

Conversaciones,
tiempos,
aperturas.

Universidad Abierta Interamericana
Facultad de Psicología
Licenciatura en Musicoterapia

Tesis de Grado:
Conversaciones, tiempos, aperturas.
El juego como forma de abordaje en Musicoterapia.

Ponente de Tesis:
Iván Fernández.

Tutora de Tesis:
Lic. Daniela Gianoni.

Rosario
Diciembre 2008

El aliento de esta tesis proviene de la charla provinciana.

Los hombres y mujeres de estas tierras y su arte para conversar son la inspiración para este trabajo.

Por eso *conversaciones*, por eso *tiempos*, que no temen ser perdidos, sabiendo que cuanto más se pierde de ese tiempo cronométrico, más se gana en la densidad de la experiencia del que conversa. Por eso *aperturas*, en esa maravillosa virtud de no dejar que la conversación decaiga, asociando temas y temas a veces en extremo distantes, y porque esos pequeños clichés (“Es así”, como ejemplo) nunca me pareció que cerraran, sino que continuaban abriendo el diálogo.

Ojalá esta tesis sirva de pequeño homenaje a los grandes conversadores de las provincias con los cuales (como seguramente ustedes) me he cruzado, y a las bellísimas cadencias y pausas de su habla que, para mí, tienen tanto valor como una coma o una frase borgeana.



(Breccia, Alberto. *Perramus. Diente por diente*)

Exordio

I

En los diferentes relatos de la historieta “Perramus”, de Juan Sasturain y dibujada por Alberto Breccia, aparecen búsquedas.

Los personajes principales, el mismo *Perramus* (que saca su nombre de una marca de pilotos), *Canelones* y *Enemigo*, se embarcan en empresas ayudados por pistas o claves que les proporciona, principalmente, un Borges “que ve”.

Me parece esto una buena metáfora para el trabajo que implica realizar una tesis. En definitiva, no se trata sino de una búsqueda en el transcurso de la cual vamos conociendo y descubriendo lugares, personajes, ayudados por las pistas y claves de autores (Borges en el caso de *Perramus*), siempre a riesgo de terminar completamente extraviados.

Para esta tesis, como para la historieta:

“(el) sentido no está en el final ni en su conclusión aparatosamente positiva, sino en el trayecto mismo. Ninguna empresa mítica va a salvar (nos) a los náufragos de la historia, pero es el gesto de ir a buscar, el viaje en sí -Kavafis dixit en Itaca, evocada al final- lo que justifica la entrega...” (Sasturain, Juan. *Perramus. Diente por diente*. Pág.: 6)

Y así también en esta tesis, como en la historieta, no se pretende arribar a la certera verdad,

“nada en Perramus es o aspira a la verdad” (Op. Cit. Pág.: 6)

sino a proponer ciertos caminos...

II

Los dos reyes y los dos laberintos.

“Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no proferieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto mejor y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaldes y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: «¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras que subir, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso». Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.”

(Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Pág.: 109)

Esta es una tesis de una disciplina *“que desarrolla un campo de conocimiento donde se vincula al Arte y Salud”* (Bennardis, María José. *De la dimensión y la forma*. Pág.: 10).

Como tal, afronta el problema que ya han afrontado otros, a saber: construir teoría sobre la experiencia del arte. Sobre la experiencia del arte, múltiple, de infinitud en posibilidades, sobre la a-disciplina estética de Rodríguez Espada ¹ (todas las estéticas son posibles), sobre el laberinto del desierto; construir discurso teórico.

1. *“Una puesta en cuestión del “efecto de verdad” que parecen soportar y permitir estas Disciplinas estéticas, para que dejen de ser únicas y se conviertan en posibles.(...) Esta acción es el movimiento de tensión permanente por parte del musicoterapeuta hacia una posición de Adisciplina estética”* (Rodríguez Espada, Gustavo. *Espejos de sonido*. Pág.: 10)

Sin duda, las arenas de Arabia son la clínica, o, como se dijo, todas las estéticas (todos los caminos) son posibles, pero ¿es también este laberinto el modo de la construcción teórica? ¿O lo es quizá el conjunto de escaleras, puertas y muros de Babilonia?

En todo caso, podríamos aventurarnos en otra dirección.

Ya en el terreno de la construcción de una tesis no podríamos perdernos en el desierto, a saber: todas las tesis son posibles e igualmente válidas (quizá, diría Borges, que tendrían el mismo valor todas las combinaciones posibles de letras, signos de puntuación y espacios). Tampoco, creo, podríamos andar entre los muros de bronce, pues marcharíamos aferrados, o intentando aferrarnos, al único camino para salvarnos, a la única verdad.

Apoyémonos en Vattimo, y tomemos el posicionamiento de la hermenéutica, en cuanto a la crítica de la verdad en tanto correlato entre enunciado y cosa, como propio:

“Esta aclaración exige que la hermenéutica deje de pensarse a sí misma, de manera más o menos explícita y consciente, como una teoría fundada en un análisis fenomenológico “adecuado” de la experiencia. La hermenéutica misma es “sólo interpretación”: no funda su pretensión de validez en un supuesto acceso a las cosas mismas sino que, para ser coherente con la crítica heideggeriana de la idea de verdad como correspondencia, en la cual se inspira, puede concebirse a sí misma sólo como la respuesta a un mensaje, como la articulación interpretativa de la propia pertenencia a una tradición...” (Vattimo, Gianni. *Hermenéutica y racionalidad*. Pág.: 157)

Propongamos, entonces, un tercer laberinto donde los decires acerca de la experiencia del arte, acerca de la clínica, dialoguen y abran (estando en ciertos contextos) senderos por los que caminaremos, sabiendo que en otras oportunidades (otras reglas de juego, otros momentos históricos) los senderos abiertos quizá sean otros.

Estamos inmersos en el proceso, en sus diferentes dimensiones, donde se articulan las prácticas y las teorías de la Musicoterapia, en diálogo con otros autores y experiencias. Trataremos de guiarnos en ese proceso desde dentro de él mismo, intentando comprenderlo mientras somos parte:

“Podemos traducirlo así: la racionalidad a la que tenemos acceso consiste en que, estamos implicados en un proceso (...) Pero para orientarnos necesitamos reconstruir e interpretar el proceso de la manera más completa y persuasiva posible. Sería un error creer que se puede saltar fuera del proceso para capturar de alguna manera el arché, el principio, la esencia o la estructura última.” (Op. Cit. Pág.: 158)

III



(Sasturain, Juan; Breccia, Alberto. *Perramus. Diente por diente*. Pág.: 169)

Borges: Y... ¿Nota algo.

