

Universidad Abierta Interamericana
Licenciatura en Musicoterapia
Tesis

Rigor poético
de la transmisión en musicoterapia

Claudia Banfi
Musicoterapeuta

Tutor
Dr. Osvaldo Saidón

Buenos Aires, julio/2005

ÍNDICE

Introducción	2
Notas Preliminares	5
PARTE I	
Una musicoterapia	9
Vincularidad orientada hacia la libertad	9
Momentos de creación	12
Manifestación de la música	15
PARTE II	
Cuestiones	23
PARTE III	
Poesía	28
Traducir	31
PARTE IV	
Comunicación entre existencias	36
PARTE V	
Para darme a entender	43
Expresión de pacientes en musicoterapia	43
Crónicas de alumnos	45
Relatos clínicos de colegas	49
Tesis y otras producciones teóricas de musicoterapia	53
PARTE VI	
Final abierto	57
Bibliografía	59
Notas periodísticas y otros	61

Rigor poético de la transmisión en musicoterapia

Introducción

Este trabajo se propone investigar las relaciones entre lenguajes, y sus cualidades, en el plano de la transmisión en musicoterapia.

A lo largo de años de ejercicio clínico y docente en musicoterapia encontramos, tanto en sesión como en el aula, la dificultad de trasladar al terreno de la palabra los acontecimientos que se producen allí, sin que ocurra en esa operación un alejamiento excesivo de la experiencia y una reducción o cierre de los sentidos puestos en juego en la escena vivida.

Esta cuestión, la de la búsqueda de la verbalidad que logre vincularse al decir sonoro, corporal y gestual en musicoterapia sin violentarlo, es motivo histórico de indagaciones en la comunidad de colegas.

En este último tiempo, pude analizar los rasgos de las producciones o “textos” presentes:

- en la asistencia musicoterapéutica a pacientes particulares jóvenes y adultos, y a pacientes de Unidad de Internación del Instituto de Neurociencias de Buenos Aires
- en las supervisiones clínicas brindadas regularmente a los equipos de musicoterapia del Hospital Infante - Juvenil Dra. C. Tobar Garcia y del Hospital de Emergencias Psiquiátricas T. de Alvear
- y en la labor docente a cargo de las cátedras de Técnicas Corporales en el primero, segundo y quinto año de la Licenciatura en Musicoterapia de esta Universidad.

Atendiendo a las inquietudes que el hacer de la musicoterapia despierta en tanto despliegue de acontecimientos de materia expresiva compleja, sugiero que las complicaciones que la comunicabilidad verbal de los fenómenos estéticos plantea son factibles no obstante de tornarse menos insalvables *si el acto de transmitir constituye en sí mismo un objeto estético materializado en la palabra poética.*

Propongo entonces que *los rasgos del lenguaje poético son funcionales a la transmisión en musicoterapia.*

Sostener conceptualmente esta postulación implicará adentrarnos en consideraciones teóricas respecto del lenguaje en una clínica pensada desde el arte, y exigirá ubicarnos estética y éticamente en relación a la idea de traducibilidad.

Para ello recurriremos primero a enunciados sobre la clínica desarrollados en escritos anteriores, para explicitar después el camino que hoy transitamos en la

clínica musicoterapéutica, articulando esa concepción con las sendas abiertas por Gustavo Rodríguez Espada en su Teoría del Pensamiento Estético en Musicoterapia, y con las Investigaciones sobre el Acto Creador de Alejandro Ariel.

Estas ideas se hermanan con la visión de la clínica que colegas de otras áreas del quehacer psicoterapéutico proponen y cuyos desarrollos acompañaremos: la Clínica del Acontecimiento de Paulo Blank y el Esquizoanálisis según Osvaldo Saidón.

Dialogaremos con las reflexiones que a modo de desafío propone María José Bennardis en su tesis De la Dimensión y la Forma - donde pone en cuestión la posibilidad de la construcción de un relato clínico en lenguaje verbal capaz de reflejar la vivencia estética en musicoterapia sin enajenarla.

Avanzaremos en la visión del lenguaje verbal del arte a partir de las disquisiciones sobre poesía de Yves Bonnefoy, Roberto Juarroz, Gastón Bachelard y otros.

La elección de estos autores obedece además a que la exposición de sus ideas en trabajos de género ensayístico es un ejercicio visible de quehacer poético cuya significación emana de formas alejadas de toda literalidad o prosaísmo.

Sugeriremos otra vertiente argumentativa con fragmentos del discurso verbal de artistas que refieren o construyen obra - coreográfica, plástica, cinematográfica - desde la palabra, con o junto a ella (Kazuo Ohno, Samuel Beckett, Peter Brook, Wassily Kandinsky, Susanne Farrel y otros), para mostrar cuánto una forma del arte puede valerse de otra para decirse, y nunca para traducirse. En ese mismo cauce derivarán los escritos con que ciertos músicos como John Cage o Mstislav Rostropovich enuncian su música: textos poéticos.

El universo de lo sensible es factible de ser pronunciado con palabras que hablen en un registro desplazado del centro de la lógica racional. La clínica musicoterapéutica transcurre en un contexto de encuentro en que los acontecimientos (fugaces, mínimos, en des-orden, plenos de sí) producen reverberaciones de sentido no alineables, perceptibles desde un modo de registro, pensamiento y lenguaje singulares, sólo transmisibles entonces en la producción de un otro acontecimiento o encuentro bajo el signo del roce y el estremecimiento.

Aspiramos a reconocer y perfilar aquellas cualidades y condiciones que configuran el estilo propio de las comunicaciones verbales en tanto textos empáticos a la producción clínica y de conocimiento en musicoterapia.

Para ilustrar ese tipo de construcción estética verbal recurriremos a la recopilación y selección de citas textuales de:

- expresiones verbales de pacientes registradas por escrito en relatos de sesiones de musicoterapia del ejercicio clínico propio,
- crónicas escritas solicitadas a estudiantes de musicoterapia de diferentes promociones, relativas a, o producidas en sus prácticas formativas vivenciales (cátedra de Técnicas Corporales y Sensibilización),
- relatos clínicos contenidos en tesis de otros musicoterapeutas,
- fragmentos elegidos o escritos por colegas como parte del soporte teórico

de sus tesis u otras publicaciones.

A través de los argumentos y ejemplos desplegados a lo largo del trabajo quedará planteada la transmisión verbal en musicoterapia como un objeto factible de ser producido estéticamente, y reconocida su posibilidad de lealtad al paradigma ético de la musicoterapia.

Notas preliminares

El texto de este trabajo alterna su escritura con la inclusión literal de fragmentos de otros autores.

*“Compaginar (editar) es un trabajo de silenciamiento: se elige, se recorta, se montan secuencias con saltos y puentes de silencio, pide callar para dejar que suene lo otro, la propia voz trabaja muda”.*¹

Esta forma coral opta muchas veces por el despliegue explícito de las fuentes más que por su interpretación o relectura, proponiendo una composición mixta que ayude al lector a atravesar pasible de impacto el encuentro con diversas voces ; a presenciar una escena heterogénea cuyas líneas de texto fueron manipuladas con la libertad y riesgos de todo montaje.

*“...el cine es una escritura. Resto del acto de un sujeto. Él escribe su mirada en las escenas que corta y pega (...) El montaje es un nombre del trabajo poético.”*²

Para empezar, evocaremos producciones y lecturas personales que en alguna medida anticipan y permiten acompañar el rumbo actual de un pensamiento acerca de la musicoterapia:

El musicoterapeuta es un terapeuta sonoro, y podemos imaginar que a la manera de un instrumento de música, es bueno cuidar de su afinación, que todos los espacios de su organismo estén disponibles para entrar en vibración: la cuerda flexible, la membrana dúctil.

Esta imagen sirve para hablar del ser terapeuta en un sentido amplio, pero en el caso del musicoterapeuta se torna más literal: es necesario que el escuchar se agudice y expanda, y que el sonar, tocar o cantar cobren cuerpo en su forma más plena, lo que no depende sólo de las aptitudes musicales , sino que se apoya en la capacidad de contacto y en la producción de un silencio - sin el cual la música deja de existir como lenguaje - como condición de espacio fundante: la capacidad de silenciarse y dejar que el otro suene para poder escuchar, resonar, responder. Contacto: una cualidad de presencia para la cual la relajación es requisito. Estar en contacto supone un estado de apertura de lo propioceptivo, una posibilidad de integrar acciones y sensaciones, un pensamiento conciente de su raíz sensible. Estar en contacto es la posibilidad de entregarse a sí mismo y sostenerse en el centro de la propia emocionalidad al estar con y para el otro; un trabajo clínico desde el contacto permite una expansión del campo de registro.

Relacionarse incluyendo a conciencia la propia condición de ser cuerpo implica una responsabilidad y un riesgo ante los cuales se impone un cuidado: generar un terreno de cautela, abrir desde allí un espacio de interrogación, tomar las propias iniciativas y acciones como hipótesis tentativas.

¹ Banfi, C. **Notas de Silencio**. Compilación para Lugares de Silencio / obra de E.Banfi y N.Hirsch, Museo de Arte Moderno M.A.M.B.A. Buenos Aires, 2000.

² Ariel, A. **El estilo y el Acto**. Ed. Manantial. Bs.As., 1994.

Hablamos de una musicalidad o cualidad de sonoridad abierta, cuyo soporte es el cuerpo del terapeuta jugando un papel en una escena compartida, ocupando un lugar en el territorio complejo de un vínculo.

Sus materiales trascienden el ámbito de la palabra: podemos, en un diálogo, observar aquello que suena en una voz y, en tanto materia sonora, percibir sus cualidades de intensidad, duración, altura y timbre, dejarnos impactar por estos rasgos, y sin la tentación de oficiar de "traductores", sumar, alternar y superponer lenguajes sin confundirlos. Podemos atender a la música que canta en las palabras, obrar desde y hacia esa música.

La voz es el soporte material del habla, conductor de sentidos: lo que decimos se significa desde el cómo decimos. Todo discurso - todo vínculo - se sostiene y define en el marco de los elementos de la comunicación que no son verbales: ubicación en el espacio, tono postural, mirada, gestos, es decir, en calidades de contacto cuyo signo energético es percibido en términos de calor-frío, tensión- relajación, rigidez-flexibilidad, movilidad.

Podemos percibir la música (ritmos, tonos, disonancias) que ordenan una forma particular de expresión subjetiva, y a ella hablarle con los gestos necesarios o posibles: un eco, un grito, un acorde, un espejo.

Podemos compartir una danza, una canción o un suspiro contextualizados por ciertas reglas del juego: evitando teñir o impregnar el campo con nuestra propia subjetividad, que, al servicio de una estructura que la significa, debe intentar a un tiempo sentir y percibirse sintiendo.

Concebimos la musicoterapia como una forma de encuentro entre sujetos, paciente y terapeuta, en un lugar del tiempo donde algo impacta sensiblemente generando transformación, siendo la materia estética sonoro gestual la substancia de esa experiencia sensible.

El encuentro está empapado de incerteza, como condición de permeabilidad plástica y afectiva (...) no sabemos, tampoco sabemos qué queremos saber, la actitud tiene forma de pregunta. Esta interrogación se identifica funcionalmente con un estado de apertura que es a su vez el espacio que se destina a la posibilidad. Lo posible, como aquello abierto desde un soporte ético que pone todo cierre (o encierro) en cuestión, despliega su vértigo, su infinitud, en una dirección prismática que se va reconociendo al transitarse. Ese tránsito intenta aliviar el padecimiento que impone la identidad cuando es una, fija y única.

"Inmovilizar a las personas en una "identidad" es, antes que nada, una forma de controlarlas", afirma Leo Bersani en su estudio teórico y político del movimiento gay³.

La identidad (racial, religiosa, profesional) es circunstancial, refiere a sistemas de relaciones generados histórica y políticamente.

En el plano de la identidad que otorga el quehacer, y desde esta visión prismática de lo que es ser uno, aparece como atractiva la posibilidad de

³ Bersani, Leo. **Homos**. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998

autorretratarnos, como individuos y como clase profesional, acordando y reconociendo los trazos que nos dibujan, las líneas que diseñan nuestro perfil y los “datos de filiación”, orígenes, encuentros y recorridos que nos componen. Hacerlo implica la posibilidad de reconocer a otros (personas, saberes) como parte de lo que transcurre siendo nosotros y, desde lo alterno, establecer vínculos y mantener diálogos. La capacidad transformadora de estos discursos dependerá de la búsqueda de un lugar de entrecruzamiento y mezcla que se nutra de diversidad rompiendo con el sueño tranquilizador de lo “único”.

Tal vez en el punto actual de la historia viviente de la musicoterapia , así como en el instante presente del devenir profesional de cada musicoterapeuta haya llegado el tiempo de terminar con el espejismo de perseguir un saber y un quehacer hegemónicos que necesite afirmarse en su unicidad forjada para no alienarse.

No hay algo nuevo a-histórico, sino la creación en tanto ruptura, lo original como la generación de un corte donde lo nuevo es la configuración de sentidos que se plasma en un espacio-tiempo irrepetible. Y es también ésta la substancia azarosa del arte.

Es imposible no ser, en el quehacer profesional, una entidad histórica, contextualizada y atravesada por el existir de los otros; y resulta fácil concebir las formas de relación de la musicoterapia con otras artes, oficios o saberes como las formas que pueden tener entre sujetos los vínculos: con sus puntos de encuentro y distanciamiento, sus signos de semejanza y diferencia, sus zonas de revelación o enigma, sus pulsos más vitales o sus trampas mortales.

Reconocemos a la música como lo plástico viviente que nos atraviesa y habilita. Incluimos el gesto, las formas que plasma el cuerpo.

Propongo incluir el verbo, renegar de lo “no-verbal” como definición apriorística de nuestro modo de significar, pensar en asumir la palabra rara, singular y fértil de la poesía, recuperar para el habla vívida y emocional su potencia gestante.

Será que la substancia del arte, compartida, es un bálsamo de presente con la propiedad de atenuar lo que en nosotros forja dolor, y de turbar con su explosión de presencia el cerrarse de los sentidos a la intensidad de la vida?

Hacia 1940, dijo Reich: *“Lo vivo (...) tiene sus propias formas específicas de expresión, que no pueden ponerse en palabras.(...) El artista nos habla con movimientos expresivos sin palabras, provenientes de la profundidad de la función viva; pero no podría poner en palabras lo que expresa en la música (...). Más aún, nos previene contra los intentos de traducir el lenguaje expresivo del arte a un lenguaje verbal:...”*⁴

y por entonces decía Merleau Ponty: *“Si puede hablarse, en la percepción del propio cuerpo, de una interpretación, habría que decir que éste se interpreta a sí mismo.”*

“En un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse

⁴ Reich, Wilhelm, **Análisis del Carácter**. Ed. Paidós. Barcelona, 1986

más que por el despliegue de los colores y los sonidos (...) Es la percepción de los cuadros lo que me da el único Cézanne existente. Dígase lo mismo de un poema o una novela, aún cuando estén hechos de palabras.(...) Así como la palabra significa no solamente por los vocablos, sino también por el acento, el tono, los gestos y la fisionomía, y este suplemento de sentido revela no ya los pensamientos de aquel que habla, sino la fuente de sus pensamientos (...), igualmente la poesía, aún siendo narrativa, es esencialmente una modulación de existencia (...)

..Nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones viviente .”

“ Es un error concebir el paso del signo a la significación como una interpretación, una apercepción, una intención de conocimiento. Dicho análisis deforma el signo y la significación, separándolos y objetivándoles su contenido sensible, que está ya grávido de sentido.”

“ La captación de una significación se hace por el cuerpo .”⁵

Más recientemente escribe Paolo Fabbri:“ Para Spinoza los signos, por definición, son pasión: son efectos de acciones sobre los cuerpos, son cuerpos que actúan sobre otros cuerpos. Un signo es el efecto de una acción sobre otro cuerpo...”

“...En efecto, qué es una acción? Es una interferencia en un estado del mundo capaz de transformarlo. He aquí que la semiótica puede pensar no ya en términos de representaciones conceptuales, sino de actos de sentido que no sólo se cometen con palabras, pero también con gestos, procesos musicales, etc.”

“Sólo existen textos, textos de objetos, no textos de palabras o de referencias, textos de objetos complejos, pedazos de palabras , de gestos, de imágenes, de sonidos, de ritmos...”⁶

⁵ Merleau-Ponty, Maurice. **Fenomenología de la Percepción**. Ed. Planeta Agostini. Barcelona, 1985

⁶ Fabbri, Paolo. **El giro semiótico**. Ed. Gedisa . Barcelona, 2000

PARTE I

Una musicoterapia

La práctica de la musicoterapia aloja una vincularidad orientada hacia el ejercicio posible de la libertad. Consiste en la promoción y búsqueda de momentos de creación. Se sustenta materialmente en las diversas formas de manifestación de la música.

Vincularidad orientada hacia la libertad

En el trabajo de musicoterapia, intentamos desequilibrar una relación con los pacientes signada por la complementariedad, que socialmente se pretende inmutable y que tiende a identificar duramente los atributos del lugar fijado a cada lado del encuentro: uno que sabe y puede, otro que no. La acción de desestabilización se lleva a cabo al interior de esa estructura, más allá del orden cultural, social, institucional que la produce y atraviesa. Se trata de un movimiento que desacomoda lo sabido y que se expresa exclusivamente en el ocurrir de esa relación y no en el marco de enunciados o discursos ajenos a ella.

Esta modalidad del vínculo involucra la elección del terapeuta de entregar su persona, su cuerpo, a un campo de dinámica incierta que necesariamente habrá de afectarlo. Sus gestos y actitudes se reconocen ignorantes, no del padecimiento que apuntan a aliviar ni de los procedimientos y materiales que la disciplina conoce, sino de aquello inalienable del otro: las formas y alcances de su posibilidad de crear como afirmación subjetiva de existencia. Para esto es necesario que el musicoterapeuta también cultive la posibilidad de retirarse del terreno del hábito para ir al encuentro de su propia condición creante.

“ Tras todo lo que imaginó y pintó Géricault (...) uno percibe un mismo voto: ‘me enfrentaré a la aflicción, descubriré un respeto por ella y, si es posible, encontraré su belleza.’ (...) Hay en la imagen una compasión que se niega a la indiferencia y es irreconciliable con toda esperanza fácil (...) En 1942 Simone Weil* escribía: ‘ El amor por nuestro prójimo, cuando es resultado de una atención creativa, es análogo al talento.’ ”⁷*

Intentamos un trabajo que excluya la espera: no expectantes, desconocedores de lo por-venir, para que el paciente pueda tal vez ejercer su derecho a descubrirse singular, y acompañado. Nos referimos a esa dimensión de la singularidad que afecta lo social contingente porque desobedece el orden contextual, temporal, subsistencial, moral, para sumergirse en momentos de intensidad transformadora : libertad.

