la investigación”. En: *Anuario de investigación 1999 Vol. 1* (pp. 241-250). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Baz, M. (2002). “De poéticas y pasiones: reflexiones sobre la subjetividad en la danza”. En M. Ramos Smith & P. Cardona Lang (coords.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, Vol. 1. Distrito Federal, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/CENIDI – Danza.
- Candé, R. (1980). *L'invitation à la musique. Petit manuel d'initiation*. Paris, France : Éditions du Seuil.

- Carvalho, R. (2022). "Notas acerca del concepto de implicación y su uso en la investigación-intervención institucionalista". En M. Gómez, N. del Río, V. Falletti & E. Scheinvar (coords.), *Análisis institucional: diálogos entre Francia y Brasil* (pp. 71-88). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Chaves, J. (2009). "Magia y ocultismo en el siglo XIX". En E. Cohen & P. Villaseñor (eds.), *De filósofos, magos y brujas* (pp. 291-326). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Chuaqui, C. (1994). *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Fernández, A. (2007). *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. 2da edición. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Fernández, A. (2009). *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Fernández, A. (2011). *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas*. 3era edición. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Fernández, A. & de Brasi, J. (1993). *Tiempo histórico y campo grupal. Masas, grupos e instituciones*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Freud, S. (2021a). "Más allá del principio de placer". *Obras completas*, Vol. XVIII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (2021b). "Proyecto de psicología". *Obras completas*, Vol. I. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (2021c). "Tres ensayos de teoría sexual". *Obras completas*, Vol. VII. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Fuentes, G., Mendoza, I. & Quiroz, A. (2021). *9ª Sinfonía del inconsciente para orquesta solista: aproximaciones al análisis del discurso hablado de miembros de una orquesta sinfónica juvenil*. (Trabajo terminal para obtener el grado de licenciados en psicología). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Ciudad de México, México.
- Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Ivaylova, V. (2015). *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*. (Tesis del Máster en Estudios Comparatius de Literatura, Art i Pensament: treballs de fi de máster). Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, España.
- Lefebvre, H. (2012). *Lógica formal, lógica dialéctica*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.
- Lourau, R. (1991). *El Análisis Institucional*. Buenos Aires: Amorrortu
- Manero Brito, R. (1990). "Introducción al análisis institucional". *Tramas* 1(1), 121-157.
- Mier, R. (2007). "La experiencia estética como recreación de lo político". *Versión. Estudios de Comunicación y Política* (Núm. 20), pp. 101-121.
- Mier, R. (2012). "Arte, imagen y poder. Entrevista a Raymundo Mier". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, Nueva Época (núm. 29), pp. 1-15.
- Pérez, M. (2020). *El rol de la música en la cosmovisión del hombre en la antigua Grecia*. (Monografía de grado presentada para optar por el título de filósofo). Universidad de Pamplona, Facultad de Artes y Humanidades. Pamplona, España.
- Pichon-Rivière, E. (1985). *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social* (1). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pichon-Rivière, E. (1990). "Dinámica de grupo: ECRO". *Ilusión grupal* (3), 12-26.
- Rabinow, P. (1977). *Reflections on fieldwork in Morocco*. California, United States: University of California Press.
- Rivera, M (2013). "Los inicios de la reflexión sobre música y sociedad en la Grecia antigua". *EPOS*, XXIX, pp. 27-43.
- Rougemont, D. (2022). *El Amor y Occidente* (2da edición). Barcelona, España: Kairós.
- Salazar, C. (2011). "Comunidad y narración: la identidad colectiva". *Tramas* (34), 93-111.
- Vicente, T. (2013). "Música y poesía en el humanismo renacentista". *Escena. Revista de las artes*, vol. 72, (Núm. 1), pp. 39-47.
- Vilar, E. (2019). *La entrevista grupal. Instrumento para la investigación/intervención en psicología social*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.