Perramus: ¿Digo pavadas? ¿Me está cargando?

Borges: Tal vez. Lo único que existe es el camino. No se llega nunca a ninguna parte. Nada termina, **Perramus**. Hay un poema de **Kavafis**, se llama "**Itaca**"... ¿Lo conoce?

Perramus: No, creo que no.

Borges: Bueno... ¿Qué le puede dar **Itaca** al que la ha buscado como **Ulises** durante tanto tiempo?... Le ha dado el camino, lo vivido hasta llegar a ella, ahí está el sentido, no en el final...

El juego como forma de abordaje.

“Lo mismo vale para la experiencia del arte. La investigación científica que lleva a cabo la llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites.”

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Pág.: 24

Índice

	Pág.:
1. Introducción.	13
2. Tema.	14
3. Objetivos.	15
4. Petición Metodológica.	16
5. Conceptos.	
a) Marco Teórico (Arte, Musicoterapia, Concepción de Sujeto, Concepción de Salud).	20
b) Forma de Abordaje.	30
c) Juego.	38
6. Apuntes del diálogo entre los puntos: marco teórico, forma de abordaje, juego.	44
7. Relatos de Experiencias (apuntes de prácticas).	48
8. Apuntes del diálogo entre Conceptos y Relatos de Experiencias.	59
9. Consideraciones finales.	73
10. Bibliografía.	76

1. Introducción.

Este trabajo de tesis, ubicado en los crepúsculos de un proceso de formación de grado, no otorga, como veníamos diciendo, el sentido final a un recorrido, sí quizá sea un momento de síntesis que de cuenta en parte del proceso realizado.

Y los procesos no son individuales, aunque sea uno el que escriba. Todo proceso es colectivo, amén de cómo esté organizado.

Por tanto, éstas y las próximas palabras deberán leerse teniendo en cuenta su pertenencia a un contexto de discusión y debate de ideas de un colectivo; particularmente, de aquél que viene trabajando en la formación de grado en Musicoterapia de la ciudad de Rosario (tanto docentes como estudiantes).

Desde allí se desprende, más allá de las inquietudes personales (que por supuesto existen), el surgimiento del tema: El juego como forma de abordaje en Musicoterapia.

Dicha formulación, de algún modo, viene siendo tratada en la formación en Musicoterapia de la ciudad de Rosario, a través de la discusión desde la práctica y sustentándose, sobre todo, en las teorías de la filosofía hermenéutica que han abordado la cuestión del juego desde el arte. El presente trabajo se encuentra en diálogo con estos *mensajes*² (estos debates previos acerca del juego en la formación), e intenta profundizar las direcciones desde ellos trazadas.

Por tanto, el tema será abordado desde la filosofía del arte, en particular desde la hermenéutica, que ha trabajado específicamente el juego en el mencionado campo (el arte), lo cual hace a estos planteos (los hermenéuticos) particularmente pertinentes dado el cruce que la Musicoterapia pretende hacer entre arte y salud. Dichos desarrollos serán puestos en vinculación con conceptos ya trabajados de la Musicoterapia (concepción de salud, de sujeto, etc.), pretendiendo así implicancias teóricas y prácticas de una posible concepción de juego.

2. Ver en pág. 7 las dos citas de Vattimo, Gianni.

2. Tema.

El juego como forma de abordaje en Musicoterapia.

Relevancia del tema:

No son pocas las menciones al juego, o a lo lúdico, en escritos de diferentes disciplinas del campo de la salud. No son, de esta manera, pocas las teorizaciones en el campo de la Psicología (Winnicott, Klein, Piaget, entre otros aparecen como referentes en este sentido), y existen escritos de Musicoterapia que se han desarrollado desde los marcos de esta disciplina.

Pretendemos realizar, con esta tesis, una contribución, por pequeña que sea, a los modos en que pensamos el juego en Musicoterapia.

Con y por estos fines, no nos deslizaremos en nuestra investigación sobre las superficies disciplinares de, por ejemplo, la Psicología, habidas cuentas de que ya lo han hecho otros realizando aportes en extremo valiosos. En cambio, y como ya se dijo, buscaremos soportes en la filosofía del arte, particularmente de la hermenéutica (viendo que es una de las corrientes en filosofía que ha pensado acerca del arte, e incluso acerca del juego desde el arte - tomaremos aquí particularmente a Hans-Georg Gadamer-). Creo, según lo relevado, que no se ha efectuado aún una tesis, sobre juego, que pretenda estos cruces: Musicoterapia y filosofía del arte. De todos modos, como se menciona en la Introducción, los planteos que aquí se presentan cuentan con el fuerte antecedente del tratamiento de los mismos en los espacios de formación de Musicoterapia en Rosario.

El tema, entonces, se me aparece como relevante, digno de ser investigado, por dos razones que quizá se impliquen mutuamente: no se registra un trabajo sobre juego desde la perspectiva planteada (digamos que el trabajo reviste cierta originalidad), existen ya espacios de formación en los que se trabaja el tema desde este marco (filosofía del arte -hermenéutica- y Musicoterapia) y se realiza un aporte, por tanto, asentando en escritos los que creo son los nudos centrales de la cuestión.

El aporte a realizar por este trabajo intentará ser, entonces, el de continuar y, en el mejor de los casos, profundizar debates y líneas de pensamiento que ya se vienen trabajando.

3. Objetivos.

3.a. Objetivo general:

- Indagar acerca de una posible concepción de juego, como forma de abordaje, desde la Musicoterapia, en tanto disciplina que vincula el arte con la salud.