* Géricault, Théodore. Pintor francés (1791–1824)

* Weil, Simone. Filósofa y escritora francesa (1909–1943)

⁷ Berger, John. **El tamaño de una bolsa**. Ed. Taurus. Buenos Aires, 2004

“En términos de Marcuse: la forma concreta de la libertad humana tiene importancia decisiva para la forma de la felicidad humana (...) La dicotomía mundo material versus mundo espiritual que, imperturbable atraviesa cosmovisiones y sistemas sociales desde la antigüedad griega, se va cargando de nuevas significaciones sin abandonar su capacidad de alienación ni los dispositivos un tanto perversos para que la libertad no constituya una demanda sustantiva (...) El hecho de que exista un mundo más elevado, un bien superior al de la existencia material, oculta la verdad de que es posible crear una existencia material mejor en que tal felicidad pueda ser realidad. El objetivo de tal visión de mundo es que la felicidad abstracta se convierta en un medio de ‘ordenación y moderación’(...) En la dimensión estética, en el arte, se produce el vínculo sensible/inteligible (...) La realidad, como algo a transformar, deviene sensitivamente experimentada, sufrida, soñada. El lenguaje del arte activa la subversión de la experiencia cotidiana: una enajenación de la normalidad que es subversión de la conciencia (...) Los hombres y las cosas se emancipan del principio de la realidad establecido; sus normas son puestas en cuestión(...)”⁸

El desafío consiste entonces en resistir a la atracción normativizante del rol profesional, identidad eventual que nos inculca esperanzas, expectativas y anhelos de conocimiento, de orden, de convocatoria, de producto. Sobre todo porque los pacientes son parte de esa trama y como nosotros, responden a la ilusión forjada por las reglas instituidas que dicen que es mejor participar, afinar, entonar, conocer un repertorio, comprenderse, ponerse de acuerdo, lucir un desempeño.

Creemos en la tentativa de estar para el otro desde una ausencia, una nada, un grado cero, apartados del sitio de saber y comprensión en que el paciente muchas veces espera ubicarnos. Sostenemos una ética del silencio. Lo que el musicoterapeuta procura sumergir en el silencio no es su voz, su afectividad, su palabra o su música sino su saber, accediendo entonces a la potencia que otorgan los actos posibles. Eso intenta habilitar con el otro una oportunidad.

Un acontecimiento estético (que en musicoterapia es acontecimiento clínico) escapa como tal a las vías codificadas de validación y funda un juego nuevo cuyas reglas eran y permanecerán desconocidas fuera de allí. Un acto irrumpe en lugar de lo que había, y allí radica la singularidad de su belleza. Hablamos de una estética de la transformación.

Esta ruptura no debe confundirse con una forma particular de lo audible, un estallido sonoro, una catarsis, una apariencia de rebelión. Lo que el acontecimiento violento desde su forma surgente es el tiempo, la permanencia: algo dejó de ser como era, alguien hay distinto que no estaba, con la crudeza, dulzura e irreversibilidad de un parto. La intensidad no refiere al volumen del sonido, sino a la experiencia. Lo que la experiencia revela no es otra cosa que su propio existir.

El preciso momento en que algo deja de ser porque algo nace es lo que permite al paciente desapegarse fugazmente de la historia, forzar un giro del tiempo

⁸ Entel, Alicia. **Acerca de la felicidad**. Ed. Prometeo. Buenos Aires, 2004

hacia el presente. Es allí donde afianzamos una postura clínica abierta a la posibilidad de ocurrencia de lo nuevo diverso, no repetitivo, confiando en que el estilo del vínculo terapéutico también puede fundar formas inéditas de vincularidad.

El psicoterapeuta brasileño Paulo Blank⁹ nos habla de una única substancia constitutiva del sujeto a cuya potencia existencial se opone lo sintomático caracterial (que aquí entendemos como aquello único posible, lo disciplinado, la identidad una).

La presencia de esta fuerza vital concebida como el movimiento energético en que fluyen el inconsciente y el cuerpo es la condición de la cualidad transformadora del intercambio terapéutico.

Las intervenciones no apuntan a traer a la luz lo que se bloqueó y debiera reaparecer sino que suponen opciones de lectura que se distancian de la idea de la repetición como condena y del recordar como la única salida (modelo donde se sabe qué es lo que debe ocurrir).

Por el contrario, se ponen en cuestión los conceptos de transferencia y contratransferencia: si no todo es repetición de lo ya vivido, pasa a asumirse la vincularidad como aquello fundante de algo nuevo. La transferencia pierde su connotación de equívoco, no hay error respecto de lo que debería ser. El encuentro puede tornarse experiencia inaugural, en tanto fundación de las múltiples posibilidades del sujeto, “construcción de lo que nunca hubo”. En ese sentido, lo caracterial del sujeto terapeuta está, por definición, involucrado, y su plasticidad puede urdir con el otro un origen, así como su eventual rigidez puede resultar funcional a las estrategias sintomáticas del paciente, y aún sofisticarlas.

Al respecto Blank toma el concepto ferenciano¹⁰ de mutualidad: un campo único donde el inconsciente, el carácter y la técnica del terapeuta son tan importantes para el proceso como el paciente. Y avanza sugiriendo que la inmovilidad de la técnica al servicio de lo caracterial del terapeuta sería su síntoma, así como la estrategia de supervivencia o carácter (identidad) del paciente constituiría su propia técnica, y la posibilidad de movimiento que el proceso terapéutico propicia implicaría una cura mutua.

(“ *La técnica está en la perplejidad, la perplejidad es la técnica*”¹¹ sugiere Kazuo Ohno, creador y maestro de la danza Butoh de Japón.)

Desde otra perspectiva, el psicoanalista deleuziano Osvaldo Saidón reflexiona sobre la clínica esquizoanalítica en estos términos: “*Para Spinoza, sabemos, hay encuentros entre partes que (...) a nivel de los afectos, se registran como encuentros alegres y encuentros tristes. Habría entonces la posibilidad de propiciar encuentros alegres en el dispositivo analítico, encuentros que lleven al entendimiento? (...)*”

⁹ Blank, Paulo. **Fundamentos Somáticos do Sujeito: por uma clínica do acontecimento**. Centro Transdisciplinar de Estudos Avançados . Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998

¹⁰ Ferenczi, Sándor. **Diário Clínico**. Ed. Martins Fontes. San Pablo, 1990

¹¹ Collini Sartor, Gustavo. **Kazuo Ohno**. Ed. Vinciguerra. Buenos Aires, 1995

Los encuentros no son entre unos y otros individuos. Son entre partes, partes expresivas a nivel de los cuerpos, de las palabras, de los gestos, de los sonidos. Intercambio de intensidades, de partículas que abren la posibilidad del entendimiento hacia un universo fragmentado, impredecible, y por eso mismo, inventivo y creativo.”¹²

Es interesante constatar que los psicoterapeutas y psicoanalistas cuyo pensamiento creativo se aproxima a ciertas concepciones de la clínica musicoterapéutica vinculadas a la investigación de los discursos estéticos, se aventuran a la idea de una significación no encadenada a la palabra.

“Así, cuando hablamos de encuentro en lugar de transferencia, nos estamos refiriendo a la posibilidad de facilitar la producción deseante del inconsciente a través de los agenciamientos que realiza, en vez de convocarlo a las reiteradas escenas familiares que habita cuando se limita su potencia de encuentro.

Trabajamos con el inconsciente pero tratamos de poner el acento en su actividad productiva, más que restitutiva de una historia (...)

...el esquizoanálisis es una estrategia para poner en juego la disociación, los flujos, las intensidades, en relación con otras prácticas donde la estrategia es la asociación, la ligazón, la encerrona en una interpretación que encuentra lo que busca. “Toda certidumbre oprime”, decía Pessoa.

...un análisis no resentido de la subjetividad implica pensar una subjetividad sin que ésta sea vivida como una falta de lo que debería ser.”¹³

El gesto de apropiación de la libertad creadora es lo que afirma para el sujeto su condición de tal, sujeto no sabido, por conocerse. Este gesto puede ser pequeño, sencillo, poseer la invisibilidad de lo sutil, y no obstante contener en sí mismo toda la potencia de la gestación de un universo, en que las cosas se enrarecen y convierten.

La musicoterapia sería una clínica del detalle, en tanto aspira a atender al mínimo movimiento imprevisible, tangencial o inédito de las producciones que en ella se originan. Nos dejaremos tocar y conmover por la vitalidad presente en su diversidad inaudita.

Momentos de creación

Hablar de crear en el horizonte de un quehacer que enlaza la salud y el arte, nos lleva a indagar sobre la significación que atribuimos a ese acto en el plano del padecimiento.

Qué entendemos que sea la creación en musicoterapia? Una producción subjetivante, en el sentido en que en ella se operan cambios, mudanzas, transformaciones (de los cuerpos, los lugares, los materiales) que constituyen posibilidades diversas de ser. Un movimiento allí donde algo no parecía poder moverse. Una salida posible.

¹² Saidón, Osvaldo. **Clínica y sociedad-Esquizoanálisis**. Ed.Lumen. Bs.As. 2002

¹³ Saidón, Osvaldo. **idem**

La mirada que el musicoterapeuta se permite tener de estos procesos tiene que constituir también una novedad, crearse más que creerse lo que mira, en el sentido de observar críticamente las propias creencias, ya que inevitablemente estarán impregnadas de identidad y saber (social, profesional, institucional). Es probable que tendamos a relacionarnos desde el supuesto conocimiento de quiénes somos, qué estamos haciendo allí, quiénes (O QUÉ!!!) son los pacientes y qué cosa es buena para ellos.

El esfuerzo radica en intentar borrar esa marca instalada en nuestra mirada. De ninguna manera se trata de pergeñar ante el otro un disfraz de honesta complacencia o una postura anárquica, sino por el contrario, ensayar una retirada hacia una sensibilidad propia más íntima, más “en contacto”, que pueda guiarnos hacia el descubrimiento de aquello que podemos ser con el otro: un trabajo de indagación no perezoso, que aspire a la relajación de los moldes musculares, estéticos y emocionales que habitualmente nos contienen.

La posibilidad de creación descansa en la convicción de que ignoramos aquello de lo que somos capaces: qué personajes, rasgos, sonidos y recorridos cobrarán existencia inaugurándonos, trayéndonos oportunidades desconocidas.

Nos sostenemos en la apuesta a que exista una posibilidad de trabajar desarmando las densas matrices en las que se afianza la identidad. Esto vale para cualquier posición al seno del encuentro, empezando por aquella de la que nos hacemos cargo ante nosotros mismos como musicoterapeutas, y vale para todos y cada uno de nuestros pacientes.

“... La verdadera tarea del actor es producir presente, sensación de primera vez sobre la escena y no la de repetir algo ya ensayado.”¹⁴

En el terreno de la musicoterapia, una modalidad abierta que privilegia lo actual y propicia la creación habilita formas nuevas de decir, de estar entre otros y en el propio cuerpo, y alivia el dolor que resulta del involuntario apego a las significaciones conocidas y a las marcas indelebles del pasado.

La sesión más alegre es aquella en la que “pasa algo”, y eso siempre nos involucra como actores, autores, colaboradores o testigos del acontecimiento, que nace de nuestro propio silencio (silencio de saber, de verdad, de “realidad”).

“...cuando la huida cree otro mundo,...cuando el deseo de hacer y co - hacer sea, más que necesario, alegre”¹⁵

El acto de crear es subjetivante, afirma la existencia de un sujeto. De este modo, la existencia misma de la clínica musicoterapéutica radica en esa posibilidad . El ser del quehacer cobra vida al singularizarse como un espacio abierto a la creación.

“...no es que haya buenos actores porque existen profesores de teatro, sino al revés: hay profesores de teatro porque pueden observar lo que hace un actor”¹⁶

¹⁴ **Cualquiera puede ser actor?** Raúl Serrano. Entrevista a Rev.Viva. Diario Clarín.Bs .As, marzo de 2004

¹⁵ Saidón, Osvaldo. **op. cit.**

¹⁶ Serrano, Raúl. **idem**

El musicoterapeuta no sólo asume la creatividad de sus acciones en el plano de la expresión sino que su lectura de los acontecimientos tiene el carácter de reconocimiento de lo que no se sabía, la escucha del musicoterapeuta es en sí misma una composición. No hablamos de una interpretación de los hechos sino de un dejarse atravesar por ellos asignándoles entidad en la dimensión misma de esa entrega.

“No es pues bella la representación sensible impregnada de un contenido adecuado comprensible, sino la que se libera de él...”¹⁷

Dice el musicoterapeuta Gustavo Rodríguez Espada en su Teoría del Pensamiento Estético en Musicoterapia:

“La validez de un fenómeno estético no será consecuencia de la donación de verdad hecha desde algún sistema ajeno al mismo fenómeno (...) La instalación de una estética dada, ajena al fenómeno, es siempre, a la vez, la instalación de un sistema de producción subjetiva y el establecimiento de una disciplina, de un cómo deben ser las cosas. De lo “Bueno”, de lo “Bello”, y por cierto, también, de lo “Sano”.

“El acto inaugural en una Improvisación Libre acontece sólo cuando se callan los sonidos devenidos de las disciplinas del mundo, y los improvisadores se exponen al silencio y a la nada: a la inauguración de un formato diverso de sujeto.”

¹⁸

Y dice Ariel:

“Entonces, advendrá el juego más antiguo de todos que es el juego de la destrucción de las formas. Este juego antiguo y cruel significa destruir y construir el propio mundo (...). Se trata de expresar un despertar.”

*“Dormimos en las formas de la cotidianeidad y un peine es para peinarse a diferencia de ese objeto que hace M. Duchamp: él pone un peine en un cuadro y uno se encuentra con un objeto inexplicable, inutilizado. Habrá un despertar de eso dormido en la forma”.*¹⁹

Una experiencia: *“He mirado de otro modo un objeto completamente ordinario, y eso me ha hecho pensar que las cosas pueden ser algo más que lo que ya eran, que pueden ser ‘de otro modo’ (...) Fui arrastrado de lo cotidiano a lo insólito (...) Fui sacudido, despertado, puesto en estado de abierto. Por quién? (...) el autor de un acto que no me ha sido indiferente (...) que en un instante me arrastró al misterio de las cosas. Un manipulador de espejos que deliberadamente ha salido a mi encuentro, es decir, al encuentro del otro, de lo otro de sí (...) La experiencia estética me ha arrancado de lo cotidiano, lo prosaico, lo de todos los días, lo habitual, lo ‘normal’, lo ‘aceptado’ como ‘ya así’ (...), hay en todo esto un cuestionamiento (...), al vislumbrar lo extraordinario, noto la posibilidad de otra*

¹⁷ Menke, Christoph. **“La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida”**. Ed. Visor. Madrid, 1997

¹⁸ Rodríguez Espada, Gustavo. **Espejos de Sonido: Teoría del Pensamiento Estético en Musicoterapia**. Tesis de Licenciatura. U.A.I. Buenos Aires, 2000

¹⁹ Ariel, A. **op.cit.**

*manera para las cosas.”*²⁰

Ariel: *“La otra determinación de la estética es la estética del saber. El arte aquí aparece situado de otro modo, está concebido como el intento de llevar la belleza a un ideal supremo y en tanto tal, verdadero.”*

Así como lo que Ariel llama la estética de la muerte *“pretendía atrapar el punto de transformación, la estética del saber pretende atrapar el punto de permanencia, de eternidad de la belleza. De una belleza que no sea afectada por una existencia.”*

“La estética de la muerte producirá un despertar, más allá de lo instituido, por medio de una deformación nueva (...) Es una muesca, una marca solitaria en el desierto.

En cambio (...), la estética del saber hace escuela, admite discípulos. Puede haber una enseñanza.

En la experiencia del estilo, en la experiencia de la creación, hay que tomar posición, se afirma un sí - este sí que situábamos en la ética - que es creador.”

Crear es la elección de una libertad, *“pues el deseo que en el acto creador entra en juego es un deseo que nunca se entregó, ni se entregará jamás, a una voluntad ajena. Nadie nos obliga a crear.”*²¹

Así, por ejemplo, la musicoterapia que practico con pacientes agudos en la unidad de internación de una clínica psiquiátrica se lleva a cabo en momentos convenidos, pero sin carácter de obligatoriedad. Se trata de un encuadre abierto, de posibilidad ofrecida. Evito toda presión respecto de la participación en sesión: se puede permanecer sólo escuchando, se puede ingresar al grupo una vez comenzada la sesión y retirarse de ella antes de su finalización horaria. El espacio físico no está cerrado a la circulación, el “adentro / afuera” es móvil, relativo a las acciones y no a paredes o puertas. La participación en el grupo es no restrictiva y pueden entrar, por la sola voluntad de incluirse, otros miembros del equipo terapéutico, el personal de limpieza, parientes y visitas. Intentamos, sí, a través de los modos de formular la invitación a este espacio clínico, que la decisión de incluirse se libere de toda idea preconcebida respecto de supuestas condiciones o requisitos. No es necesario “tener oído” o “estar de ánimo” para hacer música, creándola.

Manifestación de la música

La sesión de musicoterapia es un encuentro plural con lo que suena. Lo que suena adquiere su carácter de lenguaje, de signo, de música, cuando efectivamente el encuentro se produce, cuando algo del orden de lo singular como vivencia, como producción y como vínculo dice de sí a través de los materiales disponibles: la voz, el gesto, los instrumentos de música, la danza, la canción, el silencio.

El musicoterapeuta propicia ese intercambio (en el sentido en que las

²⁰ Donnerstag, Pedro (músico y estudiante de filosofía) **Por espejo y en enigma**. Ensayo inédito. Buenos Aires, 2005

²¹ Ariel, A. **op. cit**

acciones “entre”, las inter-acciones, modifican a los actores, los cambian) generando un lugar potenciador, intentando ofrecer a lo sonoro una escucha nueva que permita percibir a la música de la musicoterapia siempre como una improvisación posible, al extremar la sensibilidad a lo nuevo que pueda estar presente en una producción, sea cual sea su materialidad.

La sesión de musicoterapia avanza en base a aquello desconocido o ignorado de sí o de los otros cuya existencia se reconoce al aparecer. La música se escucha allí donde un sujeto se manifiesta, como algo que nunca antes había sonado.

Poco importa si se trata de una expresión sonora completamente libre de estructuras identificables o de la más doméstica de las canciones de cuna, si en el momento de esa ocurrencia sensible algo de lo subjetivo que no estaba cobra vida haciendo que estalle el mundo de las cosas (formas del padecimiento) conocidas. Si allí, algo no identificable, no definido, dice sonando.

Cualquier música que en su forma de manifestarse diluya los contornos en que estaba confinada una identidad sufriente es música de musicoterapia. Todo sonido o gesto cuya inutilidad (en el sentido del reconocimiento del objeto artístico como desprovisto de toda función, libre de servidumbre, “soberano”) juegue una carta de transformación, es acto musicoterapéutico.

Cuando un paciente de musicoterapia encarna la libertad de crear una forma de sonoridad que cuestiona su matriz conocida o previsible, hay acontecimiento. Estar escuchándolo allí donde él (se) inventa, encontrarlo en ese instante de intensidad es nuestra ética.

El trabajo que cabe al musicoterapeuta es el de disponerse abiertamente a sostener esas múltiples confluencias transformadores en las que su propia musicalidad, (como capacidad sonante y como condición vital, afectiva y corporal de flexibilidad “resonadora”), estará fuertemente comprometida. El trabajo de la musicoterapia es el de una escucha en acción.

“Cuando un hombre: canta, escribe, pinta, esculpe, ese hombre está más allá del recuerdo, más allá de las repeticiones. Ese hombre “es” ese trabajo del imprevisto, del accidente, de la improvisación (...). El trabajo, en la creación, es trabajo de improvisación.”²²

“En una sesión, durante una improvisación, se re - viven (...) sistemas de vínculo, puestos, actuados en emoción y presencia. Una actualización de la Disciplina Estética que engendra sufrimiento (...), en tanto disciplina del vínculo, y una siempre presente posibilidad de deconstrucción de tal disciplina, de apertura a la alternativa: Adisciplina.(...)”²³

Tomamos también al grupo como sujeto de la producción, organismo que deviene sujeto al crear(se) , que transforma el mundo que lo habita al plasmar un material nuevo y que se autoconfigura en el instante potente de su originalidad de acción; y con el que el musicoterapeuta habrá de practicar su repliegue

²²Ariel, A. **op. cit.**

²³Rodríguez Espada, Gustavo. **op. cit.**

subjetivante a la hora del encuentro, habilitando así la posibilidad de ocurrencias diversas, desordenadas, al margen de la organización que la historia y la cultura imponen.