3.b Objetivos específicos:

- Construir un marco teórico, desde y en el campo disciplinar de la Musicoterapia, en base a los ejes: Musicoterapia, arte, salud, sujeto, que sirva de soporte para una indagación acerca del juego, como forma de abordaje.
- Ensayar acerca de una posible concepción de “forma de abordaje”, en el campo de la Musicoterapia.
- Explorar conceptualizaciones acerca del juego, en el terreno de la filosofía del arte, y su posible cruce con la Musicoterapia, en su teoría y en la clínica.

4. Petición Metodológica.

En este punto se explicitarán particularidades metodológicas que estarán presentes en esta tesis.

Esto pretende ser una suerte de hoja de ruta, para tratar el tema que nos hemos propuesto, en la dirección de los objetivos que nos hemos planteado (no como puntos fijos y precisos a los que llegar de cualquier manera, sino como indicadores: “es hacia allá”, sabiendo de todos modos que tal vez se equivoquen; los objetivos no están al final, sino al principio).

“La hermenéutica afirma que el lenguaje pertenece al diálogo (...) El lenguaje no es proposición y juicio, sino que únicamente es si es respuesta y pregunta. De este modo, en la filosofía de hoy se ha cambiado la orientación fundamental desde la que consideramos el lenguaje en general. Conduce del monólogo al diálogo” (Gadamer, Hans-Georg. Arte y verdad de la palabra. Pág.: 119)

Pretendemos también conducirnos del monólogo al diálogo.

En esta tesis serán tomados como interlocutores conceptos, y relatos de experiencias, iremos creando seres parlantes.

De las voces solitarias de los conceptos, de los apuntes de prácticas, nos conduciremos a nuevos escenarios donde estos interlocutores se encuentren, dialoguen. Estos encuentros, sospechamos, implicarán apertura de nuevos caminos. Estos diálogos serán ciertos diálogos...

“En el diálogo interpretativo, cuando es experiencia de verdad y juego en este sentido, no hay un interlocutor que «venza» y reduzca a sí al otro; la fusión de horizontes hermenéutica es el surgimiento de un tertium radicalmente nuevo, que, por tanto, es juego también en cuanto «pone en juego» a los interlocutores en su ser.” (Vattimo, Gianni. Más allá del sujeto. Pág.: 90)

En estos diálogos no habrá, entonces, vencedores y vencidos: conceptos sobre conceptos, prácticas sobre conceptos, conceptos sobre prácticas. En

estos diálogos aparecerán radicales novedades ³, conceptos en diálogo con otros conceptos ya no serán los mismos luego del encuentro, apuntes de prácticas en diálogo con conceptos no serán los mismos luego del encuentro.

La forma de esta tesis (como estructura) presentará los interlocutores y luego, su encuentro. De este encuentro podrá resultar un nuevo interlocutor que dialogue, en otra instancia, con otro.

Así, “Marco Teórico”, “Forma de Abordaje”, “Juego”, puntos dentro del título general de “Conceptos”, serán interlocutores que se encontrarán y dialogarán en el punto “6”. ⁴

De este encuentro resultará un nuevo interlocutor que dialogará con “Relatos de experiencias” en el punto 8.

El tema de nuestra tesis alude al juego...

La metodología también será juego...

Los interlocutores (conceptos y relatos de experiencias) serán puestos en juego...

Intentaremos caminar infinitamente; pretendiendo circular, de los contenidos, a las formas, a la metodología, a los contenidos, a las formas, a la metodología...

Como se ve, el tratamiento de los conceptos no se hará desde el planteo de definiciones, en el sentido de enunciados inamovibles, sino desde el delineamiento de un discurso conceptual que pueda estar en revisión, y por

3. La aparición de la novedad como instancia vinculada al juego, a la experiencia de verdad y a una concepción de salud (conceptos que serán trabajados más adelante) es retomada en el “Marco Teórico”, en primer lugar, y luego en otros puntos de la tesis.

4. Conviene aclarar que “Marco teórico” no es utilizado aquí en la acepción general en la que suele aparecer en diferentes trabajos de tesis, nos hemos dado el permiso para darle otro sentido. Aquí, “Marco teórico” alude al tratamiento de conceptos “generales”, tales como Musicoterapia, fenómenos estéticos, sujeto, salud (siempre desde la mirada musicoterapéutica) que no “enmarcarán” la tesis, sino que, como se dirá más adelante, son apoyos para permitir saltos, brincos a “Forma de abordaje”, a “Juego”. Pero, a la vez estos saltos no son lineales: unidireccionalmente de un punto a otro, sino que, en tanto la metodología de esta tesis es dialógica (quizá circular) habrá saltos también de “Forma de abordaje” a “Marco teórico” o a “Juego”, y de este a aquellos. Por eso “Marco teórico” aparece primero (son los conceptos generales que permitirán ciertos saltos), pero a su vez dentro del punto “Conceptos” y en el mismo nivel que “Forma de abordaje” y “Juego”, porque será puesto a dialogar con estos de igual a igual y, como en varias figuras de Escher, ora lo que nos parecía fundacional deriva de otra cosa que parecía engendrar, ora, esta cosa deriva de otra.

qué no, en mutación constante.

*“...el sentido del discurso no es la entidad que resulta de un dispositivo mecánico e inexorable, sino que emerge como la comunidad de rasgos, irreductibles entre sí, que se recogen en una escena en la cual simplemente coexisten. Entre los elementos de esa escena no figura la conexión forzosa de la implicación lógica, según la cual si se da p entonces sigue q, sino una relación diferente, en la cual una cosa lleva a la otra al interior de un proceso que no consiste en la asimilación recíproca de los elementos de la escena, sino en la producción de sentido por parte de éstos en el horizonte imprevisible de su confrontación.” (A.A.V.V. *Hermenéutica y racionalidad*. Gargani, Aldo. “Interpretación y libertad”. Compilador: Vattimo, Gianni. Pág.: 90)*

*“La opacidad de cada cosa, palabra, término o expresión que contribuye a la formación de ese todo, conexo pero no forzoso, que es la escena de sentido, explica por qué finalmente se trata de una escena de sentido y no de una racionalidad entendida como procedimiento mecánico y automático de implicación entre los elementos del discurso; explica que se trata de un escenario de sentido y no del supuesto despliegue de una razón completamente aclarada.” (A.A.V.V. *Hermenéutica y racionalidad*. Gargani, Aldo. “Interpretación y libertad”. Compilador: Vattimo, Gianni. Pág.: 91)*