“El encuentro (...) es propio al modo de funcionamiento de la multiplicidad grupal. Siempre se funciona por encuentros o por agenciamientos, los que organizan las intensidades afectivas que se dan en los grupos. Esto es lo que se moviliza en la escena grupal (...) Por eso no deberíamos querer “comprender” lo que pasa en estos campos de afectación, en estas afecciones, a través de una determinada concepción de la verdad. Es en esos encuentros, en esas mismas afecciones, donde se está produciendo entendimiento.”²⁴

“En la actividad de un Grupo de Improvisación Libre, el discurso sonoro da cuenta de posiciones que se ocupan y se abandonan. (...) La posición no es identidad, se constituye, es, “en - relación - a “, como textura siempre vincular . Puede (...) moverse hacia los bordes, consituyendo puntos soporte de posibles líneas de fuga de aquel establecimiento identico y sustantivo.”²⁵

La *Improvisación Libre* es el nombre con que Rodríguez Espada llama al discurso sonoro improvisado que, a diferencia de aquellas modalidades de improvisación definidas desde estéticas sistemáticas (jazz, flamenco, “composiciones en tiempo real” o “creaciones espontáneas” al interior de contextos reglados estéticamente), se desplaza epistemológicamente de la pretensión de descansar en un orden estético donde algo pueda ubicarse como lo mejor o lo verdadero. Considera al fenómeno de *Improvisación Libre* en la clínica musicoterapéutica un “objeto heterogéneo: No se compone de una sola materia significativa, ni de un grupo determinado de operaciones por medio de las cuales se la o las inviste de sentido conformando discurso.(...)”²⁶ .

Por lo tanto, la tarea de deconstrucción y des-velamiento de estéticas por parte del musicoterapeuta requerirá de habilidades técnicas no sólo en el manejo de objetos productores de sonido sino en el manejo conceptual del sonido y los discursos generados con él.

Conservando la coherencia ética de su propuesta Rodríguez Espada propone una visión deconstructiva del aprendizaje en tanto formas del conocer que avancen desde la permanente puesta en cuestión de su propio sentido, des-velando circularmente su relación con las estéticas de que dan cuenta. Al respecto, en su tesis “Experiencia y Vínculo, La transmisión del saber en Musicoterapia”, la musicoterapeuta Gabriela Paterlini afirma: “ ...como docente, lo último que espero que pase con un alumno , es que no pueda partir por sí mismo hacia donde elija (...) la formación (...) debe ser un pasaje hacia otra forma(...) Si algo no hace falta hacer con un alumno es anclarlo con verdades y certezas, ejercer la fascinación del poder. Porque no sólo transmitimos conocimiento, sino una forma de ir hacia él. Una forma que implica las nociones de grupo, de experiencia, de vínculo, de vivencia, de

²⁴ Saidón, Osvaldo. **op. cit.**

²⁵ Rodríguez Espada, Gustavo.**op. cit.**

²⁶ **idem**

interacción, de intuición, de levedad, de arte(...)” Y advierte : “*La unificación discursiva de la didáctica, no sólo limita la producción discursiva de una disciplina, sino que además intenta una objetivación allí donde lo que debería haber es un despliegue de modalidades*”²⁷ (Enlazamos estos desarrollos con el concepto de estética del saber del que nos hablaba Alejandro Ariel más arriba).

Para Ariel, la improvisación es, como vimos, el trabajo que acontece en el acto creador, cualquiera sea su materia. La creación es siempre improvisación, está situada en una dimensión transmusal. Tomando esta acepción, la del trabajo creante, es que decíamos que la clínica musicoterapéutica busca improvisar siempre, incluyendo como escucha creativa la acción del musicoterapeuta cuando ésta se produce desde una instancia abierta a la posibilidad de movimiento de los otros.

En ese sentido, nos sostiene la convicción de la posibilidad de existencia, en la clínica musicoterapéutica, de un arte sin mayúsculas que se despliega, como afirmación de la libertad de crear, aún en los intersticios del discurso sonoro más consabido, como pequeños actos marginales que enrarecen con su singularidad la atmósfera de lo ya escuchado.

Rescatamos clínicamente, como ya dijimos, el arte de ruptura presente en los detalles: el gesto inhabitual, la versión extraña, un timbre, un tono, un cambio de repertorio, aquello que plásticamente cada sujeto individual o grupal produce novedosamente, con la potencia de la inspiración y el deseo. Eso no puede enseñarse, ni sugerirse, ni tan siquiera esperarse, y sus formas son, como las de la belleza y el dolor, misteriosas e infinitas.

Dice Winnicott: “*Nuestra teoría incluye la creencia de que vivir en forma creadora es un estado saludable (...) La creatividad que me ocupa aquí corresponde a la condición de estar vivo (...) Es preciso sobreentender la posibilidad de que no se produzca una destrucción total de la capacidad de un individuo humano para ese vivir creador, y de que, aún en la circunstancia más extrema de acatamiento (...) haya, oculta en alguna parte, una vida secreta (...) creadora u original para ese ser humano (...) El impulso creador (...) se encuentra presente cuando cualquiera – bebé, adulto, anciano – contempla algo en forma saludable o hace una cosa de manera deliberada, como ensuciarse con sus propias heces o prolongar el acto de llorar para gozar con un sonido musical. Se halla presente tanto en el vivir de momento en momento de un niño retardado que goza con su respiración, como en la inspiración de un arquitecto...*”²⁸

Es preciso sostener una pregunta por el poder y la ética allí donde en lo estético algo pueda parecernos mejor que otra cosa, principalmente cuando en nuestra praxis algún discurso plasma las formas aparentes de una “liberación” de los formatos normativos. No creer. Improvisar.

²⁷ Paterlini, Gabriela. **Experiencia y vínculo**. Tesis de Licenciatura. U.A.I. BuenosAires, 2002

²⁸ Winnicott, D.W. **Realidad y Juego**. Ed. Gedisa. Barcelona, 1979

Debate: El musicoterapeuta brasileño Ronaldo Pomponét Milleco²⁹ (cuya pérdida temprana lamentamos todos los que tuvimos oportunidad de conocer su infatigable producción y búsqueda), desarrolla un pensamiento en torno al concepto de identidad sonora cultural, y nos alerta respecto del peligro de obrar musicoterapéuticamente alineados con los procesos de masificación que la industria cultural capitalista impone.

Pomponét coincide con Adorno³⁰ en la apreciación de ciertos fenómenos de la cultura de masas tales como la *regresión de la audición* - suerte de infantilización homogeneizante del gusto musical que traería como consecuencia un *estrechamiento existencial* de los sujetos - y reproduce la dura visión de ese autor respecto de la calidad artística de la música que las masas consumen, música hecha *“exclusivamente de residuos y deformaciones del lenguaje artístico musical”* que contribuiría al *“enmudecimiento de los hombres, a la muerte del lenguaje como expresión y a la incapacidad de comunicar”*. (Adorno)

Acuerda con Guattari³¹ respecto de los procesos de *desterritorialización* padecidos por los adolescentes, o los países tercermundistas - como consecuencia de la mercantilización de la cultura bajo el imperio del orden capitalista y de la producción mediática de subjetividad - y apuesta con él a la posibilidad de desarrollar *procesos de singularización* o *modos de subjetivación singularizados* como instancias de reaseguro de la diversidad cultural y de la oportunidad de construir autopoiéticamente *territorios existenciales*.

Dice Rodríguez Espada: *“La producción de discurso mediático sigue la estética publicitaria (...) El discurso productor de subjetividad es estéticamente pensado. La subjetividad producida es de consumo (...)...la interacción discursiva se produce básicamente en y por los medios masivos (...) El control de estas interacciones es el control de modos de subjetivación (...) Desde luego, en la hipertrama de construcción mediática de la realidad, la música comparte este estatuto con otros discursos...”*³²

Y en su artículo periodístico de opinión *“La colonización de la subjetividad”*³³ escribe José Pablo Feinman: *“...hubo una revolución, la hizo el capitalismo, se expande por todo el planeta, arrasadoramente, aplana y conquista y manipula y coloniza las subjetividades. Es la revolución comunicacional (...)*

El poder del poder comunicacional radica en que todos pensemos “lo mismo”. Lo mismo que el Poder. “Caer bajo el poder del “se” es caer bajo el señorío de los otros” (“Man” en Heidegger, Ser y Tiempo, parágrafo 27)(...) Mis posibilidades - al caer bajo el dominio del “se” - son las del Otro, las del Poder (...) Disfrutamos y

²⁹ Pomponét Milleco, Ronaldo. **op. cit.**

³⁰ Adorno, Theodor. **O fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: “Os Pensadores”. Ed. Abril Cultural. San Pablo, 1983, en Pomponét Milleco, R. **op.cit.**

³¹ Guattari, Felix y Rolnik, S. **Micropolítica, Cartografía do Desejo**. Ed. Vozes. Petrópolis, 1986, en Pomponét Milleco, R. **op.cit.**

³² Rodríguez Espada, Gustavo. **op.cit.**

³³ **La colonización de la subjetividad**. José Pablo Feinman. Nota de opinión. Diario Página 12. Buenos Aires, 1 de febrero de 2004

gozamos como se goza; leemos, vemos y juzgamos de literatura y de arte como se ve y se juzga..”

Estamos de acuerdo, esta conciencia respecto del propio atravesamiento así como la búsqueda de estilo, de alternativas sensibles y expresivas subjetivantes son responsabilidad del musicoterapeuta.

Lo que quiero problematizar es la responsabilidad clínica del musicoterapeuta respecto de la música en la sesión de musicoterapia. Si existe una música mediática pobre, igual a sí misma, cuya calidad artística es despreciable, y en su afán de ampliar el horizonte existencial de sus pacientes el musicoterapeuta trabaja para romper con esa estética disciplinada y dominante, cómo sostiene el lugar de pregunta del que hablábamos? cómo vacía de expectativa su escucha activa? sus acciones tendientes a la transformación van a dirigirse a la transformación de aquello que desde su saber es música de consumo? desarrollará modos de enseñanza de sonoridades diferentes al sonido reglado de los medios? exigirá de sus pacientes que se tornen portavoces de lo que él considera, en relación a la cultura dominante, un arte de liberación? pondrá generosamente su conocimiento musical al servicio de una ampliación del horizonte estéticamente empobrecido del paciente?

calidad artística - enseñanza - conocimiento = estética del saber

*“Hay luego la experiencia de la incomunicación en el conocimiento. Hay toda una técnica, hay templos y ritos dedicados a la universalidad del saber. Del saber ignorar. El drama intelectual de la época no es el de una verdad estallada. Es el de una incomunicación. El conocimiento no comunica con existencias, se desconecta. O es función de una desconexión. Para cada desconexión una noción universal. El problema con lo abstracto no es de epistemología, es de comunicación de existencia”.*³⁴

“...Son curvas de poder. Es una función: a cada relación de desconexión - incomunicación entre existencias (o a cada grado de esa relación) le corresponde una (o un grado) de mandato / obediencia.”

El desafío, la dificultad, el trabajo, consisten en el intento constante que desde las acciones y las reflexiones el musicoterapeuta debe llevar a cabo para escaparse de su propia estrategia disciplinaria, evitando así enredarse en las formas siempre atractivas y novedosas que va adquiriendo la trampa mutante de lo “bueno para todos”. Principalmente porque, si hay alguna verdad que sostiene su trabajo, es la del padecimiento del otro.

“- Te interesan las actuaciones de TV?

- Vos podés encontrar una expresión viva en cualquier lugar, teatro de revistas, publicidad. Dónde, de pronto, aparece un hecho vivo? En cualquier lugar. Y dónde puede aparecer un hecho muerto? En cualquier lugar, desde el Actors Studio hasta lo que se supone es la panacea del arte (...) Uno tiene que entender: esto está valorado desde el espacio del arte y esto desde la industria. Yo hace

³⁴ Equipo Editorial Cactus. “Spinoza contemporáneo”. (Prólogo a Deleuze, Gilles. **En medio de Spinoza** Ed.Cactus, Buenos Aires, 2004)

muchos años que vengo entrenándome en separar entre lo que está vivo y lo que está aprobado. (...) Quién se puede meter con una mujer que está feliz escuchando la Bomba tucumana y le cambia la vida? Quién puede decir eso no es arte? Así somos reaccionarios y no afirmativos. Yo creo que el artista no debe ser un reaccionario. El artista no debe reaccionar frente a la expresión, debe afirmar su propia mirada.”³⁵

No es sencillo, pero tal vez posible, entregarse a la aventura de ir fluyendo en un tiempo de franca potencia experimental, donde lo que buscamos es nada, y permitir que la vitalidad de la clínica nos imponga su lógica peculiar, su estética intransferible. En musicoterapia cada vez hay que olvidarse de la música, tal como la conocíamos antes de ponernos a tocar, y dejar que en ese espacio efímero lo micro tenga lugar.

Es preciso atender a la intensidad y poder de conmoción del acontecimiento estético que transcurre modificando y tocándonos con su gracia, especialmente cuando se manifiesta secreta e insospechadamente en terreno inhóspito, como un organismo mínimo adherido a una roca. La labor del musicoterapeuta es cuidar de estas extrañas formas sonantes de aparición de lo vital, con alegría, como quien cultiva, apostando a su energía multiplicadora.

El musicoterapeuta busca posibilitar esos movimientos surgentes y reconocerlos, no para “leerlos” o explicarlos - su sola ocurrencia da cuenta de sí - sino para reverberar, o mejor, porque reverbera con ellos. Encuentro.

Encuentro con Saidón: *“El devenir que deberíamos incluir en nuestra práctica clínica es molecular, tanto en su percepción como en su expresión. Es parcial o fragmentario y no atrapa a toda la estructura sino que se expresa a través de encuentros entre partes, de insights circunstanciales. Se manifiesta a través de una disciplina de la percepción de lo molecular y de lo minoritario que está, las más de las veces, recubierta por un disciplinamiento molar de los grandes relatos y de las grandes estructuras. Siguiendo a Deleuze, podríamos decir que el devenir es una intensificación, un cambio de ritmo, un dialecto en la propia lengua, una metamorfosis a partir de un proceso fragmentario .”*

“...aspiramos nada menos que a seguir la consigna spinozista de enfrentar la moral de la norma con la potencia de la ética del encuentro. Esta potencia ha encontrado en el paradigma estético gran parte de su fundamentación (...).”³⁶

Una musicoterapia en la que ninguna forma de manifestación de la música está excluida, soporta los vacíos, el tiempo estático de la repetición mecanizada, el peso doloroso de la costumbre forzada. Gaston Bachelard, cuya obra citaremos más adelante, se refiere al poema “Renovación”, de Mallarmé, así: *“...el poeta nos presenta **peso** y **tedio** como contrarios dinámicos, contrarios que la mera psicología de las pasiones habituales tomaría como sinónimos. La poesía, más sutilmente perspicaz que la más intuitiva inteligencia, nos lleva al núcleo de la cuestión, donde*

³⁵ **Aparezco y desaparezco.** Julio Chávez. Entrevista a Diario Clarín. Buenos Aires, 3 de marzo de 2004

³⁶ Saidón, Osvaldo. **op. cit.**

peso y tedio, intercambiando sus valores dinámicos, colocan al ser en vibración. Aquí, el tedio no es más germen oscuro, aquí el germen adquiere tallo. Como todas las cosas simples y bellas, tiene expansión. Va a generar una gran flor fría y vacía, una bella flor sin ostentación, algún nenúfar blanco, poesía pura nacida de los pantanos infernales del alma mallarmeana.” Cuántas veces, sin poesía, nos volcamos con afán a llenar los “tiempo muertos” de la clínica, como si el hastío admitiera sólo un valor - el que ya le habíamos asignado-, en vez de resonar, tal vez, con la vibración extraña de esa *flor fría y vacía*, abierta en el infierno del prójimo?

Una musicoterapia en la que ninguna forma de manifestación de la música está excluida, no quiere ni puede dar la orden de desordenar. Se sostiene en la convicción de la capacidad transformadora que el ejercicio de la libertad despierta. Se apoya en un no-decir que alimenta la posibilidad de un decir distinto al del solo padecimiento.

Así, es una musicoterapia abierta al silencio, a la nada que aguarda en el corazón de todo sonido, y que podemos escuchar cuando se calla el ruido de las disciplinas del mundo. *“Espacio potencial, quietud generadora, superficie en que se plasma un dibujo o un texto.”*³⁷

Propiciar en la música encuentro y acontecimiento es trabajo de musicoterapia. Hablamos de acciones musicales complejas en tanto incluimos en el análisis de su producción nuestra percepción y registro de la vincularidad presente, los materiales sonoros, corporales, gestuales y verbales surgentes, y el intento de reconocimiento de las mínimas modalidades inéditas de despliegue de las subjetividades afectadas, al momento del hacer.

³⁷ Banfi, C. **“Entrenamiento Vocal Para Actores”**. Programa del Curso del Área de Teatro. Centro Cultural R. Rojas. U.B.A. Bs.As., 1993

PARTE II

Cuestiones

La musicoterapia, en tanto práctica terapéutica de fundamento experiencial, presenta problemas en el plano de la transmisión verbal intra e interdisciplinaria de los acontecimientos que le son propios.

Es posible, como hicimos hasta aquí, comunicar discursivamente constelaciones de ideas, cursos del pensamiento. Es factible exponer hipótesis de trabajo, enunciar paradigmas, aclarar posicionamientos y estilos.

A la pregunta sobre “el caso” en la clínica psicoanalítica, Juan David Nasio se responde: *“Definimos un caso como el relato de una experiencia singular, escrita por un terapeuta para dar testimonio de su encuentro con un paciente”, “el paso de una demostración inteligible a una presentación sensible”, “la inmersión de una idea en el flujo móvil de un fragmento de vida”, “el relato de un caso transmite la teoría dirigiéndose a la imaginación y a la emoción del lector”, “cuando debo exponer por escrito una entidad formal, me esfuerzo por presentar sus articulaciones sinuosas y con frecuencia complicadas, a la manera de un director de teatro que convirtiera un concepto teórico en el personaje central de una intriga que se anuda, culmina y llega al desenlace; un director que procura crear en su espectador una tensión tan sobrecogedora como el suspenso de un drama.”*³⁸

El autor desnuda bellamente su intención de transmitir teoría transformando los conceptos en objetos presentados sensiblemente mediante un juego creativo

³⁸ Nasio, Juan David. **Qué es un caso?** en “Los más famosos casos de psicosis” . Ed. Paidós. Barcelona, 2001

con el discurso verbal que la traviste de novela o dramaturgia.

En musicoterapia la dificultad es otra ya que plantea un viraje en la dirección del entendimiento buscado, y se trata de encontrar palabras para aquello que es, por definición, inefable. *“De lo que no se puede hablar, hay que callar”* (Wittgenstein).³⁹ Cómo decir con palabras cómo o qué son las cosas cuando hablamos de impacto sensible, sonoridades, *corporalidad* *, silencios? Nos estamos refiriendo aquí a nuestras posibilidades de producción de relatos clínicos, al habla de los pacientes en sesión, a nuestras intervenciones verbales terapéuticas, a la puesta en palabras que docentes y alumnos hacemos de los aspectos vivenciales de la formación.

La musicoterapia ha intentado históricamente encontrar respuestas, es decir, formas diferentes de callar (aquello que parece no poder ser dicho) para decir lo posible.

Una de las formas en que la sesión de musicoterapia suele transmitirse es el soporte sonoro: la grabación de los sonidos producidos y su audición. Se utiliza esta modalidad en la presentación de casos o en supervisiones clínicas, así como en trabajos de investigación basados en el análisis de la materia sonora presente en los discursos de la clínica.

Sin negar el valor documental de este procedimiento, cabe preguntarnos si registrar lo que suena en musicoterapia es registrar la ocurrencia. Porque si somos capaces de aceptar la complejidad de los procesos involucrados en cada encuentro, veremos que muy difícilmente una grabación por sí sola nos acerque siquiera a la posibilidad de entrever la singularidad de la experiencia acontecida.

Gran parte del suplemento de sentido que provee la dinámica de los cuerpos, los gestos, la configuración de espacios y lugares, la atmósfera peculiar que se genera en los silencios, desaparece del campo de registro de la comunicación en cuestión. Esta reducción se agudiza al extremo si el destinatario de esta forma de transcripción no es musicoterapeuta. Tal vez entre colegas nos resulte imaginable intuir algo de lo que la grabación intenta decirnos, pero muy difícilmente otros (compañeros de equipo interdisciplinario, oyentes en general, aún músicos) logren algún grado de aproximación a los procesos que se quiere abordar.

No discutimos la validez experimental que pueda tener la grabación en tanto *obra* (en la medida en que, una vez escrita, reproducida o copiable, toda improvisación - según Ariel⁴⁰ - pasa a serlo). En su carácter de tal puede resultar de una sonoridad conmovedora, permitirnos apreciar los efectos de su impacto en nuestro interlocutor, constatar en su materialidad sonora o musical una tendencia a generar o sugerir alguna cualidad emocional característica...

³⁹ Chauviré, Christiane. **Wittgenstein**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1991

* llamo así al conjunto de las relaciones (físicas, orgánicas, psíquicas, afectivas, vinculares, sociales) de que participa el cuerpo humano.(n. de la a.)

⁴⁰ Ariel, A. **op. cit.**

Tampoco negaremos la utilidad ilustrativa que pueda tener el recurso de la grabación como complemento del relato clínico o el ejemplo didáctico, pero estaríamos hablando de una ética del relato o la pedagogía que podrían no condecir con la que abrazamos hasta aquí: la ilustración en cuestión corre el riesgo de funcionar como una suerte de prueba de la veracidad de nuestros dichos, no nos hacemos cargo de la singularidad de nuestra lectura, las cosas fueron así, “como se aprecia en la grabación”, y es su materialidad presente la que torna objetivable y verdadera nuestra versión de lo ocurrido. En ese sentido, cabe rescatar la forma en que nuestro colega Gustavo Langan suele presentar sus viñetas clínicas: verdaderas “puestas” en cuya composición estética **los sonidos grabados se entran con un relato afectivizado y poético** del drama y sus personajes. El expositor se expone, nos deja asomar al revés de la trama.

Lo mismo podemos decir del registro audiovisual fílmico o en video: o documentamos “para dar fe”, desde una estética del saber, o construimos una forma de edición y presentación del material que constituya creativamente una posibilidad de aproximación sensible a los hechos de la clínica. En este último caso, sin embargo, estaremos apropiándonos unilateralmente de la imagen visual de los pacientes y del derecho a exhibirla revelando una identidad denotada a priori, en cuyo caso se impone desde la ética extremar el celo en torno a las circunstancias de exposición: a quién sirve la imagen que mostramos?

Es importante rescatar aquí la circunstancia diferente de cierto tipo de producciones discográficas, radiofónicas o fílmicas que constituyen en sí mismas el soporte material de una modalidad terapéutica específicamente basada en creaciones colectivas con proyección a la comunidad, en las cuales la participación de los pacientes adquiere un perfil de co-autoría artístico-mediática.

Al respecto, recomendamos la lectura del trabajo de la musicoterapeuta Mariana Baldi sobre la práctica musicoterapéutica en el taller de radio de un hospital de emergencias psiquiátricas,⁴¹ así como la audición de los CDs que hace varios años viene realizando el musicoterapeuta Gustavo Langan, que nombrábamos más arriba, con material grabado en vivo en las muestras de musicoterapia que son organizadas, ensayadas y posteriormente presentadas en teatros, como una etapa claramente diferenciada del proceso anual de musicoterapia en una institución psiquiátrica para pacientes adultos crónicos de ambos sexos, con la eventual coparticipación de técnicos de sonido y músicos de la zona, y estudiantes de musicoterapia en carácter de músicos invitados. La casi totalidad de los temas del compact del año 2003,⁴² por ejemplo, son composiciones originales de los pacientes, así como las letras de las canciones, las versiones o arreglos de temas conocidos, los títulos de cada uno y el que da nombre al CD. A

⁴¹ Baldi, Mariana. “**Voces emergentes**”. Tesis de licenciatura . Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, 2003

⁴² **Música: “Arte sagrado ante la incertidumbre”**, CD registrado en vivo en el Teatro Municipal Trinidad Guevara . Muestra Anual de Musicoterapia de la Casa Nuestra Señora del Pilar . Orden Hospitalaria de San Juan de Dios . Luján, 2003

su vez el músico y PhD en Psicología Raymond Mc Donald⁴³ lleva a cabo en Glasgow un programa de formación de bandas de rock con artistas jóvenes con trastornos psiquiátricos y del desarrollo, quienes realizan presentaciones periódicas en shows de muy cuidada factura técnica, musical y escénica.

Daniel Calmels, poeta, ensayista y psicomotricista, en su estudio sobre la presencia del cuerpo en las narrativas y versificaciones de crianza, propone *“una forma distinta de credibilidad, no se trata de ‘ver para creer’, sino de ‘escuchar para ver’, las imágenes son motivadas por la narración (...). Pero escuchar a quien narra un cuento es una tarea que excede al oído, el narrador construye con sus actitudes y sus movimientos una textura tal, que cada palabra se enhebra en las fibras musculares que le dan cuerpo.”*⁴⁴

La escucha activa, la extrema apertura de audición, el procesamiento de los datos que la experiencia aporta se realizan “en tiempo real” junto a los pacientes, o en la soledad del análisis de nuestro registro de material clínico, sea en la forma que sea.

Así por ejemplo, lo que llevamos a supervisión es la forma en que una música nos toca, y no la forma de esa música. *“El material de la supervisión es aquello que le pasa al musicoterapeuta con la versión personal que hace de su paciente, de la situación problemática o del conflicto en cuestión. La perla de la supervisión es la versión: tomada como una interpretación musical, diríamos que el musicoterapeuta toca el tema y el supervisor escucha, no para identificar de qué música se trata, sino para percibir atentamente cómo suena esa versión única, resonar con ella y encontrarse, supervisor y musicoterapeuta, en el contexto de un sueño o un relato fantástico. O sea: dejar que se pongan en juego los aspectos estéticos, emocionales y fantasiosos del supervisando, el supervisor y el grupo.”*⁴⁵

Lo que inquieta nuestro pensamiento generando reflexión es el modo en que la expresión del padecimiento o la alegría del otro reverberan en nuestra subjetividad y no el análisis fenomenológico de las formas de esa expresión.

Calmels: *“Sensación, acción y palabra enlazadas en el mismo ritual van a colaborar a comprender cómo la palabra mueve, la sensación habla y la acción toca.”*⁴⁶

En su tesis “De la dimensión y la forma”⁴⁷ la musicoterapeuta María José Bennardis señala como problema el intento de construir un relato clínico en lenguaje verbal sin apelar a un saber que sistematice la vivencia estética

⁴³ Mc Donald, Raymond. **En el cruce de culturas: Intervenciones e investigación en Musicoterapia**. Conferencia en “Introducción a la formación y práctica profesional de la Musicoterapia.” 3 Encuentro de Estío. Universidad de Valladolid, Valladolid, sept./2002

⁴⁴ Calmels, Daniel. **El cuerpo cuenta**. Ed. Cooperativa de Trabajo Cultural El Farol, Bs. As., 2004

⁴⁵ Banfi, C. **Supervisar**. Seminario Depto. Docencia e Investigación. Sección Musicoterpia. Hospital Infante - Juvenil Dra. Carolina Tobar García. Buenos Aires, 2003

⁴⁶ Calmels, Daniel. **op. cit.**

⁴⁷ Bennardis, María José. **“De la dimensión y la forma”**. Tesis de Licenciatura en Musicoterapia, U.A.I. Rosario, 2002

enajenándola del evento que acontece en la clínica. Nos plantea que *“la estética del Arte como Territorio desde donde construir Relatos Clínicos, se presenta en estado puro. Un lenguaje ajeno al verbo. Por lo tanto, podría pensarse que aquél que configura materia posicionado en esta estética, no opera necesariamente con las leyes que la lingüística propone al verbo convencional, discurso verbal”,* y se pregunta: *“¿ Cómo construir el lenguaje verbal y conseguir que la resultante sea una Forma Estética que refleje la Vivencia Estética de los Sujetos-Pacientes?”*

La autora intenta solucionar el problema de la formalización recurriendo, entre otros, al concepto de *Mapeo* de Bateson, dando este nombre a la operación realizada por el musicoterapeuta que consiste en la construcción de una descripción de superficie (sobre los acontecimientos detectados), o cartografiado de los relieves que acontecen en la Improvisación Libre en tanto *Territorio* (Bateson).

Siguiendo un proceso analítico que consiste en escuchar la grabación de sesiones y describir verbalmente cada fragmento, ensayando *“la búsqueda de una Forma de relatarlo que dé cuenta de la Forma del evento en sí, como Vivencia Estética, tanto para el Sujeto-Paciente como para el Sujeto-Musicoterapeuta”,* Bennardis crea una metodología de análisis de datos de la clínica musicoterapéutica totalmente original. Mas concluye:

“Intentar delinear, en el lenguaje verbal, una construcción con aquellas leyes que el mismo dicta, sin confundir los niveles lógicos que la Dimensión (Heidegger) del Fenómeno presenta ¿...? (no hay palabra que describa ésta imposibilidad)(...) Por otro lado, permítaseme decir que la dificultad de construir el lenguaje verbal y obtener como resultado una Forma Estética, es una tarea que muchos poetas y escritores han emprendido y lo han logrado, por ejemplo J.L.Borges. ¿Será pertinente entonces incluir en la formación del Musicoterapeuta una cátedra de letras?...”

Tal vez ...pero corremos el riesgo de enredarnos involuntariamente en las amarras de una estética del saber que nos recomienda recurrir a ciertas formas mayúsculas del discurso lingüístico para dar a entender nuestra experiencia. Por el contrario, nuestra tarea aquí no consistirá en proponer un diseño útil, sino en observar las palabras ya dichas, sensiblemente.

PARTE III

Poesía

Creemos con Juarroz⁴⁸ que en poesía, la palabra renuncia a su función de designar, no explica ni describe un mundo sino que lo crea. La poesía no es un género literario sino una experiencia, ya que la palabra de la poesía es un decir que hace y acciona, que no aspira a la comprensión sino a la transformación: *“La poesía es la fundación del ser por la palabra”*.⁴⁹

*“La búsqueda de la libertad de las palabras es también la búsqueda de la libertad del ser. Por eso la poesía apela (...) no a la música que conocemos, sino a una música que ella cree descubrir en el sentido mismo de las cosas que dice. ...es un acto de fe más allá, que consiste en creer que en el fondo o todo es caos o hay un sentido indefinible, que es una música. Música del sentido, canto interno.”*⁵⁰

En poesía, el sentido se expande y se hermana con lo sentido, enlaza sensibilidades generando entendimiento. La palabra poética habla con formas nuevas para decir aquello que permanece en el misterio, callado, que sólo está en ausencia, y que cobra presencia cuando lo invocan palabras que no nombran. La poesía origina existencia. Y la realidad nace allí donde la creación de una forma, el poema, tiene lugar.

⁴⁸ Juarroz, Roberto. **Poesía y creación**. Ed. Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1980

⁴⁹ Heidegger, M. **Arte y poesía**. Fondo de Cultura Económica. Bs.As. 1992

⁵⁰ Juarroz, Roberto. **op. cit.**

Transcribimos a continuación un fragmento del poeta y ensayista Yves Bonnefoy⁵¹: *“...definiré la poesía (...) como la conciencia del misterio en el seno de una actividad en la que sin embargo el misterio es ocultado por definición: es decir, el empleo de las palabras. Por qué las palabras nos desposeen de la evidencia: acaso es porque las nociones nunca retienen sino un aspecto de las cosas, el que sustituye con una imagen abstracta y discontinua la inmediatez infinita; y porque conjugar nociones en el discurso es entonces alejarse cada vez más del instante de admiración que no conoce, y no quiere conocer, más que la evidencia. Denominar es así destruir. Pero el contacto con el origen no está perdido sin embargo, pues la palabra aislada, como viento o piedra, nos dice a veces de un solo golpe esa realidad preverbal que el pensamiento ha velado con sus representaciones aproximativas; y es esa lucha en el seno del lenguaje en contra de su ley de lenguaje -en contra, en suma, de su gravedad- lo que yo llamo la poesía. Poeta es aquel que, en una lengua donde hay seguramente innumerables nociones, ideas acuciadas por todo decir, crea relaciones no entre ideas sino entre palabras por la vía de una belleza de escritura que hace intervenir las sonoridades, los ritmos, y que toma la apariencia de imágenes, irreductibles al análisis. Aproximados de este modo, los vocablos neutralizan más que emplean las nociones que les han sido asignadas por el pensamiento de la época; y pueden así aludir de nuevo al silencio y la plenitud que precedieron al lenguaje.”*

Bonnefoy: *“...La poesía se desvía de las verdades del lenguaje, aunque para dejar que se manifieste tanto mejor, y para hacer que renazca en nosotros la verdad del mundo donde tenemos nuestro cuerpo (...). Y siendo así la memoria de lo inmediato y su búsqueda a través del habla común, no se infiere de ningún modo que no tenga pensamiento para comunicar, será simplemente un pensamiento diferente y que producirá en nuestra vida efectos en sí mismos diferentes: los que ya no se preocupan por la ciencia porque aspiran, digámoslo así, a la sabiduría, al conocimiento intuitivo que es también un modo de vida, una ética”.*⁵²

Juarroz: *“En el corazón de mi poesía está la creencia en que el pensamiento es más concreto que todo el resto de la materia del mundo.”*

“La poesía es un salto de la razón, pues con ella aparece la idea de otra lógica, otro eslabonamiento en la persecución de un sentido”.

“Una de las exigencias últimas del pensamiento debe ser la disponibilidad, es decir, la apertura o entrega a cualquier cosa que pueda darse en la realidad. Aunque no sea lógica, o racional, o sistemática. Aunque para expresar algo haya que recurrir simplemente a una exclamación o a una imagen.”

“El pensamiento es una forma de la acción (...), se trata de una agudización, de una intensificación de la experiencia interior.”

“La poesía es experiencia, es vivencia, (...) en el sentido de que es una forma

⁵¹ Bonnefoy, Yves. **Sobre el origen y el sentido**. Ed. Alción. Córdoba, 2002

⁵² Bonnefoy, Yves. **op. cit.**

de intensidad.⁵³

Entonces, no sólo la palabra...:

*“Por dónde hacer pasar la intensidad?(...) Las películas convencionales suponen una concepción (raramente cuestionada) acerca de qué es lo propiamente cinematográfico y, por lo tanto, qué debe ser el cine. Es posible alumbrar una nueva imagen fílmica, hacerla nacer como una flor, más allá de cualquier determinación referencial y fiel solamente a la emoción que debe suscitar en el espectador? La imagen no registra un objeto sino que es esculpida sobre él. Lentillas especiales, vidrios pintados, espejos deformantes o filtros: todo contribuye a eliminar en la imagen aquello que la hace subsidiaria de un objeto preexistente. El plano no es sólo un encuadre: no existe antes de su transformación. Los paisajes, las personas o las cosas que desfilan delante de la cámara son procesados hasta convertirlos en elementos poéticos. Es una extraña alquimia visual pero, gracias a ella, la experiencia intransferible del dolor se transforma en una sensación estética compartida.”*⁵⁴

Hablamos aquí de la palabra que posee esta condición vital inmediata, que busca y encuentra en el otro cercanía y entendimiento, justamente porque despierta desde su propio misterio afinidades que toda explicación ahuyentaría.

La poesía es lo inefable mostrándose en palabras. Su existencia nos permite creer en la posibilidad de acercarnos a lo que es. Cuando el decir elige la forma de lo poético acorta la distancia hacia los otros.

“...todo conocimiento de la intimidad de las cosas es inmediatamente un poema”, señala Gaston Bachelard,⁵⁵ para escribir más tarde, por ejemplo, sobre la poesía de Paul Eluard: *“Un poema marcado por una sinceridad directa, inmediata, es un germen de universo (...) una humanidad condensada. (...) En Eluard las imágenes tienen razón. Tienen la certeza de esa razón inmediata que pasa de un hombre a otro cuando la atmósfera inter-humana se purifica por la saludable, por la vigorosa simplicidad. Cuánta alegría, cuánta potencia de alegría: tener razón en el corazón de las palabras, de inmediato, porque las palabras son devueltas a su llama primera, porque son devueltas a las fuerzas de la exuberancia poética, a la simpatía de la imaginación directa.”*

“La poesía rechaza preámbulos, principios, métodos, pruebas. Necesita, a lo sumo, de un preludio de silencio. (...) Después, (...) produce su instante. Para construir un instante complejo, para atar en ese instante numerosas simultaneidades, es que el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado (...). Súbitamente, toda la chata horizontalidad se borra. El tiempo no corre más. Brota.”

*“...Es en el tiempo vertical de un instante que la poesía encuentra su dinamismo específico...”*⁵⁶

⁵³ Juarroz, Roberto. **op. cit.**

⁵⁴ Oubiña, David. **Filmología**. Ed. Manantial. Buenos Aires, 2000

⁵⁵ Bachelard, G. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Ed. Martins Fontes. San Pablo, 1990

⁵⁶ Bachelard, Gaston. **O Direito de Sonhar**. Ed. Difel. San Pablo, 1985. (Trad. de la a.)

El instante poético:

“...nos damos cuenta de que un gato acaba de saltar desde lo alto de un muro.

A estas alturas ya estamos inmersos en la experiencia. Sin embargo, decir esto implica un tiempo narrativo, y la esencia de esta experiencia consiste en que sucede fuera de ese tiempo (...) Empecé refiriéndome al prado como un espacio a la espera de acontecimientos; ahora hablo de él como un acontecimiento en sí mismo. Pero esta incoherencia corre pareja con la naturaleza aparentemente ilógica de la experiencia misma. De manera repentina, una experiencia de observación desinteresada se abre por el centro y da vida a una alegría que reconocemos al instante como nuestra.

*El prado ante el que nos detuvimos parece tener las mismas proporciones que nuestra vida “.*⁵⁷

*“...la película de Sokurov no detenta ninguno de los componentes que le permitirían estructurarse como historia (...) La idea de narración le es completamente ajena (...) Procede por intensidad, no por extensión: escoge un tema, define su tono y extrae de allí el máximo de emoción (...) Allí, en esa capacidad para apreciar lo inefable a través de lo visible, (...) el artista se convierte en vidente y su obra en una visión.”*⁵⁸

Juarroz: *“Toda explicación de la poesía la traiciona...todo comentario sobre la poesía es retórica, un andamiaje que se ha preparado para sostener algo que sólo admite moverse sin sostenes.(...) Hay una única forma de entrar en la poesía: estar adentro”.*⁵⁹

Bonnefoy: *“ Así como esos niños aún antes del lenguaje, tal vez de quince meses, dos años, cuando dos de ellos se encuentran. Uno recoge una ramita, una piedra, cualquier cosita, nada que signifique algo de manera precisa, se lo tiende al otro, por qué? (...) para anunciar, por una intuición del signo, que habría entre ellos esa mediación extraña, que es solidaridad en potencia, que constituye nuestra humanidad. Y bien, el poeta no hace otra cosa - también él, antes del lenguaje. Tanto mejor si su ramita ha brotado hasta reverdecer y florecer con alguna significación compartible, pero la ha ofrecido primero para que la confianza renazca.”*

Desde la misma perspectiva con que nos referíamos más arriba a la posibilidad subjetiva de crear, vamos a contemplar aquí aquella vocación poética de la expresión verbal que se manifiesta en tanto discurso improvisado rasgando el tejido (sabido) del lenguaje cotidiano.