En estas citas son presentadas las cualidades de esta tesis, entendida como discurso que se despliega en lo conceptual y que ofrece escenario de sentido, modo posible de entender la Musicoterapia, el sujeto, la salud, y que quizá hable mucho más de un posicionamiento elegido, de un modo de abordar la realidad que de la realidad misma. Esta tesis no niega, entonces y con la metodología de desarrollo conceptual que elige, otros planteos de la Musicoterapia como disciplina (sustentados en el psicoanálisis o en la psiquiatría) sino que se diferencia. No dice: “esto es lo verdadero, esto da cuenta más y mejor de la realidad”. Sino, en cambio, expresa: “aquí es donde nos posicionamos, así miramos, así procedemos”. Nuestras argumentaciones no se dirigen a que nuestra postura sea la verdadera, en el sentido de que nuestros enunciados sean los que mejor explican la clínica musicoterapéutica; nuestras argumentaciones se dirigen a mostrar que nuestro planteo es

pertinente a la Musicoterapia, y por tanto también, al campo de la salud.

5. Conceptos.

5.a. Marco Teórico.

(Arte, Musicoterapia, Concepción de Sujeto, Concepción de Salud).

Tal como intentábamos aclarar, en el primer punto de “Conceptos” estableceremos un marco teórico, no para cerrar, enmarcar, sino como los primeros apoyos para saltar en alguna dirección, aunque cabe decir que marcos teóricos alientan ciertos saltos sobre otros, y que lo que hoy es apoyo para el impulso del salto, mañana recibe el peso del cuerpo que brincó desde otro lado.

El **arte** y la estética, como disciplina que se ha ocupado de las obras de arte, la belleza y el gusto, han sido pensadas desde diferentes posicionamientos a lo largo de varios siglos. Desde aquí, por supuesto, no se pretende relatar una historia sobre las concepciones de arte y de estética sino de presentar la mirada desde la hermenéutica, que aparece respondiendo, en oposición, a la *“ideología de museo”*, particularmente en el diálogo que establece Gadamer con Kant (ver *“Verdad y método”*).

El porqué de esta elección, la parada desde la hermenéutica para pensar el arte y la estética, se vislumbrará con mayor detalle cuando se expliciten las concepciones de Musicoterapia, Sujeto y Salud planteadas en esta tesis; pero puede adelantarse que al aparecer, según los hermeneutas tomados, el arte vinculado a la experiencia del sujeto y a la transformación del mismo en esa experiencia, alcanza a la mano una concepción de arte que puede vincularse con procesos terapéuticos, entendiendo a estos como aquellos procesos en los cuales un sujeto vivencia la aparición de una diferencia que le abre una o varias posibilidades diferentes al padecimiento.

En este camino:

“En las confrontaciones con el arte, como es sabido, la hermenéutica se ha caracterizado precisamente por poner en discusión la ideología del museo, criticando la «consciencia estética» como una actitud, complementaria del cientificismo moderno, que asigna al arte una dimensión de experiencia totalmente separada de la que trata de la verdad.” (Vattimo, Gianni. *Más allá*

de la interpretación. Pág.: 105)

“También las vanguardias artísticas, no obstante el peso que han tenido en ellas poéticas de tipo «purista» (...), deben ser conjuntamente enumeradas entre los movimientos de rebelión contra la tendencia a la especialización y separación de las esferas de existencia, que implicaba también el aislamiento del arte en un dominio totalmente separado del ámbito de lo verdadero, de los valores morales, de la concreta existencia social.” (Vattimo, Gianni. Más allá de la interpretación. Pág.: 106)

En el planteo de la hermenéutica existe, expresado aquí por Vattimo, una crítica a la separación en esferas de la existencia que adjudican la verdad al terreno científico y apartan al arte al rincón del goce en los museos. Se propone, en cambio, la idea de que en el arte se da una verdad, particular, diferente de la verdad del enunciado propia de la ciencia.

“La estética ya no puede ser, desde este punto de vista, reflexión sobre las puras y simples condiciones transcendentales de posibilidad de la experiencia del arte y de lo bello, sino que ha de ser escucha de la verdad que «se abre» en las obras. Pero ¿cómo se realizará la escucha? Ya he señalado que difícilmente puede identificarse con un esfuerzo genérico por extraer «verdades» filosóficas, existenciales, etc., de la poesía; (...) si la experiencia de verdad que se da en el arte se entiende, en el sentido de Gadamer, como un proceso de transformación dentro del cual el lector de la obra está implicado...” (Vattimo, Gianni. Más allá de la interpretación. Pág.: 112)

La verdad en el arte no tiene que ver entonces con la formulación de una ley o de una interpretación verdadera en el sentido de acertada, de correlato entre la cosa y el enunciado, sino con la experiencia de verdad, con la experiencia verdadera.

“Ciertamente, es decisivo para el modo de acercarse a la obra de arte lo que enseña Gadamer acerca de la experiencia estética como verdadera experiencia, que transforma a quien la tiene...” (Vattimo, Gianni. Más allá de la interpretación. Pág.: 106)

“La verdad, en suma, no puede pensarse por la hermenéutica con el modelo del enunciado; en cualquier caso, si la experiencia de verdad acaece sobre la base del enunciado (acabo sabiendo algo, descubro una ley científica, etc.) es tal únicamente porque transforma a quién está implicado en ella. Por lo tanto, reencontrar la verdad del arte no puede significar siquiera de lejos hacer prosa de la poesía, extraer enunciados de obras pictóricas, etc. Menos banales parecen las posiciones que insisten en la verdad de la obra como «apertura de un mundo», según la expresión de Heidegger...” (Vattimo, Gianni. Más allá de la interpretación. Pág.: 113)

En la experiencia estética, la experiencia del arte, en el encuentro con la obra se abre una verdad, y esta verdad no es la del enunciado sino la de la transformación de quién tiene esa experiencia, esta verdad resulta del encuentro particular de cierto sujeto con cierta obra en cierta situación. Esto último, para el lector y para el hacedor, ya que según Pareyson, así como se establece diálogo entre obra y lector, también se establece diálogo entre quien hace la obra y la materia y la forma:

“El proceso de formación de la obra (...) consiste en un diálogo del artista tanto con la materia que ha de formar como con la forma que de ella resultará, si resulta.” (A.A.V.V. Hermenéutica y racionalidad. Pareyson, Luigi, “Interpretación y libertad”. Compilador: Vattimo, Gianni. Pág.: 21)

Creemos delineado un primer apunte al presentar al arte sobre el eje de la experiencia, en el encuentro con la obra, en la producción de la obra. Más adelante, al trabajar el arte como juego volveremos sobre algunas de estas cuestiones.