No hablaremos entonces solamente de poemas, de obras, sino de gestos poéticos que abandonan fugazmente la encerrona de las convenciones, rompiendo la contención del sentido. Formas de la expresión que son poesía, aunque (o justamente porque) no se anuncian, ni se esperan. Palabras que imprevistamente

⁵⁷Berger, John. **Mirar**. Ed. De la Flor. Buenos Aires, 1998

⁵⁸ Oubiña, David. **op. cit.**

⁵⁹Juarroz, Roberto. **op. cit.**

reniegan de su utilidad léxica o su destino trazado inventando imágenes, sensaciones, universos sensibles que irrumpen, reuniéndonos.

Traducir

Nos interesa revisar el tema de la traducción como operación de pasaje de una forma de lenguaje a otra, para pensar cuál es la magnitud de la transformación que sufre la materia traducida y preguntarnos qué es lo que deseamos conservar de su substancia.

Si aceptamos que no existe experiencia por fuera del sujeto que la transita, habrá que tolerar la noción de que toda referencia a la experiencia consiste en una versión, de corte singular, cuyo modo de expresión es indicador de una distancia, (o grado de conexión): aquella a la que cada uno puede, desea o elige ubicarse. Si asumimos que para la musicoterapia la afinidad sensible, la *corporalidad*, la musicalidad en vínculo, constituyen su posibilidad de acontecer, entonces su modo de transmisión o la ubicación de la que hablábamos no puede situarse más que en las proximidades (del reconocimiento) de lo experimentado. Por lo tanto, el traslado del impacto de la vivencia al terreno de la comunicación verbal dependerá de un acto de lenguaje indeterminado que porte una condición de reverberación, una medida de intensidad cercana a la de la experiencia misma.

Elegimos no generalizar respecto de cómo esto debe ser, la condición poética de ese gesto está dada por su posibilidad de ser expresión de la afección del sujeto que dice, relata, describe: *me traduzco*, enuncio las formas que adquiere en mi subjetividad el efecto de la experiencia, o aquello de la experiencia que elijo dar a entender. No hay algo ajeno o superior o preexistente a la esfera de mi propio ser- en- el- vínculo (con el otro, con la música) que determine lo que deba ser dicho.

*“La experiencia es “un viaje a los límites de lo posible humano” y su principio es el “no- saber “.El espíritu queda desnudo en la tensión que despedaza las reglas del saber habitual (...) Acaso sólo el “sacrificio “de la palabra en la poesía pueda encontrar una forma para una experiencia que de otro modo permanecerá como puramente estática “.*⁶⁰

J.Gorodischer, cronista del diario Página 12, escribe en la entrevista al periodista, psicoanalista y poeta Tom Lupo sobre el programa televisivo semanal Agenda, que Lupo conduce:

“Su agenda es vivencial, se basa en impresiones del cronista y reivindica las zonas blandas de la información, desterradas del noticiero (...)

- Y por qué enfatiza la necesidad de transmitir una vivencia?

- Hay que ir a una exposición de Berni, de Cartier Bresson*, para que el habitante de Tierra del Fuego sienta que estuvo allí. La consigna es tomar planos de los*

⁶⁰ Rella, Franco, **En los confines del cuerpo**. Ed.Nueva Visión.Buenos Aires, 2004. En el fragmento citado, Rella reproduce entre comillas, que fueron conservadas, palabras extraídas de las obras de Georges Bataille que el autor comenta en su ensayo. (n. de la a.)

* Antonio Berni, pintor y grabador argentino (1905-1981)

* Henri Cartier-Bresson, fotógrafo francés (1908-2004)

cuadros desde varios ángulos y unirlo con la poesía. Es fotografiar la fugacidad a través de un lenguaje poético. La vivencia es un motivador para un encuentro con el arte, tan raleado en la TV argentina. (...) La transmisión en sí es una performance estética: retratar como artista la obra de Berni para que llegue a más gente. Yo desmitifico el rol del informante: Roland Barthes pide terminar con esa idea del crítico mandarín que dictamina qué es bueno y qué es malo (...)

- *Si tuviera que hacer una crítica de las agendas de la gráfica...*

- *A veces noto que falta información sobre el alma del evento. Falta un modo poético de entusiasmar, conectar con creadores desconocidos (...)*

- *Cómo completaría el manual de la agenda cultural?*

- *(...) que frecuente el chiste como una forma de desacralizar y mostrar que el arte puede hacer feliz a la gente. Si sirve para algo, deberá dejar una sola cosa en claro: es vieja la idea de dividir lo trascendente del esparcimiento”.*⁶¹

Bachelard: *“En El pintor de la vida moderna Baudelaire había indicado la posibilidad de captar, en un más allá, en un más, incomprendible dentro de las leyes lógicas y naturales, una verdad de otro modo inapresable. Baudelaire había dado a este ‘más’ el nombre de belleza, que implica también la forma en que este ‘más allá’ puede ser captado y convertirse en la “cosa” de una experiencia.”*⁶²

Proponiendo la existencia de un orden suplementario, un otro orden, dislocado, también más allá, Alfred Jarry (Francia, 1873-1907), autor de lenguaje atípico cuya dramaturgia es precursora del teatro del absurdo, invita a desconfiar de un saber sostenido en las leyes de lo general, y cuyos principios y procedimientos parecen estar regidos por la comodidad y la utilidad. Inventa una ciencia: *“...la patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular (...) Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste; o, menos ambiciosamente, describirá un universo que uno puede ver y que tal vez deba ver en lugar del tradicional, siendo las leyes que uno creyó descubrir del universo tradicional correlatos también de excepciones, aunque más frecuentes, en todo caso hechos accidentales que, al reducirse a excepciones poco excepcionales, no tienen siquiera el atractivo de la singularidad(...) Definición: La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias...”*⁶³

Los poetas discuten si es posible traducir un poema. Y algunos (Bonney, Juarroz) nos cuentan cómo es posible traducir un poema. Buscan, en fin, la belleza, concebida como la máxima fidelidad posible a aquello que reverberó en ellos mismos con la lectura del poema ajeno, la potencia estética del acto de leer; se alejan y desapegan de las formas propias de escritura para lanzarse al rescate de la conmoción que la originalidad (como origen y creación) del otro fue capaz de provocarles.

⁶¹ **Y en la televisión también.** Entrevista. Diario Página 12. Buenos Aires, Mayo/2005

⁶² Rella, Franco, **op. cit.**

⁶³ Jarry, Alfred. **Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico.** Ed. Atuel. Bs. As., 2004

Desde esta perspectiva es posible sortear el dilema que enfrenta literalidad a perífrasis (Borges)⁶⁴. La mejor traducción es una forma pasional de la fraternidad, “esa complicidad de pasión”, como la llama Yves Bonnefoy, cuando admira en Boris de Schloezer*, por ejemplo, su capacidad de “transportarse tan lejos al encuentro del otro”.

Así también, cuando lo que decimos de la vivencia (vivencia de un caso o acontecimiento clínico, una experiencia formativa, un diagnóstico) recurre exclusivamente a códigos preexistentes y se soporta en formas que ignoran o subordinan cualquier esbozo de singularidad, nos apartamos del modo en que elegimos concebir la substancia de la musicoterapia, oficio en que lo sensible no se escinde de lo inteligible.

Es decir: nuestro quehacer nos exige entrar en diálogo con colegas de otras profesiones cuya modalidad de trabajo produce acciones verbales funcionales a ella, ligadas estilísticamente a los procedimientos de la práctica que ejercen. Estas producciones participan activamente del intercambio interdisciplinario, e incluso tienden a conducirlo, pero resultan ineficaces a la hora de expresar los aspectos más propios de nuestra disciplina específica. Ej.: palabras tales como “bipolar”, “libido”, “articulación trócleofemoral”, y aún “ritmo binario” o “modo menor”, tanto en sus acepciones de uso corriente como contextuadas en su marco disciplinario de referencia, informan, explican y ordenan, pero carecen del aire de libertad que la musicoterapia necesita respirar para vivir, porque el sujeto de la musicoterapia no es aquel de la psiquiatría, ni el de la fisiología, ni tan siquiera el del psicoanálisis o la pedagogía musical, como ya vimos (Parte I, Una musicoterapia).

Podemos sostener la imposibilidad de traducir a palabras los movimientos de la clínica, pero reconocer la posibilidad de transmitir en palabras su devenir.

En la traducción se sustituye una lengua por otra. “Mi patria es la lengua portuguesa” es una célebre frase que el escritor y poeta Fernando Pessoa *“pone en boca del humilde empleado Soares”* en sus *“Cuadernos del Desasosiego”*. *“Esta patria és la geografía interior de un personaje cuyo territorio es deliberadamente modesto y aspira a aprender la lengua de sus sueños, el uzbeko de Samarkanda,”* nos cuenta Antonio Tabucchi. Respecto de la *“utilización deformante e instrumental”* de la frase, *“empleada ahora como una marca de dentírico para conquistar el mercado”* por parte de las autoridades oficiales de Portugal, el escritor italiano – que ama, traduce y escribe obra en portugués – denuncia la peligrosidad de la idea de una lengua interpretada como bandera nacional, y aclara: *“la pertenencia a una patria lingüística es una obligación, mientras que la adopción de otra lengua significa elección, libertad, vagabundeo, aventura. Visitar una dimensión*

⁶⁴ Borges, Jorge Luis. **“Las dos maneras de traducir”** (Diario La Prensa, 1926) La Maga / Asociación Borgeseana. www.lamaga.com.ar (octubre/2004)

* Boris de Schloezer (1881-1969), musicólogo francés de origen ruso, cronista musical de “La Nouvelle Revue Française” entre 1921 y 1957, escribió en 1947 “Introducción a Bach: ensayo de una estética musical”. (En español en Ed. Eudeba. Buenos Aires, 1961) (n. de la a)

*desconocida a través del instrumento de una lengua es una de las experiencias más enigmáticas y conmovedoras que pueden ofrecerse a un escritor. Además, es en el espacio de la lengua donde todo escritor busca simplemente su palabra, que está siempre ligada a una forma de viaje que se parece al exilio (...); por mi parte prefiero adherir a una frase(...): ‘Yo no soy del todo de aquí ‘ “.*⁶⁵

“...El cuerpo (...) hoy se reabre en una evidencia que parece profundizar el misterio y el enigma: el de una carne – como ha dicho Merleau-Ponty – que nos permite captar ‘la carne del mundo ‘”.

“ Es necesario asumir (...) ‘el cuerpo como hilo conductor ‘. El ‘caos que se es ‘, que es nuestro cuerpo (...), también puede permitirnos dar forma al mundo. Es lo que sostiene Nietzsche en los Fragmentos póstumos 1888-1889.

*(...) Obligar ‘ al propio caos a convertirse en una forma ‘, nos empuja no a lo irracional, sino hacia aquella razón que no conoce sólo conceptualmente, sino también mediante formas e imágenes (...) Llamemos, con Nietzsche, a esta razón una razón estética, y reconozcamos con él que aquí se dispone de una sobreabundancia de medios de comunicación, junto con una extrema receptividad a los estímulos y a los signos. Es la culminación de la comunicabilidad y de la traducibilidad entre los seres vivos, es la fuente de todas las lenguas.”*⁶⁶

Queremos entender la transmisión como la operación por medio de la cual una forma del movimiento (las afecciones que tienen lugar en el encuentro de musicoterapia) pasa de un área de la experiencia a otra, ninguna de las cuales puede ser concebida en soledad, monológicamente: siempre hay otro (que me impresiona /o por quien busco hacerme entender). La palabra se constituye afectiva, corporal y semánticamente no en vehículo, sino en manifestación de una presencia (la del otro o lo otro como registro estético en mí). La transmisión es el acto de lenguaje en el que se revela o exterioriza el impacto de un encuentro (el del sujeto con su creación, su música, sus vínculos, sus acciones).

La palabra en musicoterapia es materia de resistencia “más blanda que el agua”⁶⁷, que inunda y fertiliza, alentando la utopía de re-unir lo inteligible y lo sensible al emanciparse de los discursos del poder por vía de una práctica solidaria capaz de infiltrarse en el terreno del sentido común y transformarlo. No quiere ser diferencia (resta), sino suma; expandirse, entregarse, mezclarse. Es impura, amoral y promiscua. Es poética.

Bonnefoy sugiere que las lenguas no tienen sus *felicidades* en los mismos puntos. Retomando nuestra hipótesis, podríamos decir que **la lengua de la musicoterapia encuentra su felicidad en la poesía.**

⁶⁵ **La lengua no es una patria.** Antonio Tabucchi. Nota de opinión. Diario Clarín, Buenos Aires, 28 de marzo de 2000

⁶⁶ Rella, Franco, **op. cit.**

⁶⁷ de la letra del tango “Naranja en flor”, letra de Homero Expósito y música de Virgilio Expósito (1944)

Mi música es, me parece, una muestra de todo lo que he escuchado
Dino Saluzzi⁶⁸

PARTE IV

Comunicación entre existencias

“ Para el tupi-guaraní, ser y lenguaje son una misma cosa. La palabra tupuy designa al ser. La propia palabra tupí significa sonido de pie. Nuestro pueblo considera al ser un sonido, un tono de una gran música (...) Uno de los nombres del alma es neeng, que también significa habla. Un pajé es aquel que emite neeng-porâ, aquel que emite bellas palabras. No en el sentido de la retórica. El pajé es

⁶⁸ **Tocar y vivir en los caminos de la libertad.** Entrevista de Diego Fischerman a Dino Saluzzi. Diario Página 12. Bs.As., 5 de abril de 2005

*aquel que habla con el corazón. Porque habla y alma son una misma cosa.*⁶⁹

La conectividad fraterna de la lengua, su expresividad vital, radica en su manera poética de ser. La manera poética de ser de la lengua es la que expresa la singularidad y la excepción, y la que puede albergar o transmitir experiencia desalienada, ideas sensibles, pensamiento estético, afinidad.

Algunos musicoterapeutas (ver PARTE II, Cuestiones) compartimos con los artistas los bemoles de una relación compleja y problematizada con la palabra. Aún los escritores, y principalmente los poetas, como ya vimos, insisten en la imposibilidad de referirse con palabras a “lo que hacen” , cuando “lo que hacen” es la generación o alojamiento de una experiencia, irreductible. Y también por fuera de ese ámbito específico de reflexión, suele existir en nosotros, en la gente, el reconocimiento intuitivo y vivencial de ese imposible y sus correlatos espontáneos: el silencio o la poesía.

“Decíme qué sentiste, en quién pensaste cuando hiciste tu primer gol’, lo aprieta el cronista al joven delantero después de que éste ya cumplió con el ritual expresivo del festejo(...) ‘ No hay palabras’, dice el pibe a la sabia defensiva. Justo el lugar en que el poeta se plantea el problema.” (Juan Sasturain, periodista)⁷⁰

“...pues cada vez que se quiera hacer hacer a las palabras un verdadero trabajo de trasbordo, cada vez que se las quiera hacer expresar algo que no sean palabras, se alinean de manera que se anulan mutuamente. Es, sin duda, lo que le da a la vida todo su encanto” (Samuel Beckett, escritor).⁷¹

“Cada tono encontrará con el tiempo su expresión en palabras, pero siempre queda un residuo no expresado por ellas que no constituye un rasgo accesorio sino precisamente lo esencial. En la imposibilidad de sustituir la esencia del color por la palabra u otro medio radica la posibilidad del arte” (Wassily Kandinsky, pintor).⁷²

“Salvo en la poesía, las palabras distraen. A mí me interesa más el mundo físico, que los objetos respiren, que las paredes tengan latidos” (Luis Ortega, cineasta)⁷³

“La imagen y la luz son todo en el cine. La palabra infecta la realidad” (Federico Fellini, cineasta)⁷⁴

“Lo que todos los escritores hacen es sentarse a escribir. Después (...) inventan explicaciones. En el fondo de su corazón sólo confían en lo que escribió Picasso: ‘Nadie le pide a un pájaro que explique por qué canta.’ El pintor norteamericano Whistler dijo ‘Art happens’ (El arte ocurre) “ (Isidoro Blaisten,

⁶⁹ **Quinientos años de desencuentros.** Kaká Werá Jecupe. Entrevista. Suplemento Radar Libros. Diario Página 12. Buenos Aires, 5 de septiembre de 1999

⁷⁰ **No me peguen, soy yo** . Juan Sasturain. Nota de opinión. Diario Página 12. Buenos Aires, 10 de marzo de 2004

⁷¹ Beckett, Samuel. **Manchas en el silencio.** Ed. Tusquets. Barcelona, 1990

⁷² Kandinsky, Wassily. **De lo espiritual en el arte.** Ed. Coyoacán. México D.F., 1994

⁷³ **Vivir me resulta algo muy extraño.** Luis Ortega. Entrevista a Diario Clarín. Bs. As. , 29 de Julio/ 04

⁷⁴ **El mago de los sueños.** Nota periodística sobre Fellini. Revista Viva. Diario Clarín, 2004

escritor).⁷⁵

“ Hay, en efecto, un lenguaje de lo sin nombre, y eso es lo que llamamos arte.” (Pedro Donnerstag, músico y estudiante de filosofía)⁷⁶

El arte nos expone al contagio: quedamos a merced de la provocación de las formas, vibramos por simpatía. Entonces, los artistas que crean obra con material diferente a la palabra, hablan confiando en la potencia enigmática de esa condición solidaria que ella también adquiere cuando deviene experiencia estética, comunicación de existencia, vibración del pensamiento. Y quien asume la propia conmoción estética como sostén de un decir ante el arte, no es crítico: es poético, hace poesía, expresa, al decir de Juarroz, su “estar adentro”.

Un cine:

“La vida para mí es un misterio irresoluble y el cine me permite hacer algo con eso (...) Es como darle un ácido a los espectadores, y que llegue un momento en que les explote adentro y les destruya la concepción del mundo”.
(Luis Ortega, cineasta)⁷⁷

Un film:

“ En el plano final, el rostro del hijo viene a reposar junto a la mano yerta de la madre. Distorsionados, los cuerpos son ahora dos manchas que se fusionan, como envueltos en una misma mortaja. Un único sollozo, impotente y desgarrado, eriza la joven garganta mientras la pantalla es invadida por un desconsuelo infinito. Es la pesencia brutal e incontestable de la muerte. Pero no porque el film exhiba el dolor: lo sobrecogedor no es la muerte en sí, la muerte física o espiritual de la mujer, sino la capacidad fúnebre de la imagen para extraer de esa combinación abstracta de luces y sombras el sentimiento intenso de una ausencia. “ (David Oubiña, ensayista)⁷⁸

Otro (el mismo):

“Madre e hijo’ opera como una verdadera pintura sensorial, comunicando, de un modo directo y hasta físico, un cierto estado del alma. Que puede llamarse nostalgia o pérdida o dolor. O cualquier otro término igualmente melancólico y ruso, pero que es también curiosamente acariciante y suave y blando. Como tal vez sea la muerte.” (Horacio Bernades, comentarista de cine)⁷⁹

⁷⁵ Blaisten, Isidoro. **La cocina de la creación**, coloquio interdisciplinario Psicoanálisis y Literatura, realizado y publicado por la Comisión de Cultura de la Asoc. Psicoanalítica Argentina, Bs.As. 1995

⁷⁶ Donnerstag, Pedro. **op. cit.**

⁷⁷ **Vivir me resulta... idem**

⁷⁸ Oubiña, David. **op. cit.**

⁷⁹ **Mientras agonizo** . Horacio Bernades. Suplemento Radar. Diario Página 12. Bs. As, 1999

Una escena:

“...casi se siente el olor de los manjares, el gusto del vino (...) Es una escena muy pequeña, casi ni hablan, alguno se sonríe un poquito. Es el clímax de la película (...)Es como si hablara del valor del arte mismo, de lo efímero, de lo que da la belleza. El milagro de la hermandad (...) Produce algo que tiene que ver con la piedad (...) es sólo un pequeño pecado que enciende el fuego de la humanidad. Ese milagro caliente que es estar juntos.” (Alejandro Urdapilleta, actor)⁸⁰

Unos colores:

“El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse (...) Quizá sea el sonido de la tierra en los tiempos blancos de la era glacial. (...)”

“ El azul(...) que al sumergirse en el negro adopta un matiz de tristeza inhumana, al moverse hacia la claridad, poco adecuada para él, (...)se hace indiferente (...) Cuanto más claro más insonoro (...)”

“ La pasividad es la cualidad más característica del verde absoluto(...) El verde es como una vaca gorda, sana e inmovil, que rumiando contempla el mundo con ojos adormilados y bobos.”

“El rojo arde, pero en sí mismo, careciendo casi por completo del carácter demencial del amarillo. (...) el marrón, en el que la resonancia del rojo se reduce a un bullir apenas perceptible (...) produce un poderoso sonido interno. La utilización adecuada del marrón crea una belleza interior indescriptible: la retardación.” (Wassily Kandinsky, pintor)⁸¹

Una pintura:

“ Qué decir de esos planos que deslizan, de esos contornos que vibran, de esos cuerpos como tallados en la bruma, de esos equilibrios que una nada puede quebrar, que se rompen y se reconstruyen a medida que se mira? Cómo hablar de esos colores que respiran, que jadean? De esa estasis pululante? (...) Se diría la insurrección de las moléculas, el interior de una piedra en la milésima de segundo antes de disgregarse.” (Samuel Beckett, escritor)⁸²

Un bailar:

“ -¿Por qué el título de su autobiografía?

- ...sin duda, no es exactamente un libro de ballet. Entonces recordé el primer ensayo de la primera pieza que Balanchine coreografió, para mí (...) En un momento dado me dijo, "cuando subas a las puntas, trata de aferrarte al aire"(...), una orientación para la coreografía(...)

“...El decía, con las palabras del poeta Maiacovsky, "soy una nube en pantalones"; así que no puede sorprender que nuestro vínculo existiera en un tiempo y un lugar que no siempre se encuentra en lo que la mayoría de la gente

⁸⁰ **El milagro de estar juntos.** Testimonio de Alejandro Urdapilleta sobre la película “La fiesta de Babette” de Gabriel Axel. Radar. Buenos Aires, 29 de septiembre de 2004

⁸¹ Kandinsky, Wassily. **op. cit.**

⁸² Beckett, Samuel. **op. cit.**

*define como realidad. (Suzanne Farrell, bailarina)*⁸³

Una danza:

*“El malambo surero se baila como pidiéndole disculpas a la tierra por hacerle daño”. (Omar Moreno Palacios, folklorista y bailarín)*⁸⁴

La danza Butoh:

*“...Siempre busco mediante la improvisación un movimiento que nace en el centro del levantamiento de la energía. Sin embargo, cuando mi energía decae lo soporto, me alienta la belleza extrema de la flor marchitada(...), de ahí me elevo, es un butoh del marchitarse.” (Kazuo Ohno, creador de la danza Butoh)*⁸⁵

Un teatro:

“Cuando el instrumento del actor, su cuerpo, se afina (...) está preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío(...) Lo que uno llama “construir un personaje” es un nacimiento (...) El auténtico proceso de construcción implica al mismo tiempo una especie de demolición (...) Toda demolición crea un espacio peligroso...”

*“El actor puede hallar su presencia en cierto silencio de su propio interior. Lo que llamaríamos teatro sagrado tiene su raíz en este silencio (...) Los detalles son el arte que conduce al corazón del misterio.”(Peter Brook, director teatral)*⁸⁶

Una actuación:

*Uno es un hacedor de pequeños milagros apócrifos” (Luis Machín, actor)*⁸⁷

Una lectura:

*“La escritura en Japón se compone de ideogramas aislados que emergen del blanco, dejando al lector la tarea de establecer la relación. Cada uno comunicándose de arriba hacia abajo con el otro como por una propagación de ondas del pensamiento.” (Paul Claudel, poeta)*⁸⁸

Un leer:

“No son solamente las frases las que dibujan ante nuestros ojos las formas

⁸³ **La envidia de las bailarinas.** Entrevista a Suzanne Farrell. Diario Clarín, 11 de mayo de 2003. (El último párrafo citado en la nota periodística pertenece a la autobiografía de S. Farrell “Holding on the air”)

⁸⁴ **En las discos del mundo suena el malambo .**Omar Moreno Palacios en nota de Diario Clarín. Buenos Aires, 30 de julio de 2004

⁸⁵ Collini Sartor, Gustavo. **op. cit.**

⁸⁶ Brook, Peter. **La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro.**Ed. Alba. Barcelona, 1997

⁸⁷ **Actuar es un acto íntimo.** Luis Machin en entrevista a Diaro Clarín. Bs.As., 29 de agosto de 2004

⁸⁸ Paul Claudel en Plourde , Michel. **Paul Claudel, une musique du silence.** Ed. Les Presses de l’Université de Montréal. Montréal, 1970

del alma antigua(...) en el Evangelio según San Lucas, al toparme con los dos puntos que lo interrumpen antes de los fragmentos casi en forma de cánticos que lo desbordan, he creído escuchar el silencio del fiel(...) y más de una vez, mientras yo leía, esa calma me trajo el perfume de una rosa que la brisa que entraba por la ventana abierta había depositado en la sala donde tenía lugar la Asamblea, y que no se había evaporado por diecisiete siglos”.(Marcel Proust, escritor)⁸⁹

Una escultura:

“Pero si es música lo que se busca(...) producir un adagio o un huracán (...) con los mástiles, los brazos, los dedos del instrumento bailando sus propios alaridos. (...)Badajos para campanas, baquetas para tambores, agujas para tejer garúas, peines para rastrear dibujos perdidos en el aire, cuchillas para cortar delgadas o entrecortadas rebanadas transparentes (...) que flameen como invisibles banderas perseguidas. O desarmarlo, destrozarlo, cortarlo en pedazos afilados, templados: navajas, dardos, flechas, floretes, sables, arpones, jabalinas.” (León Ferrari, artista plástico)⁹⁰

Otra:

“Pensemos en una de las esculturas. Delgada, irreductible, inmóvil aunque no rígida (...)...el espectador se da cuenta de la trayectoria de su mirada y la de la figura: el estrecho pasillo formado entre ambas miradas. Tal vez, esta trayectoria se parece a la de la oración (...)Sólo hay una manera de llegar a ella: quedarse quieto y mirarla. Por eso es tan delgada(...)Se diría que Giacometti hizo esta figuras durante su vida para sí mismo, para que fueran observadoras de su futura ausencia, de su muerte, de su incognoscibilidad.” (John Berger, escritor)⁹¹

Un juego:

“ En la Argentina, el fútbol se juega casi como una conversación, a veces enrevesada, trabada. El estilo tiene, como en el tango, el firulete, la cortada, la maniobra (...) hay una falta de uniformidad, es un futbol rugoso, con relieves, (...) Pienso ahora en D ‘Alessandro (...) cuyas fórmulas están muy en relación con una música, con una entonación, con una voz argentina. El modo en que pisa la pelota o enfrenta a un rival, el modo en que trata sus tiempos, tienen que ver con un diálogo (...) que podemos identificar como una lengua rioplatense (...)

La televisión apunta a domesticar las pasiones (...) En la cancha el paisaje es infinito (...) En la cancha es mucho más lo que hay para los ojos.” (Américo Cristófalo, hincha y poeta)⁹²

⁸⁹ Proust, Marcel **Sobre la lectura**. Ed. Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2003

⁹⁰ **Berimbau: artefactos para dibujar sonidos**. León Ferrari. Texto acerca de su propia escultura musical, San Pablo, 1971, reproducido en el catálogo de la muestra homónima, Museo de Arte Latinoamericano de Bs.As., Buenos Aires, diciembre de 2004.

⁹¹ Berger, John. **Mirar**. Ed. De la Flor. Buenos Aires, 1998

⁹² **El fútbol argentino es poético, el europeo es geométrico**. Américo Cristófalo. Sección

Una música:*

“...En medio del estallido general coloca una melodía de la voz superior, una melodía insólitamente larga e intensa, que no se interrumpe; es como si aquel contexto sintiera la necesidad del otro extremo, de un todo parcial que se independiza del todo total y que comienza a volverse incandescente en medio de aquello que lo rodea y que es incapaz de ponerle dique. Ese mismo instinto que ordena a Mahler poner en contraste lo atomizado con lo no roto le impide luego repetir aquella melodía (...) Esa melodía vuelve a aparecer sólo fragmentariamente, en el torbellino de los átomos. Su propia aniquilación es lo que la sigue integrando.” (Theodor W. Adorno, músico y filósofo)⁹³

Una interpretación:

“ Oscuridad: (...) en la Sarabanda de la Suite N°5, la melodía ondula con el mismo tempo, el mismo aliento, la misma pulsación que los latidos de nuestro corazón. Al tocarla, lo más lentamente, percibo siempre el eterno fluir de este movimiento. Eternidad...Para mí, sin importar por cuánto tiempo este ritmo, este paso fluido se extienda, sea un año, dos años, diez años o cien, el tempo jamás tendría que acelerarse o retardarse(...)...esta sensación de un ritmo latente, de vida y eternidad seguirá siempre un mismo pulso. Cuando terminamos la Sarabanda, el tiempo parece conservar el mismo paso, y en nuestra respiración perdura idéntico ese ritmo ...” (Mstislav Rostropovich, cellista)⁹⁴

Una partitura:

“ Ryoanji (para percusión): ‘ ...estos sonidos son la arena rastrillada del jardín. Deben ser tocados apaciblemente, pero no como fondo. Deben incluso estar imperceptiblemente en primer plano. Deben tener alguna vida (tenues cambios de intangible dinámica), como si la luz sobre ellos fuera cambiando.” (John Cage, compositor)⁹⁵

Una lección:

“... Caían aún algunos copos. El señor de Sainte Colombe detuvo a su discípulo tomándolo del brazo: delante de ellos un muchachito se había bajado las calzas y meaba haciendo un agujero en la nieve. El ruido de la orina caliente que hacía estallar la nieve se mezclaba con el ruido de los cristales de la nieve que se

Deportes. Diario Página 12. Bs. As., 6 de julio de 2003

* las citas que siguen integran **Música y letra**, una antología personal inédita de fragmentos literarios cuyo tema es la vivencia estética del sonido (n. de la a.)

⁹³ Adorno, Theodor W. **Mahler. Una fisiognómica musical**. Ed. Península. Barcelona, 2002

⁹⁴ **J.S. Bach/Cello Suites**. Mstislav Rostropovich. Booklet del CD. Reino Unido, 1995 (trad. de la a.)

⁹⁵ **Prelude to meditation**. John Cage, booklet del CD Hat Hut Records. Therwil, 1993. (trad. de la a.)

iban fundiendo. Sainte Colombe tenía una vez más el dedo sobre los labios.

- Habéis aprendido cómo se desgranar los adornos - dijo.

- Es asimismo un descenso cromático - replicó el señor Marin Marais."

(Pascal Quignard, escritor)⁹⁶

Las ideas sensibles, las acciones de un pensar estético, encuentran también en la palabra un signo vital, expresivo del anhelo de encuentro con el otro por vía de la "simpatía de la imaginación directa" de la que más arriba nos hablaba Bachelard.

Desde la perspectiva política que propone Herbert Marcuse en su utopía de los años 70, *" toda obra de arte es, con respecto a la realidad, poetización, imaginación, hallazgo (...) la imaginación, unificando sensibilidad y razón, se hace 'productiva' conforme se hace práctica: es una fuerza orientadora en la reconstrucción de la realidad (...) La nueva sensibilidad y la nueva conciencia que han de proyectar y guiar tal reconstrucción exigen un nuevo lenguaje (...) (un lenguaje en el sentido más amplio, que incluye palabras, imágenes, gestos, tonos) (...) La ruptura con el continuum de la dominación debe ser también una ruptura con el vocabulario de la dominación."*⁹⁷

Un universo poético es aquel en que los signos (palabras, imágenes, sonidos, colores) no designan, sino que acontecen, son experiencia estética.

A esta altura del recorrido, me parece posible proponer que la clínica musicoterapéutica participa de ese universo, y que su trabajo es también el de la poesía, uno que nos pide jugar en serio, optar por el misterio, comprometer el cuerpo, apostar a la potencia de las formas, ser precisos en el abrazo de una ética (la del encuentro - como propone Saidón -, la del crear como apertura solidaria), desarmar laboriosamente los saberes, sostener un pensamiento conmovido, aplicarse sin más a la experiencia, trans - formar: rigor poético.

Comparada con la transparencia del canto de un pájaro, nuestra habla es opaca porque se

⁹⁶ Quignard, Pascal. **Todas las mañanas del mundo**. Ed. Debate. Madrid, 1995

⁹⁷ Marcuse, H. **La nueva sensibilidad**. En Entel, Alicia. **op. cit.**

PARTE V:

Para darme a entender

A continuación van a sonar diversos instrumentos propios de la Musicoterapia en cuya forma verbal es posible percibir la presencia de las cualidades que hasta aquí atribuimos a lo poético, ya que en ellos: las palabras inauguran experiencia sensible, se rompe la función designativa o lexical, irrumpen sentidos originales, la expresión subjetiva se intensifica, la comunicación se torna acto singular, el tiempo se verticaliza, predomina la potencia de la imaginación, la interacción apunta al entendimiento, el decir transforma, hay composición estética, verdad inmanente, misterio...

Retomo entonces aquí lo anunciado en la Introducción: "Para ilustrar ese tipo de construcción estética verbal recurriremos a la recopilación y selección de citas textuales de:

- expresiones verbales de pacientes registradas por escrito en relatos de sesiones de musicoterapia del ejercicio clínico propio,
- crónicas escritas solicitadas a estudiantes de musicoterapia de diferentes promociones, relativas a, o producidas en sus prácticas formativas vivenciales (cátedra de técnicas corporales y sensibilización),
- relatos clínicos contenidos en trabajos de otros musicoterapeutas,
- fragmentos elegidos o escritos por colegas como parte del soporte teórico de sus tesis u otras publicaciones."

Expresión de pacientes en musicoterapia:

Voy a transcribir palabras dichas o escritas por pacientes en sesión, tanto en el consultorio particular en años recientes como en la Unidad de Internación y Hospital de Día del área de Psiquiatría del Instituto de Neurociencias de Bs. As., en el transcurso de 2003 y 2004. En todos los casos se trata de expresiones espontáneas (las orales tienen raya de diálogo). En ningún caso se dio indicación alguna respecto de lo por- decir. En el caso de los manuscritos, los pacientes de la clínica saben que cuentan con la opción de anotar lo que deseen, durante la audición de música grabada (producida por el propio grupo o llevada/ sugerida por algún compañero o por mí), o después de una producción sonora y/o corporal improvisada. La finalidad de compartir estas muestras es la de exponer al lector a la experiencia de su lectura. En su sencillez refieren a la experiencia siendo experiencia. Refieren a las voces, la música, los cuerpos, los afectos, las sensaciones. Se trata de palabras que no explican sino que acontecen. Devienen bromas, cartas, canciones, declaraciones, poemas. No piden comprensión, razones, interpretación. Se entienden. Surgieron al interior de la vivencia en musicoterapia como objetos estéticos a ser percibidos, escuchados, alojados, y

* Berger, John. **Cada vez que decimos adiós**. Ed. de la Flor. Buenos Aires, 2004

contemplados como tales. Palabra que transforma. Así, el intercambio sólo puede transcurrir desde la resonancia, desde una interacción (tanto a la hora de su surgimiento como ahora, al leerlas fuera de contexto) leal a los elementos plásticos y sensibles que ellos ponen en juego. Responder a una producción poética con un gesto de saber es una violencia que arrasa el terreno de lo singular y desoye su potencia subjetivante. Comprometer la propia condición creante y afectiva, responder sin traicionar los términos en que el paciente fue invitado a vincularse, es una elección ética. Asimismo, vale agregar que en las sesiones no suele abundar la palabra, ella es un elemento más puesto a circular en la trama de formas sonoras, corporales, gestuales, musicales, donde tampoco está ausente el silencio.

- Primero hay que armarme a mí. Voy juntando cada pedacito que encuentro y no sabés cómo lo cuido

- Estoy acá parada porque no sé si me voy o me quedo...

Baterías y redoblantes me generan inseguridad de lo que pueda venir después

Buena música para entrenar a un boxeador

Lamento y arrullo de una madre, voz del padre consolando. Expectante lo demás

- Grité y me sentí un guerrero

- Estoy con los miedos muy altos. Con los miedos tan arriba se pueden hacer cosas que después no tienen arreglo

Yo amo estos sonidos estridentes, música acompañada, es fuerte.

Recuerdos. La nieve, la pequeña queriendo más y más y vos sos un más

- Ahora que lo pienso, la maestra de música de la primaria era jodida...después uno canta y le aparece la cara de la profesora

- Tengo miedo de deshacerme

En este momento siento que estoy en un castillo del siglo XVIII tomando el té con unas vizcondesas solteronas, yo solo, la música de fondo. Con miradas suspicaces las señoras desean divertirse, sexo, champagne y poemas. Estoy más joven, con más pelo y más viril. Pasión y fuego (música Beethoven)

Este tipo de música lo escuché en Entre Ríos, donde me crié. Ahora quiero hablar con Pedro, mi amigo, quiero recuperar la libertad (...) Un cordial saludo. Mariano

- *Me siento como el cuadro de Munch**

- *La quiero, ella me repara*

Quiero coger de forma animal muy ferozmente, al ritmo de la música recitarte poemas interminables como un océano. Quiero salpicarte mi semen con la gracia de una fuente musical

Papá: te agradezco por todos los cuentos que me leíste de chico y por todos los cumpleaños que me festejaste

- *Tengo la voz encerrada en la garganta*

- *Ya hablamos demasiado del suicidio...en todos los grupos no hablamos de otra cosa. Basta. Ahora toquemos. Un bolero...*

- *Volví. Es la ley de la gravedad. Todo lo que sube, baja*

Mi miedo si abro las compuertas del llanto es no parar nunca más, inundarme

- *Te aviso: la única condición para que los hombres de la sala vengamos a musicoterapia es que nos traigas seis pasistas de la murga del carnaval de Gualeguaychú!*

Mi negrita, te extraño, quiero decirte te amo, compartir con vos el resto de mi vida. A pesar de que nunca hablamos de esto

Crónicas de alumnos

Los que siguen son recortes de las producciones escritas solicitadas a los alumnos de la Licenciatura en Musicoterapia de la Universidad Abierta Interamericana como parte del tránsito por la asignatura Técnicas Corporales y Sensibilización I y II (primero y segundo año de la carrera) y del Seminario de Técnicas Corporales (quinto año), a mi cargo. Se trata de material recogido desde 1997 hasta la fecha. En todos los casos los alumnos fueron invitados a escribir a partir de prácticas vivenciales involucrando el cuerpo y la voz. Los textos a los que pertenecen los fragmentos citados me fueron entregados por los estudiantes a lo largo de estos años en la intimidad compartida del aula: aspectos del proceso personal en su formación como musicoterapeutas.