Por última consideración en este punto nos queda decir que abordaremos los términos de materia y forma presentes en la reciente cita de Pareyson en el siguiente punto sobre Musicoterapia. Allí veremos aparecer la triangularidad entre materia, forma y sentido como modo de pensar los fenómenos propios del arte.

Esta tesis acontece en el campo disciplinar de la **Musicoterapia**...

“La Musicoterapia desarrolla un campo de conocimiento donde se vincula el Arte y Salud. Concibe el Arte como Discurso que expresa aspectos de lo humano no expresables verbalmente; priorizando como material de estos Discursos al sonido, al cuerpo, al movimiento y sus organizaciones en tanto Discurso.” (Bennardis, María José. *De la dimensión y la forma*. Pág.: 10)

La Musicoterapia aparece, entonces, como una disciplina del campo de la Salud, que centra su mirada sobre los discursos producidos con materia sonoro-corporal.

Y estos discursos son propios del arte; se organiza materia, se crean formas, se carga de sentidos *“no expresables verbalmente”*.

“Los fenómenos que acontecen bajo el reinado de lo estético: la clínica musicoterapéutica.” (Rodríguez Espada, Gustavo. *Espejos de sonido*. Pág.: 5)

Los fenómenos que surgen en la clínica musicoterapéutica y, por tanto, desde donde de algún modo construye discurso teórico la Musicoterapia, son propios del arte, esto es: son estéticos. Los discursos que aparecen en la clínica son fenómenos estéticos.

Haremos una pausa para decir que hay aquí una parada en cuanto al acceso a lo que acontece en la clínica, en tanto fenómeno.

“Fenómeno –el mostrarse en sí mismo- significa una señalada forma de hacer frente algo” (Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Pág.: 41)

“...el concepto de fenómeno: lo que se muestra en sí mismo.” (Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Pág.: 41)

La postura elegida pasa por considerar lo que aparece en la clínica, el hacer de los sujetos con la materia sonora y corporal, como fenómeno, como lo que se muestra en sí mismo y, así, no referencia a otra cosa que no se ve, no es entendido por tanto como un síntoma, tampoco como significante.

Los fenómenos en la clínica musicoterapéutica son las manifestaciones de materia sonora y corporal en sus formas particulares de hacer frente, de presentarse.

Siguiendo:

“La Musicoterapia desarrolla un campo de conocimiento que:

Investiga las organizaciones discursivas producidas por diferentes sujetos.

El sujeto como productor de fenómenos transita un proceso de deconstrucción-construcción, habilitando un devenir circular de la Forma:

Materia: sonido, cuerpo, movimiento,

Forma: disposición o expresión de la materia,

Sentido: contextualización de la forma,

Sujeto que es-ahí, en tanto vínculo con esta Forma; siendo, en el devenir circular de la misma.” (Gianoni Daniela. *De abismos y superficies*. Pág.: 7)

La Musicoterapia construye un discurso teórico, “*desarrolla un campo de conocimiento*”, que investiga los fenómenos estéticos, los discursos, producidos por un sujeto, que pueden ser pensados como el devenir circular de materia, forma y sentido.

Y en ese devenir circular va siendo el **sujeto**...

“Sospechar sobre el sujeto es convidar a pensar el devenir como instancia que privilegia al sujeto en su calidad de ser en el instante y le otorga de esta manera la posibilidad de soportar el estado de las cosas o renovarlo en sus infinitas posibilidades de operar en cada actualización.” (Op. Cit. Pág.: 22)

Como vemos en este planteo que venimos considerando acerca de la Musicoterapia, se pueden ir vislumbrando hilos de coherencia entre lo dicho acerca de los fenómenos estéticos y una concepción posible de sujeto.

La Musicoterapia, desde estas posiciones, reconoce como propios de su clínica a los fenómenos estéticos, y no a “ciertos” fenómenos estéticos, no privilegia determinadas estéticas.

“En el campo clínico, una Disciplina estética se constituye en un modo de producción de discurso clausurado que engendra sufrimientos a quien lo produce, porque también es clausura de su modo de vínculo en-con el mundo.” (Rodríguez Espada, Gustavo. Espejos de sonido. Pág.: 9)

“Una puesta en cuestión del “efecto de verdad” que parecen soportar y permitir estas Disciplinas estéticas, para que dejen de ser únicas y se conviertan en posibles.” (Op. Cit. Pág.: 10)

Así como consideramos a los fenómenos estéticos en el horizonte de las infinitas posibilidades, así como no nos aferramos a una disciplina estética que determine qué formas son posibles y cuales no, pensamos al sujeto en *“su calidad de ser en el instante”*, y de esta manera:

“Sospechar sobre el sujeto conlleva a una no-sujeción a estructuras preeminentes que condicionen la existencia a una constitución originaria. Sospechar sobre el sujeto es re-conocer implícitamente su existencia y al mismo tiempo permitir que la misma se manifieste en el devenir de lo posible.” (Gianoni Daniela. De abismos y superficies. Pág.: 23)

“El ser del sujeto deja de tener el primado de aquella instancia superior, originaria, abarcativa y por ende deductible. Factible de asir en la razón como fenómeno explicable desde la generalización y por consiguiente predecible, maleable, moldeable, vulnerable a los encuadres estadísticos.” (Op. Cit. Pág.: 25)

Así como los fenómenos estéticos en la clínica musicoterapéutica no están mirados desde un posicionamiento propio de una disciplina estética que vede tales o cuales caminos que escapen o sobresalgan de los patrones que caracterizarían a esta disciplina estética, tampoco la concepción de sujeto que consideramos se aferra a *“los encuadres estadísticos”*. Si, retomando el *“Exordio”*, las arenas de Arabia son la clínica musicoterapéutica, al sujeto le cabe la invención de posibilidades, sus posibilidades...

“El acontecer del ser se implica en fundaciones-desfundaciones: El ser acontece en la inauguración que rompe la continuidad del mundo precedente y funda uno nuevo. Permiso a mundos posibles en la inauguración.

No cabe ya la certeza de un único posible que permite al sujeto descansar o desesperar en la clausura del sentido.” (Op. Cit. Pág.: 28)

y, por tanto, la creación de la novedad.

“El mejor de los mundos no es aquel que reproduce lo eterno, sino aquel en el que se produce lo nuevo, aquel que tiene capacidad de novedad, de creatividad.” (Deleuze, Gilles. Citado por Montaldo, Jorge. “¿Terapia por Música?”. Artículo de la revista “El cisne”)

Un sujeto aventurado:

“Pero si el arte no es una aventura, ¿qué cosa es, pues, y dónde está su justificación? No, el artista libre, lo mismo que el hombre libre, no es el hombre de la comodidad. El artista libre es aquel que, con gran trabajo, crea él mismo su orden.” (Camus, Albert. El revés y el derecho. Pág.: 91)

Otra cualidad de este sujeto, reside en su hacerse-siendo en el devenir. O dicho de otra manera, la Musicoterapia privilegia los procesos particulares contruidos por cada sujeto, frente a los objetivos o fines que puedan ser impuestos desde una lógica externa a dichos procesos.

“En tanto no-originario, el carácter del sujeto, es imposible de asir en explicaciones causales que escindan la propia existencia del sentido, los valores del acontecimiento, el ser del deber-ser; escisión que condicionaría a una búsqueda hacia determinados fines, objetivos, valores, un Sentido extrínseco al Evento del ser que le sustrae la posibilidad (al sujeto) de construcción, de vivencia, de encuentro con la experiencia -proceso- de la coincidencia del Evento con el sentido que lo habilita a trascender desde lo posible en las diferentes posibilidades. El objetivo –meta, fin- se descategoriza

trascendente en la trascendencia del proceso.” (Gianoni Daniela. De abismos y superficies. Pág.: 25)

Circularmente, en estas consideraciones acerca de la Musicoterapia, los fenómenos estéticos, el sujeto, derivaremos en una posible concepción de **salud**.

*“La Musicoterapia desarrolla un campo de conocimiento que:
(...)*

Vincula el Arte con la Salud.

El lenguaje del Arte es el que posibilita la circularidad de la Materia, Forma y Sentido, en tanto el Musicoterapeuta escuchante celebra el devenir como criterio de Salud.

La Salud como construcción en reconocimiento del alivio, como estado que permite operar desde el mismo.” (Gianoni Daniela. De abismos y superficies. Pág.: 7)

Y en las notas se agrega:

“El término alivio en su etimología se presenta como ‘atenuar’ o ‘aligerar’. Refiriéndonos al contexto que nos convoca podríamos pensar que lo que se aligera o se vuelve más ‘tenue’ es el peso de la certeza del padecimiento que conmina a una única posible visión del mundo.” (Op. Cit. Pág.: 60)

La salud es, entonces y desde este posicionamiento, no tal posibilidad, sino el campo amplio (lo más posible) de posibilidades, o, mejor, es la amplitud misma de este campo de posibilidades, opuesta a la “certeza del padecimiento que conmina a una única posible visión del mundo”.

Al musicoterapeuta se le abren así líneas de acción:

“Aquí habría una acción o intervención del musicoterapeuta tendiente a la apertura, disolución de la clausura estética que es también la forma del padecimiento.” (Rodríguez Espada, Gustavo. Espejos de sonido. Pág.: 10)

Realizaremos el intento de recalcar algunas consideraciones hechas hasta aquí.

Centramos el análisis sobre la obra de arte presentándola como *apertura de verdad*, verdad que aparece no en tanto correlato de enunciado y cosa, sino en el terreno de lo múltiple, en el terreno de la experiencia:

“La verdad de la experiencia contiene siempre la referencia a nuevas experiencias. (...) La dialéctica de la experiencia tiene su propia consumación no en un saber concluyente, sino en esa apertura a la experiencia que es puesta en funcionamiento por la experiencia misma.” (Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Pág.: 431)

Aparece así la experiencia de verdad, que transforma a quien la tiene, tanto para quien posicionado como lector se encuentra, y establece diálogo, con la obra de arte, como quien en diálogo con la materia y las formas en que esta se va organizando, va creando la obra.

Ahora bien, el análisis que Gadamer hace sobre la obra de arte no le impide diferenciar luego entre obra de arte y conformación (concepto más ligado a la improvisación) manteniendo como pertinentes para ambas lo dicho acerca de la verdad que se abre y la experiencia. Más adelante (en el punto 5.b.2 “Algo a lo que nos acercamos”) aparecerá la distinción recién nombrada.

La Musicoterapia aparece, por un lado, estudiando los fenómenos estéticos, denominación general dentro de la que podemos incluir a la obra de arte y a la conformación. Estos fenómenos estéticos, fenómenos propios del arte, surgen en la circularidad entre materia, forma y sentido, adquiriendo de este modo, como portadores de sentido, un carácter discursivo.

La Musicoterapia vincula entonces el arte con la salud sobre el eje de una concepción de sujeto. Un sujeto que en su hacerse-siendo aparece ligado al devenir, entendiendo a este como...

“...instancia que privilegia al sujeto en su calidad de ser en el instante y le otorga de esta manera la posibilidad de soportar el estado de las cosas o

renovarlo en sus infinitas posibilidades de operar en cada actualización.”
(Gianoni, Daniela. *De abismos y superficies*. Pág.:22)

Como decíamos, la salud como amplitud del campo de posibilidades se articula con esta concepción de sujeto, así como la idea de un sujeto aferrado a estructuras originarias y clasificaciones se articula con una concepción de salud inscrita en el plano del deber ser.

Volveremos más luego sobre estas consideraciones cuando se encuentren para dialogar en el punto 8.

Siguiendo el derrotero, abordaremos ahora el punto “Forma de abordaje”.

5.b. Forma de Abordaje.

5.b.1. Consideraciones iniciales. Abordaje.