Doy mis respiros cargados de todo un día y recibo aire nuevo para limpiar mi

* la paciente se refiere a la obra “El grito” del pintor expresionista noruego Edvard Munch (1863-1944)

cuerpo. Un intercambio.

“El baile de los huesos”

Ruidos mínimos rozando, músculos infinitos en el aire; voz de adentro y del espacio, dulce encuentro con el cuerpo libre

El piso y yo – el aire y yo – hombro – clavícula – omóplato – mucho dolor

(...) yo estoy hueco (...) y el aire recorre cada recoveco de mi cuerpo, en correntadas, es la respiración...En este estado me acerqué a mi compañero

El tiempo que utilizaba era sumamente lento, como se mueve la sombra en el trópico, en una suerte de sopor, como laxo, como noiré, como una pastilla de zen instantáneo

Ponemos la mirada perdida (vista panorámica)

Esta persona tiene la cara de goma! Pude notar que paulatinamente esa cara plástica abandonaba su gesto inicial hasta adoptar la inexpressión absoluta

“Si pudiera decirlo no lo bailarí” decía Isadora Duncan, y eso es tan parecido a lo que siento

Tal fue la sensación de habitar me hasta los dedos de los pies, que me sentí más petisa y tuve que abrir los ojos para “verificar” mi altura. Ya no era una nube en mi cabeza que además tenía un cuerpo “allá abajo”, sino que yo me ocupaba en toda mi extensión.

Entonces se me ocurrió cerrar los ojos y dejar que el tacto me hablara

...lo más notable fue la presencia del tiempo, tiempo que se transformaba en música cuando ésta no sonaba, y la relación de nuestro cuerpo con el espacio, cuando estirábamos una pierna, cuando deslizábamos un brazo hacia un costado o hacia arriba, cuando teníamos que apoyar un pie

...estoy hablando (...) de nuevos sentidos creados por nosotros mismos

Un movimiento me induce a producir un sonido y un sonido me lleva a realizar un movimiento, y cuando uno de los dos para, el otro también, uno sin el otro no sobrevive

Al sonar mi compañera logro captar una mezcla de sonidos que me lleva a un

laberinto en el cual no puedo encontrar la salida (...) Es como una especie de "Alicia en el país de las maravillas" o la película "Brazil"

Ahora la melodía parece ahogarse, se apaga (...) como si la voz surgiera desde el interior de una cajita

Mis manos quieren para su memoria esa danza sobre tu espalda

Una vibración, algo que suena dentro de cada uno, un temblor que nos desordena (...) y sin darme cuenta la emoción me desbordó. Tal vez sea como la música cuando nos dejamos atravesar por ella, nos hace sentir vivos, plásticos, flexibles.

Otra vez el pensamiento irrumpió pidiendo explicaciones: por qué estás emocionada?

Agradezco tener la posibilidad de frecuentar las plazas porque tuve la experiencia de registrar con mis ojos, atentamente, el vuelo de dos palomas, lo cual me lleva a rever mi noción de exactitud...

Al contactarme con otras miradas, noté que era como si hubieran (algunos) despertado de algún sueño, como si hubieran estado en otro lugar

"Las teclas de la obra": piezas como martillos de pianos en un ir y venir marcado por sus propias energías(...)tocando cada una a su antojo pero sin dejar de ser una obra en equilibrio. Todos por su lado pero atados entre sí, procurando que las cadenas se vuelvan aire o aflojen sus eslabones. Una obra como una unión que no agobia

Es un aviso, un alerta constante que atraviesa la piel y llega a los nervios

Voz, voz, voz...qué rugosa, me enrulas el cuerpo!

...agudiza sus sentimientos, varía en las alturas y me envuelve un manto de dolor por la sequedad en su timbre

...se podía observar con más claridad, su cuerpo parecía recién planchado(...) no digo que no hay formas. Fue fácil de sentir o percatar, su todo

Me impresionaban los brazos (...) no ayudaban a la relajación sino que estaban presionando el aire de ella como algo en el pecho que estuviera ahí y que no podía salir

...flotando sobre un suelo que sostiene. Como caminando en un cielo que se pisa

He aquí mi voz (...) Es un pequeño éxtasis cuando rompe las barreras de mi pecho, viborea por el aire hasta desvanecerse, para reencarnar en nuevos sonidos

El desierto de Atacama de noche (una fase de la melodía)

...explorando las manos de mi compañera (...) Sentir su textura algo áspera me hizo pensar en los trabajos y esfuerzos. Algunas heridas, pequeñas lastimaduras me conectaron con recuerdos (...) que son heridas para mí

Mi sensación al realizar el registro fue de un olvido del tiempo (...) También se me vino a la mente el sonido del mar y una canción: "Blackbird"

Por qué "Hacia arriba sin alas?" porque mi cuerpo llegó a sensaciones extrañas y placenteras (...) sin ser una bailarina ni tener dotes de baile

...mis pies (...) se fundieron con los de él como estando dormidos

...sus plantas apenas pasaban la mitad de las mías; mis dedos se asomaban por encima de los suyos como si la miraran por encima de una medianera

Esa panza inquieta, que tartamudeaba algo, qué decía?

Describo con mis dedos todas sus vértebras

...he sido permeable permitiendo que la forma del otro ingrese en mí

La experiencia se tornó nuevamente lenta y casi silenciosa desde el crujir de mi cuerpo hasta la voz

"Tu espalda":

*como si el hombro fuese de una desnudez indecible
yo sé que quería rozarlo así de pálida (...)*

...el sonido de su voz me sumerge en un cilindro. La sensación es como deslizarme sobre un metal

...ya no era F..., era como una mancha sobre el suelo, como un meandro en un mapa: unos enrosques morados al norte, una franja blanca bien definida y unos últimos girones azulados hacia el sur

separarnos lentamente una corta distancia. Al principio fue muy difícil, ella era yo. Sentía entrar frío en mí por cada vértebra que se separaba

Su melodía cálida me hace viajar a Ushuaia...

Relatos clínicos de colegas:

Configuración Relacional del Grupo:

En esta comedia hay dos personajes centrales: Julio y Tita. Y un coro: Beba, Frima, Liliana y Alfredo (...) Las risas y las aseveraciones que provienen del coro nos dan la noción de la calidad o el peso de su presencia. No como complemento, sino como la parte solapada del discurso. No como un agregado, sino más bien como la aparición de una zona iridiscente. Escenas que se traducen en fugaces apariciones de luz. La misión de ellos es aportar claridad (...)

Y si los dos personajes principales, El cuerdo (Julio) y La loca (Tita) continúan acercándose aún más a la fantasía-broma, Quién será el que le diga basta al coro?

(Enrique Nicolaas. Relato clínico en su tesis "Los espejos deberían ser negros")

Nos disponemos físicamente para improvisar. Estamos sentados en forma de círculo, bastante próximos unos de otros, para acortar las distancias de las visiones disminuidas y los oídos que no alcanzan a escuchar todo lo que suena.

Hacemos silencio y comenzamos a tocar. Quién comienza? Casi siempre Liliana. Ella se conecta de una forma muy íntima con los instrumentos musicales. Casi siempre pide la chaucha de algarrobo o el bongó más pequeño. Comienza muy suave, casi como cuando interviene en los diálogos hablando. Su participación es fluida y persistente. Frima la acompaña, la escucha, la sigue con el bongó más grande. Liliana sonrío al escuchar este acercamiento, sostiene la escena con la mirada. Frima sonrío devolviendo ese gesto. Los instrumentos suenan y ellas se comparten, se llegan mutuamente (...)

(idem)

La cortina del ventanal, que divide una sala de otra, guardaba una forma. Alguien acechaba desde un escondite. (Alguien instala un juego, una regla) Invito a las pacientes a pasar al espacio del taller, comenzar; mientras lo hacían la enfermera interviene:

- ¡Majo tenés un bulto ahí! ¿querés que lo saquemos?

- No, no me molesta.

Si hay que formalizar la percepción de la complicidad en tanto acto, fuimos cómplices. Todos.

Voy en busca de los materiales, salgo de la escena. Entro, dejo algunos instrumentos:

Estaban colocando la alfombra. El bulto ya no estaba en las cortinas. Las tres acomodaban la alfombra y se miraban, y al mismo tiempo entorpecían el acomodar,

en un acto cómplice, y miraban de reojo hacia el lugar donde se guardan-esconden las alfombras y las llaves de luz, desde donde alguien acecha, espía escondido.

Salgo en busca de más instrumentos. Entro, la escena continua en la complicidad eterna de la no revelación de un secreto, todos lo conocemos, nadie lo explicita.

Mta- ¡Bueno,... Vamos a empezar!, ¿Cambio las luces?

... Y el tejido de la complicidad.

Cambiar las luces implicaba descubrir a un “polizone” en la sesión, a alguien que está en un lugar en el que no le corresponde estar y lo sabe. Pero también implica seguir en la complicidad, en la apariencia, en la continuación de una escena, en la resolución si se quiere.

Mta- ¿Qué hace acá?

Obelix- Estoy arreglando...

Mta- ¡Aaah! Es el electricista, ¿puede bajar las luces? (las luces son atenuadas).

Gracias puede retirarse.

No. Me quedo arreglando esto.

Mta- Puede continuar su trabajo en otra sala.

No, no. Tengo que terminar acá.

Mta- En la cocina hay otros trabajos para hacer, siga con esos, cuando terminemos de usar el lugar sigue con su trabajo.

No, me quedo a terminar esto.

Esta escena continúa. El electricista y la musicoterapeuta tratan de ponerse de acuerdo. La musicoterapeuta encuadra el espacio de taller mostrando que no es pertinente que el electricista se quede trabajando ahí, hace mención al grupo que está esperando para comenzar. Algunos del grupo le piden que se retire.

... Aparece Obelix en la escena, desaparece el electricista:

(De panza en el piso, pidiendo permiso para quedarse en el taller)

O- Dale Majo me puedo quedar, dale dejáme, dale, dale, dale.

Miradas cómplices, expectantes de la resolución

Mta- No. Vos tenés tu grupo.

O- Me quiero quedar, dale, dale, dale, dale, dale...

Mta- No. Otro día, veremos, lo organizamos. Hoy no.

O-(parándose y sacando su armónica del bolsillo del pantalón)

Igual voy a tocar algo.

La producción sonora.

Miradas cómplices.

Y la escucha.

(María José Bennardis. En su tesis “De la Dimensión y la Forma”)

Esos estilos no sólo marcaban diferentes momentos de su historia sino la particularidad de vivir con música adentro... pensarla, sonarla, y decirla

Leo inicia tratamiento cuando se lo siguió escuchando..., la música sola, sólo Leo con su música, el piano solo, el piano fuerte, dos, tres canciones repetidas, el

movimiento veloz de sus dedos, la música “rara”, otras músicas que nunca había escuchado, la música en confianza, “enseñame música”, la música de otro, la canción de Daniela, música de a dos, improvisación: la historia de Leo

(Daniela Mammalucco, “Música Adentro” presentación en ateneo clínico,)

...un día, que estábamos haciendo carrera de sonidos, oímos uno muy fuerte, venía de otro lado, era tan fuerte que cuando se acercó, el sonido suave se asustó y se escondió tanto que por un rato largo no lo encontramos. Nos quedamos todos quietos mirando la puerta, porque parecía que en cualquier momento entraba y nos atropellaba. El sonido corto se quedó quieto y parecía más chiquito todavía (...) Era como nos imaginamos, entró nomás. Ese día conocimos a Remolino (...)...era una mezcla de sonidos, se notaba que no jugaba mucho a la fila de hormigas, era más parecido al juego de la catarata, sonidos gruesos, ásperos y largos y tan amontonados que salpicaban por todos lados, a mí uno me pasó tan cerca, que me voló el flequillo, y era de los pesados!

(Desirée Flores. “Por esas cosas de la vida”. Sobre un caso de “trastorno disocial”, presentación en Jornada de Musicoterapia)

Trabajábamos en el piso y él permanecía en posición de indio con los brazos cruzados sobre su panza. Me mira fijamente a los ojos, tiene una mirada fuerte, con los iris hacia arriba y la cara hacia abajo, que intenta ser atemorizante. Está siempre serio. En este estado de cierre y rigidez comenzó el trabajo(...)

Comienzo a tocar, acompaño con acordes, en la misma intensidad, en sostén de su melodía. Lo que suena es íntimo, leve, delicado, bello?. Debo confesar que me sorprendió su discurso sonoro, tan libre de dureza, de rigidez, de violencia. Lo habíamos grabado. Él dijo que no le había gustado, yo le dije que a mí si. Cerré la sesión pensando que quizás en lo sonoro Damián pudiera aparecer de otro modo(...)

Con Damián debo guardar silencio, porque lo que él vivió yo no lo puedo nombrar. Yo necesito olvidar ese dato porque si lo dejo ponerse adelante, toma toda la escena porque es demasiado, y allí hasta Damián desaparece (...) Así que elijo olvidar, junto con Damián, de su mano. No digo que él haya olvidado, digo que yo no sé en qué lugar de su memoria y con qué forma esa historia lo habita. Decido tomarme de su mano para que él me lleve(...)

Damián repentinamente dejaba de tocar, lo que hacía que el otro quedara afuera y sin entender y él no podía anticipar el cierre, solo se soltaba de la música sin poder avisar, comunicar, proponer una forma para cerrar. Se lo señalé: “Si te vas así, te quedás solo. Si te soltás así, te caes”. Y comencé a proponerle formas de cierre: cambio de velocidad, de intensidad, notas más largas. Y lo tomó, Y lo trasladó al grupo. Y le explicó a los otros que no se puede cortar así y ya...

Y Damián empezó la escuela secundaria en turno vespertino. Y está contento

Y hace grabados y pinta. Y está contento.

Y desarmó la postura de cruce sobre la panza. Y está contento

Y cada vez habla más, y en forma espontánea. Y está contento

Toda la capacidad de expresión de Damián llegó arrasada. La violencia la había detenido. Damián hasta ahora nunca habló de esos episodios de su infancia. Yo, que había decidido tomarme de su mano, supe que ese no era el dato que importaba, sino lo que ese dato había dejado como huella. Y allí deconstruimos y construimos formas. Y Damián está contento.

(G. Paterlini. De la musicoterapia en la interdisciplina: un dispositivo institucional posible. Trabajo para Encuentro de Musicoterapia)

En un momento - ¿cuándo? ¿a partir de qué misteriosa razón? No lo sé y quizá es imposible saberlo, aprehenderlo con la seguridad que brinda el saber de la certeza -, algo comenzó a pasar. Un leve encuentro, un diminuto pasaje por el cual el registro de una temporalidad otra – otra de Raúl, otra del grupo- comenzó a cobrar cada vez una mayor consistencia y permitió, gradualmente, que Raúl se diera cuenta que ya no cantaba sólo para sí, que otros estaban escuchando del otro lado, que otros seguían sus melodías o se daban cuenta de “que iba muy rápido”, otros que registraban sus velocidades, sus intensidades, sus tonos.

(G. Paterlini. “... lo cierto apenas son instantes / notas acerca del tiempo en la clínica”)

Esta irrupción que inmediatamente registré en mi cuerpo como un impacto violento me llevó a permanecer unos minutos en silencio; mejor dicho, escuchando las resonancias y susurros de semejante golpe que, a través de mi cuerpo, se irradiaba hacia los pacientes.

(Luciana Licastro. En su tesis “ Los cuerpos atrapados en el tejido institucional”)

Ante el micrófono del grabador comenzó a decir "papá, mamá", realizando un juego con la intensidad, la altura y la textura, en donde claramente se escuchaba un alejamiento, un sonido que comenzaba claro y cercano, lentamente se iba escapando en el espacio hasta hacerse entrecortado y distante. Se escuchaba como si alguien abandonase a otro (...)

(Gustavo Gauna. En su tesis Aproximación Diagnóstica en musicoterapia)

...la ubicación de la voz. Ésta, que era chillona y muy ubicada en el afuera, comenzó a ponerse más adentro, sintiéndosela más propia, más profunda, más de ella.

(idem)

*Rígida y temerosa, en la sesión de musicoterapia, se enfrenta a un teclado. Paulatinamente la rigidez se ondula y el temor se aventura en un andar sonando y construyendo ideas: quizás rítmicas, quizás melódicas, quizás otras (...)
El soporte es un andar (...) En este caso el encuentro fue el de ella sonando y el musicoterapeuta mirando en silencio (...) Fue verla soltarse.*

Lentamente, poco a poco. Paso a paso su espalda fue perdiendo la rigidez. Sus brazos pegados al tronco se fueron soltando, ampliando el teclado y aventurándose lejanas al centro. A través de sus ropas se notaba una distensión tónica que se escuchaba cada vez menos tímida y más propia. Su sonrisa hasta se dibujaba en la nuca. Todo su sonido era silencio.

Todo era un pasaje que comenzaba en algo de ella para llegar a ella misma; de ella un poco real, a ella un poco ilusión.

Ondulante y placentero fue este camino, pasaje (...) para un advenimiento, el de una sombra (...)

(G. Gauna. En su libro Del Arte, ante la violencia)

Tesis y otras producciones teóricas de musicoterapia:

*Y así cada vez que la experiencia tenga lugar,
cada vez que las vibraciones sonoras confirmen,
convertidas en sonidos,
que no estamos en el vacío*

(G. Paterlini, conclusión de su tesis "Experiencia y vínculo")

Ellos, los que aprenden, ofrecen su cuerpo, su música (...), ellos son su propia pregunta a partir de que aceptan bailar esta danza (...)

Ellos, los que aprenden, bailan sin saber los pasos, pero bailan, improvisan, juegan, se descubren con ninguna certeza, cambian el corte de pelo, el cuerpo, la forma de caminar (...) se enojan, se emocionan, se descubren. (...)

Ellos portan el enigma para nosotros, los que se supone que sabemos.

(G.Paterlini, "Territorios de búsqueda", anexo sobre el intercambio en la relación enseñanza/aprendizaje, en la tesis mencionada)

No estamos frente a una mera herramienta, no son una piedra en la que hacer momentáneamente pie para cruzar algún río. Son el río, con su movimiento, con lo imprevisible, con su posibilidad de contener movimiento, de sostener vínculo.

(G. Paterlini. "De los materiales a la materia". Jornadas de Musicoterapia)

Si pensamos en el grupo, sabemos que lo efectivamente registrable no son los hilos sino el nudo (...)

Los grupos no son islas (...)

(Desirée Flores. "Por esas cosas de la vida". Aspectos teóricos del trabajo sobre el llamado "trastorno disocial")

Espejos de sonido

(G.R. Espada, título de su tesis "Teoría del Pensamiento Estético en Musicoterapia")

La improvisación será siempre un formarse de las cosas que suenan, y ese darse (...) nos deparará ora la sonrisa de reconocernos fugazmente, ora la angustia y el placer de perdernos, disueltos, deviniendo música.

(G.R.Espada, en el "1er Movimiento" de la tesis citada)

...su mirada se transformará en un elemento perturbador, de la misma forma en la que reaccionaría un estanque de agua en reposo cuando arrojáramos una piedra en su superficie. Ondas. Protuberancias. Círculos que se desprenden desde la zona del impacto y procuran alcanzar la orilla (...) cuando las primeras ondas expansivas que se desprenden del centro tocan los límites del estanque, tienden a regresar e interceptar las demás ondas que se generan por detrás, creando un efecto de enlace, de pliegue, de textura. Un movimiento que cautiva y al mismo tiempo compromete al observador-terapeuta (...) Un desplazamiento hacia una zona virgen, cubierta de incertidumbres: Los Espejos Negros.