Nos embarcamos en la tarea de pensar de alguna manera esto de forma de abordaje, para pensar el juego como forma de abordaje, en la dirección de indagar una posible concepción de juego en el campo disciplinar de la Musicoterapia.

Los primeros movimientos que estudiaremos irán delimitando un campo...

Empezaremos a pensar el *abordaje*, desde una definición dada por el diccionario, obviamente, tomándola no como el soporte teórico donde nos apoyaremos sino, como se dijo, como punto de partida para ir desde allí a los decires de autores que nos sustenten.

Abordar: Acercarse a alguien para hablarle. (Diccionario Enciclopédico Mayor. Pág.: 4)

En primer lugar, y considerando ya la definición con la que contamos, vemos que el hecho de abordar tiene que ver con dirigirse, aproximarse a alguien, o, dentro del marco de nuestra tesis, a *algo*. Es decir, al proponernos pensar el juego como forma de abordaje, empezaremos viendo que a algo nos acercaremos, hacia algo nos dirigiremos. Cabrá la pregunta, entonces, de qué es este algo, en la clínica musicoterapéutica, a lo que nos acercaremos, que abordaremos, al encuentro del cual vamos.

Y así como cabe la pregunta de qué es este *algo* a lo que nos acercamos, cabe también la pregunta acerca de las particularidades del encuentro con este *algo*.

Recordando que la Musicoterapia es una disciplina que vincula el arte con la salud, intentaremos pensar, en el campo del arte para vincularlo luego con el campo de la salud: consideraciones de este algo al encuentro del cual vamos en la clínica musicoterapéutica; y un posible concepto de forma, para pensar, también, la forma de este encuentro.

5.b.2. Algo a lo que nos acercamos

Siguiendo la dirección que nos hemos trazado vamos a ir considerando, y

abriendo, preguntas.

Retomaremos la interrogación por este *algo* al que, en la clínica musicoterapéutica, nos acercaremos. Este algo es el fenómeno estético que ya mencionamos en el marco teórico.

“Los fenómenos que acontecen bajo el reinado de lo estético: la clínica musicoterapéutica.” (Rodríguez Espada, Gustavo. *Espejos de sonido*. Pág.: 5)

Como decíamos, en tanto la Musicoterapia es una disciplina que vincula el arte con la salud, los fenómenos que aparecen en la clínica musicoterapéutica son estéticos.

Pero necesitamos, antes de seguir, abrir una distinción para el análisis de los fenómenos estéticos tal como los venimos planteando. Pretendemos desplegar dos dimensiones para el análisis de los fenómenos nombrados: la de la organización de la materia, es decir, el plano donde aparecerán los sonidos, movimientos en su conformación; y la dimensión que permita analizar los fenómenos haciendo eje en la experiencia, en el hacer de un sujeto en diálogo con las materias y las formas. Como articulación entre las dos dimensiones podemos pensar al sentido, al carácter discursivo del fenómeno.

Dejaremos la segunda dimensión (el análisis de los fenómenos sobre el eje de la experiencia) para cuando tratemos el aspecto lúdico de los fenómenos estéticos, para cuando veamos que el juego, en el arte, es experiencia que transforma. Iremos ahora sobre la dimensión que analiza al fenómeno estético en tanto organización de materia y, para empezar, hablaremos de sus leyes.

“El discurso estético es un fenómeno cuyas leyes le son internas. No hay tipología que las exceda, aunque en ocasiones compartan estas leyes.

Una estética “Es”. No hay origen, no hay razón, no es verdadera, no es falsa, no es bella, no es fea, no tiene ayer ni mañana, se alimenta a sí misma y se engendra a sí misma.” (Rodríguez Espada, Gustavo. *La estética de lo sano*. Pág.: 2)

Van apareciendo algunos rasgos de los fenómenos estéticos...

Sus leyes se dictan al mismo tiempo que se cumplen. Se va conformando,

va tomando forma, va eligiendo cómo pararse al mismo tiempo que se va irguiendo.

“La “traducción” no es posible. Los Fenómenos Estéticos no respetan la causalidad, ni la línea del tiempo, ni la identidad, y se divierten con la lógica formal. Cosas, todas estas, que necesita el lenguaje de la ciencia para construir mundos posibles.” (Op. Cit. Pág.: 3)

O, siguiendo en el campo del arte, valga decir, en el campo de los fenómenos estéticos, y con Gadamer...

“...la obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje.” (Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Pág.: 86)

“A esto opondría yo la idea de que lo simbólico, y en particular lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de postración y ocultación. En su insostituibilidad, la obra de arte no es mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí. Deberíamos, a fin de evitar toda falsa connotación, sustituir la palabra <<obra>> por otra, a saber, la palabra <<conformación>>.” (Op. Cit. Pág.: 87)

Cabe ir pensando, entonces, que aquel *algo* al encuentro del cual vamos, para dialogar, en la clínica musicoterapéutica, es un fenómeno cuya organización no responde a reglas previamente determinadas. Va siendo regido por leyes que aparecen en el mismo momento en que se va organizando. Y, además, es intraducible.

“Ahora, la conformación <<está>>, y existe así <<ahí>>, <<erguida>> de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su <<calidad>>.” (Op. Cit. Pág.: 88)

“Tal era el sentido del símbolo y de lo simbólico: que en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materializa en sí mismo, e incluso garantiza, el significado al que remite. Sólo de esta forma, que se resiste a una

comprensión pura por medio de conceptos, sale el arte al encuentro -es un impacto que la grandeza del arte nos produce-; porque siempre se nos expone de improviso, sin defensa, a la potencia de una obra convincente. De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que hay de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado.” (Op. Cit. Pág.: 95)

Los fenómenos del arte, tal como los tomamos no hacen referencia a un concepto o enunciado verbal que exprese el sentido de los mismos. Esto es de relevancia para el posicionamiento en la clínica, ya que, si se asume este posicionamiento, quedan descartadas las lecturas según las cuales de producciones en el campo del arte se extraen enunciados acerca de estados de ánimos o asociaciones con historias personales del que produce.

Como indica Gadamer la obra de arte y la conformación no son alegorías, en la misma organización de la materia del fenómeno estético se encuentra lo que *tiene para decir*.