(Enrique Nicolaas. Reflexiones de su tesis "Los espejos deberían ser negros. Aportes clínicos de la Musicoterapia al campo de la vejez.")

La vejez es la marca y la seña de un hombre que ha vivido, de alguien que no ha muerto, de alguien que sigue, de un sonido que se sigue escuchando, de una lejanía que algo nos recuerda, de un misterio.

Los misterios asustan (...)

Es por ello que sostengo que toda actitud reflexiva con respecto a la vejez, debe ser sin dudas un aprendizaje de una nueva lengua.

(idem)

Nos queda, tal vez, un árbol, en algún lugar de la pendiente, que podemos volver a ver todos los días; nos queda la calle de ayer y el afecto esmirriado a alguna costumbre que se placía con nosotros y se quedó.

Nos queda, tal vez, un susurro después de la lectura. Una imagen flotando de Juana delante del espejo, preguntando quiénes son aquellos, los del otro salón. Nos queda, tal vez, un susurro de la voz de Monona que nos dice que cuando uno encuentra algo lindo hay que sostenerlo, no?(...)

El otro lado de los Espejos Negros representa Otra Tierra.

Sin dudas es extraño no vivir ya en la tierra, no volver a ejercer hábitos apenas aprendidos, no otorgar ya el sentido del porvenir humano a las rosas y a tantas otras cosas. Extraño (...), que en el espacio todo cuanto se correspondía gire desbalanceado. La muerte es dura, sí, y no hay que alcanzarla antes de sentir en ella un poco de eternidad.

Acaso no nos queda ese sonido que percibe Monona cuando dice “y ese ruido” como muestra fiel de algo que parece prolongarse eternamente? Hasta nos resulta extraño poder entender cómo en semejante bullicio de conversaciones cruzadas ella es capaz de detenerse en un detalle tan exquisito (...) como así también de enternecer a aquél que no se avergüenza de ser sorprendido por una emoción que no esperaba recibir.

La muerte es dura, sí, pero también es un regalo(...)

(idem. Las palabras en distinta forma de letra pertenecen al poeta Rainer María Rilke, intercaladas de esta forma con las del autor en el original. En el capítulo sobre la experiencia clínica, Nicolaas compone un diálogo construido con comentarios de pacientes, sus propias palabras, fragmentos de una entrevista al biólogo chileno Humberto Maturana -1928 – y frases de la novela Trópico de Cáncer del escritor estadounidense Henry Miller -1891/1980 –, presentando cada línea de diálogo a continuación del nombre de pila de los “interlocutores”. Su transcripción excede la extensión de este trabajo, pero su mención como construcción estética es ineludible)

Nadie puede negar la habilidad del astuto coyote, que reside fundamentalmente en encontrar la falta ética del caimán: falta que le impide la libertad de actuar sin autorización y que no le permite escaparse de la inquisitoria del coyote. Pero este espacio se genera por la actitud del coyote, que construye una historia distinta a la sucedida entre el asno y el caimán. Es ésta justamente, la eficacia de la clínica en musicoterapia (...)

Para esto el coyote, aún sabiendo y teniendo una clara idea de lo que pudo haber sucedido, juega a no saber, dejándose impresionar por la propia vivencia, contorneando otra forma y creando una nueva historia; creando un lenguaje.

(Gustavo Gauna. Desarrollo de su tesis “La aproximación diagnóstica en musicoterapia.”)

Pero es entonces también, en el pasaje, en donde la incertidumbre puede jugar con la certeza, en un alejarse de su objeto primordial, aventurándose como Nancy en ampliar sus manos por todo el teclado, alejándolas del tronco de su cuerpo.

Caso quizás similar pareciera ser el de un pasaje del cuarto movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven (...) Ya que la motivación no pareciera ser tener algo que decir, sino, más bien, la de estar en situación de ser amparado por la

forma del discurso(...)

Pasaje entre voces que intercalan su declamación, apoyando a las otras, avanzando a las otras, abofeteando a las otras. Como si correteándose mutuamente, se atrajeran y se separasen, dando a entender que se enamoran tanto entre ellas, como de la suerte que entre ellas se supieron otorgar. Y en ese ámbito, sólo hay que correr en el borde de la incertidumbre creativa (...)

Entonces la vuelta al tema es la afirmación de una distancia. Ya que el pasaje habló del silencio del tema . Es ésta la estrategia mencionada en el abordaje de los niños abusados sexualmente. El relato de Nadia se genera por el crecimiento de un espacio sombrío(...) Pero el relato de Nadia se estructura en un pasaje (...) durante el cual se podrá decir lo que después se podrá olvidar.

(G. Gauna, en su libro Del Arte, ante la violencia)

Cómo podemos los musicoterapeutas conocer algo de esa diferencia entre cantar una chacarera y “ser” ese canto?

(...)Yo me pregunto si la eficacia de la música no tiene que ver con “cuando esa música es en el sujeto”, quien se recorta de su presente y de su anecdotario y por un momento “es inocente”, no tiene nada para decir más que la música que en el espacio inscribe un tiempo atemporal en el tiempo horario de la vida (...)

(Mónica Papalía en su libro “Musicoterapia, la función terapéutica de la expresión musical”)

Envoltura y sostén (...)

La música es capaz de crear un mundo sobre el mundo, y es siempre generosa en su disposición hacia el olvido...

Terapéutico puede ser compartir esa experiencia de generosidad. El sostén que la música propone cuando la vida tambalea y todo se viene abajo.

(idem)

*Las madres que cantan a sus hijos no desafinan (...)
Todos los hijos escuchan este canto aunque sean sordos.
Lo necesitan para sobrevivir en el mundo humano.*

(idem)

Horacio Salgan dice que el ser humano es música (idem)

PARTE VI

Final abierto

Al comienzo de este trabajo propuse que los rasgos del lenguaje poético son funcionales a la transmisión en musicoterapia.

Para sostener esta hipótesis fue necesario primero ubicar teórica y éticamente el concepto de musicoterapia que habitamos.

Esto no fue sin consecuencias. La musicoterapia así entendida mostró que no es separada de la propia existencia, deviene y acciona entramada en la vida, exige elecciones que rompen el marco de lo disciplinario.

Yo quería para los colegas legitimar eso.

Nuestros modos raros de ser. Nuestro decir singular.

Entonces recurrí a todo lo que encontré que pudiera acercárenos, a las voces que desafinan en el mundo del orden dado, a los artistas, los sensibles, los amigos de cualquier lugar y tiempo, para investigar las formas de sus dichos y la cualidad de su comunicar.

Encontré poesía. Desplegué en el texto las ideas que enuncian los poetas en torno a la poesía, para enlazarlas con lo poético de nuestro quehacer, condición ésta que fue revelándose durante el proceso de escritura.

Creo haber explicitado y mostrado a lo largo del trabajo cuáles son los rasgos de la palabra que dibujan un perfil poético, un decir estético leal al acontecimiento clínico en musicoterapia.

También aspiro a que lo expuesto permita ver, con claridad, que es precisamente el paradigma estético lo que da potencia y sentido a esa lealtad.

El título del trabajo, "Rigor poético", es un juego.

Varias cosas me preocupan:

Que se malentienda la propuesta. En el actual contexto intra e interdisciplinario, temo que todavía es muy breve la historia y demasiado fragil la ocasión de un diálogo verdadero, nutrido de diversidad, donde ser par signifique ver valor, en el otro teórico o disciplinario, y esto lleve a escucharlo para entenderlo. Entonces pienso que nuestra apuesta corre el riesgo de ser confundida (a fuerza de cierta sordera) con un intento de estetización del padecimiento, una visión lírica y romántica de la locura hermanándose con el arte, un olvido de la historia del conocimiento del psiquismo, una rebeldía caótica.

Por mi parte, conciente de la forma deconstructiva con que esculpí esta investigación, reconozco haberme esforzado por sostener con carnadura y coherencia los pensamientos expuestos, pero intuyo que es mucho lo que todavía no está dicho desde la musicoterapia sobre el dolor y la música.

Por otro lado, observo que faltó, para facilitar al lector el acceso a las escenas de mi propio ejercicio, la "ilustración" mediante viñetas o relatos clínicos de mi propia memoria profesional. No obstante, pienso que exponerlos aquí escapa al objetivo específico de este trabajo, y que de alguna manera lo planteado me lleva a asumir ante la comunidad de colegas el compromiso de mostrar ese material en oportunidades próximas.

El mejor destino de este escrito sería el de mover a nuevas producciones.

Claudia Banfi
Buenos Aires, 10 de julio de 2005

Bibliografía:

- Adorno, Theodor W. "Mahler. Una fisiognómica musical". Ed. Península. Barcelona, 2002
- Ariel, A. "El estilo y el Acto". Ed. Manantial. Bs.As., 1994.
- Bachelard, Gaston. "O Direito de Sonhar". Ed. Difel. San Pablo, 1985
- Bachelard, Gaston. "A Terra e os Devaneios do Repouso". Ed. Martins Fontes. San Pablo, 1990
- Baldi, Mariana. "Voces emergentes. La práctica de la musicoterapia en el taller de radio de un hospital de emergencias psiquiátricas. Tesis de Licenciatura en Musicoterapia. U.A.I. Buenos Aires, 2003
- Banfi, Claudia. "Notas de silencio", compilación para Jornadas de Silencio (obra de Enrique Banfi/Narcisa Hirsch), Museo de Arte Moderno de Bs. As., 2000, "Clínica" (trab. final p/cátedras de Práctica Clínica, U.A.I) Bs.As., 2002, y otros
- Baudrillard, Jean. "A Arte da Desaparição". Ed. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997
- Beckett, Samuel. "Manchas en el silencio". Ed. Tusquets. Barcelona, 1990
- Bennardis, María José. "De la dimensión y la forma". Tesis de Licenciatura en Musicoterapia, U.A.I. Rosario, 2002
- Berger, John. "Mirar". Ed. de la Flor. Buenos Aires, 1998
- Berger, John. "El tamaño de una bolsa". Ed. Taurus. Buenos Aires, 2004
- Berger, John. " Cada vez que decimos adiós". Ed. de la Flor. Buenos Aires, 2004
- Bersani, Leo. "Homos". Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998
- Blaisten, Isidoro. "La cocina de la creación", coloquio interdisciplinario de Psicoanálisis y Literatura realizado y publicado por la Comisión de Cultura de la Asoc. Psicoanalítica Argentina, Bs.As. 1995
- Blank, Paulo. "Fundamentos Somáticos do Sujeito: por uma clínica do acontecimento". Centro Transdisciplinar de Estudos Avançados . Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998
- Bonnefoy, Yves. "Sobre el origen y el sentido". Alción Editora. Córdoba, 2002
- Borges, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir". Extraído de Revista La Maga por Asociac. Borgeseana. Bs.As, 2004
- Botinelli, María Marcela y colab. "Metodología de Investigación". Ed. de la autora, Bs.As., 2003
- Brook, Peter. "La puerta abierta", Ed. Alba, Barcelona, 1994
- Bruach, Agustí. "Afinidades formales y estructurales entre la literatura y la música ante las puertas del nuevo siglo". (En " Música, lenguaje y significado"), Ed. Universidad de Valladolid, 2001
- Cage, John. Notas para "Preludes to meditation", CD Hat Hut Records, Therwil, 1993.
- Calmels, Daniel. "El cuerpo cuenta". Ed. Cooperativa de Trabajo Cultural El Farol, Bs. As., 2004
- Collini Sartor, Gustavo. "Kazuo Ohno". Ed. Vinciguerra, Bs.As, 1995

Chauviré, Christiane. "Wittgenstein". Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1991

Del Barco, Oscar. "Juan L. Ortiz. Poesía y Ética". Ed. Alción, Córdoba, 1996

Deleuze, Gilles. "En medio de Spinoza". Ed. Cactus. Bs. As., 2004

Entel, Alicia. "Acerca de la felicidad". Ed. Prometeo. Bs. As., 2004

Donnerstag, Pedro. "Por espejo y en enigma". Ensayo inédito. Buenos Aires, 2005

Fabbri, Paolo. "El giro semiótico". Ed. Gedisa. Barcelona, 1999

Ferenczi, Sándor. "Diario Clínico". Ed. Martins Fontes. San Pablo, 1990

Flores, Desirée. "Por esas cosas de la vida". Trabajo presentado en la 1ra. Jornada de Musicoterapia en Salud, organizada por A.Mu.N (Asociación de Musicoterapeutas del Neuquén). Ciudad de Neuquén, Septiembre de 2001

Gauna, Gustavo. "Del Arte, ante la violencia". Ed. Nueva Generación. Neuquén, 2001

Gauna, Gustavo. "La aproximación diagnóstica en musicoterapia". Tesis de Licenciatura en Musicoterapia. U.A.I. Bs.As., junio de 2004

Heidegger, Martin. "Arte y Poesía". Fondo de Cultura Económica, Bs.As., 1992

Jarry, Alfred. "Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico". Ed. Atuel, Buenos Aires, 2004

Kandinsky, Wassily. "De lo espiritual en el arte". Ed. Coyoacán. México, 1994

Mammalucco, Daniela. "Música adentro". Relato de un caso en Ateneo Clínico. Hospital de Psicopatología Infanto Juvenil Dra. Carolina Tobar García. Buenos Aires, mayo de 2005

Mc Donald, Raymond. "En el cruce de culturas: Intervenciones e investigación en Musicoterapia". Conferencia en "Introducción a la formación y práctica profesional de la Musicoterapia." 3 Encuentro de Estío. Universidad de Valladolid, sept./2002

Menke, Christoph. "La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida." Ed. Visor. Madrid, 1997

Merleau-Ponty, Maurice. "Fenomenología de la Percepción". Ed. Planeta Agostini. Barcelona, 1985

Merleau-Ponty, Maurice. "El mundo de la Percepción". Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2003

Michaux, Henri. "Un bárbaro en Asia". Tusquets. Barcelona, 2001

Morin, Edgar. "El paradigma perdido". Ed. Kairós, Barcelona, 2000

Nicolaas, Enrique. "Los espejos deberían ser negros". Tesis de Licenciatura en Musicoterapia. U.A.I. Rosario, 2002

Oubiña, David. "Filmología". Ed. Manantial. Buenos Aires, 2000

Papalía, Mónica. "Musicoterapia. La función terapéutica de la expresión musical." Ed. de la autora. Buenos Aires, 1998

Papalía, Mónica y otros. "Trastornos en el desarrollo infantil". Ed. Miño y Dávila. Buenos Aires, 2002

Paterlini, Gabriela. "Experiencia y vínculo. La transmisión del saber en Musicoterapia". Tesis de Licenciatura en Musicoterapia. U.A.I. Buenos Aires, 2002

Paterlini, Gabriela. "De la musicoterapia en la interdisciplina: un dispositivo institucional posible." 5º Encuentro de Musicoterapia en Psicopatología Infanto

Juvenil. Hosp. Infanto Juvenil Dra. Carolina Tobar García. Bs. As., 2004)

Paterlini, Gabriela. "De los materiales a la materia." 1er Seminario de Post – Grado. Htal. de Emergencias Psiquiátricas T. de Alvear. Octubre de 2004)

Paterlini, Gabriela. " Lo cierto apenas son instantes / Notas acerca del tiempo en la clínica". Actas del III Simposio de Musicoterapia Universidad del Salvador. Ed. Comisión de Publicaciones de la Asociación Argentina de Musicoterapia. Buenos Aires, 2000.

Plourde, Michel. "Paul Claudel. Une musique du silence." Les Presses de l'Université de Montréal. Montréal, 1970

Quignard, Pascal. "Todas las mañanas del mundo". Ed. Debate. Madrid, 1995

Quignard, Pascal. "El odio a la música". Ed. Andrés Bello, Barcelona, 1998

Reich, Wilhelm. "Análisis del Carácter". Ed. Paidós. Barcelona, 1986

Rodríguez Espada, Gustavo. "Espejos de Sonido: Teoría del Pensamiento Estético en Musicoterapia". Tesis de Licenciatura en Musicoterapia, U.A.I. Buenos Aires, 2001

Saidón, Osvaldo. "Clínica y sociedad-Esquizoanálisis". Ed. Lumen. Bs.As., 2002

Spinetta, Luis Alberto. "Reflex", en "Antología Poetas Rock", compilación de Gustavo Alvarez Nuñez, Ed. La Marca, Bs. As, 2003

Notas periodísticas y otros (en orden de cita)

"Cualquiera puede ser actor?" Raúl Serrano. Entrevista a Revista Viva. Diario Clarín. Bs. As., marzo de 2004

"La colonización de la subjetividad". José Pablo Feinman. Nota de opinión. Diario Página 12 . Buenos Aires, 1 de febrero de 2004

"Aparezco y desaparezco". Julio Chávez. Entrevista a Diario Clarín. Buenos Aires, 3 de marzo de 2004

"Música: 'Arte sagrado ante la incertidumbre'", CD registrado en vivo en el Teatro Municipal Trinidad Guevara . Muestra Anual de Musicoterapia de la Casa Nuestra Señora del Pilar . Orden Hospitalaria de San Juan de Dios . Luján, 2003

"Y en la televisión también". Entrevista. Diario Página 12. Buenos Aires, Mayo/2005

"La lengua no es una patria". Antonio Tabucchi. Nota de opinión. Diario Clarín, Buenos Aires, 28 de marzo de 2000

"Tocar y vivir en los caminos de la libertad". Entrevista de Diego Fischerman a Dino Saluzzi. Diario Página 12. Bs.As., 5 de abril de 2005

"Quinientos años de desencuentros". Kaká Werá Jecupe. Entrevista. Suplemento Radar Libros. Diario Página 12. Buenos Aires, 5 de septiembre de 1999

"No me peguen, soy yo". Juan Sasturain. Nota de opinión. Diario Página 12. Buenos Aires, 10 de marzo de 2004

"Vivir me resulta algo muy extraño". Luis Ortega. Entrevista a Diario Clarín. Bs. As. , 29 de Julio/ 04

"El mago de los sueños". Nota sobre Fellini. Revista Viva. Diario Clarín, 2004

"Mientras agonizo". Horacio Bernades. Supl. Radar. Diario Página 12. Bs. As, 1999

"El milagro de estar juntos". Testimonio de Alejandro Urdapilleta sobre la película

“La fiesta de Babette” de Gabriel Axel. Radar. Buenos Aires, 29 de septiembre de 2004

“La envidia de las bailarinas”. Entrevista a Suzanne Farrell. Diario Clarín, 11 de mayo de 2003. (El último párrafo citado en la nota periodística pertenece a la autobiografía de S. Farrell “Holding on the air”)

“En las discos del mundo suena el malambo”. Omar Moreno Palacios en nota de Diario Clarín. Buenos Aires, 30 de julio de 2004

“Actuar es un acto íntimo”. Luis Machin en entrevista a Diaro Clarín. Bs.As., 29 de agosto de 2004

“Berimbau: artefactos para dibujar sonidos”. León Ferrari. Texto acerca de su propia escultura musical, San Pablo, 1971, reproducido en el catálogo de la muestra homónima, Museo de Arte Latinoamericano de Bs.As., Buenos Aires, diciembre de 2004

“El fútbol argentino es poético, el europeo es geométrico”. Américo Cristófalo. Sección Deportes. Diario Página 12. Bs. As., 6 de julio de 2003

“J.S.Bach / Cello Suites.” Mstislav Rostropovich. Booklet del CD. EMI Records. Reino Unido, 1995 (trad. de la a.)

“Prelude to meditation”. John Cage, booklet del CD Hat Hut Records. Therwil, 1993. (trad. de la a.)