“En la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga para decir.” (Op. Cit. Pág.: 96)

Aspectos del fenómeno estético siguen dibujándose...

Su organización, su estética, no es, en la clínica musicoterapéutica, tal organización, tal estética, con reglas predeterminadas, sino una (de la infinita multiplicidad de estéticas posibles) estética que *“se alimenta a sí misma y se engendra a sí misma”*.

No habrá, en nuestros oídos, ruido:

“Ruido, s. Olor fétido en el oído. Música no amansada. Principal producto y testimonio probatorio de la civilización.” (Bierce, Ambrose. Diccionario del diablo. Pág.: 133)

Nuestra escucha será *bárbara* y no *civilizada*. Dispuesta a recibir las

músicas no amansadas. Nada huele a podrido, pues, no existe ni siquiera esa distinción; son todas las estéticas posibles. El *civilizado* sometió al *bárbaro*, nunca al revés.

A la vez, el fenómeno estético no tiene nada para decir fuera de su misma aparición, de su mismo ir apareciendo. En el fenómeno estético, en la obra de arte o en la conformación de Gadamer, no hay nada para traducir, ningún significado al que llegar intelectualmente. Sino que *“el sentido de la obra estriba en que ella está ahí”*.

“La estética (...), ha de ser escuchada de la verdad que «se abre» en las obras.” (Vattimo, Gianni. *Más allá de la interpretación*. Pág.: 112)

Retomaremos estas delineaciones cuando hablemos de juego.

5.b.3. Forma

Ahora bien, no pensaremos la forma, por lo menos no solamente, como algo estático. Tal vez sean las particularidades de la materia sonora-corporal (propia de la clínica musicoterapéutica) las que nos increpen, las que nos obliguen a pensar éste término como algo dinámico.

Por un lado, la forma puede presentarse como una estructura. En nuestro caso, haciendo el análisis formal de un fenómeno estético (en la clínica musicoterapéutica, manifestación de materia sonoro-corporal), podemos llegar a reconocer zonas, partes, subzonas o subpartes, y cuáles son los parámetros que variando permiten su configuración.

Esta estructura se conforma, por lo menos para mí, a posteriori. Una vez hecho el recorte sobre un fenómeno estético (digamos, por ejemplo, que tomamos la producción resultada de una improvisación libre) y pensando ya en lo ocurrido se aparecen las zonas, partes, del fenómeno. Para el segundo sentido que daremos al término forma la cosa es algo distinta.

Consideraremos aquí *“... “forma”, en el sentido más general (no sólo como conformación espacial) de regla interna de un proceso dinámico,...”* (A.A.V.V. *Hermenéutica y racionalidad*. Moiso, Francesco, “Temporalidad y forma”. Compilador: Vattimo, Gianni. Pág. 300).

Es decir, la forma como la regla siempre reformulada, para continuar o

para mutar, el cómo va apareciendo un fenómeno compuesto de tiempos⁵.

“Pensar la forma como surgida de un proceso y no como entidad dada en abstracto y en absoluto, implica entonces, concebir la forma misma como génesis, como “forma formadora” y no como “forma formada” (para usar la conocida distinción de Pareyson, aquí sumamente útil). El “germen” formador no debe ser entendido, entonces, como ya formado y como parte de un proceso necesario y previsible en función del tiempo, de las características de la materia y de su cantidad, sino como un hacerse-siendo en el cual cada instante está cargado de novedad y constituye un evento al mismo tiempo vinculado con el anterior y discontinuo respecto de éste.” (A.A.V.V. Hermenéutica y racionalidad. Moiso, Francesco, “Temporalidad y forma”. Compilador: Vattimo, Gianni. Págs. 306, 307).

Nos proponemos poder diferenciar, entonces, la “forma formada”, podríamos decir la “estructura” que puede resultar de un análisis que considere zonas, partes, de un fenómeno estético ya transcurrido, y la “forma formadora”, este hacerse-siendo en el cual no hay previsibilidad, este *cómo va surgiendo*, el irse dando, ir apareciendo, de la materia sonoro-corporal.

5.b.4. Encuentro

Decíamos, vamos al encuentro de fenómenos estéticos (o nuestra mirada es desde el arte), vamos al encuentro de manifestaciones de materia sonoro-corporal (puesta en juego por un sujeto).

Este encuentro es, como el fenómeno estético, como la mirada de la Musicoterapia, propio del arte. El término “*celebración*”, trabajado por Gadamer, puede ayudarnos a pensar en peculiaridades de este encuentro.

5. Nos situamos aquí en la diferenciación que Gadamer hace entre “tiempo lleno” y “tiempo vacío”, que se verá más adelante y que alude al tiempo de la experiencia del arte, por un lado, y el tiempo cronométrico de los objetivos y fines, que debe ser llenado. Cuando decimos un fenómeno compuesto de tiempo, nos referimos a la experiencia de los tiempos que puede proponer, por ejemplo, una obra. ¿Tiene relevancia en el campo del arte medir en minutos, segundos...? ¿Cómo medir la eternidad de la espera en los momentos de tensión de una obra (sea un film, una obra musical o literaria...)? ¿Cómo medir los vértigos, las calmas? En la experiencia del arte la física tradicional no cuenta demasiado, los fenómenos estéticos no transcurren en el tiempo sino que inventan tiempos nuevos, están compuestos, organizados de tiempos. ¿O acaso los 4' 33'' de la obra de John Cage son los mismos que los de una canción, por ejemplo?

“Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística” (Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Pág.: 101)

“Me parece que lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa en ella.” (Op Cit. Pág.: 118)

Valga decir, si el fenómeno estético dicta sus propias leyes, y al encuentro de él vamos, si quizá, y desplazando el lugar desde donde miramos hacia una posición más apartada que permita mayor amplitud, seamos nosotros (musicoterapeutas) también parte de un fenómeno estético (que es el encuentro), también éste -el encuentro-, dicta sus propias leyes y, por tanto, la celebración lo es sólo para el que participa en ella.

Pero hay más particularidades...

“Claramente, <<celebración>> es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se estuviera caminando. La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar. Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí. Y en esto consiste precisamente el carácter temporal de una fiesta: se la <<celebra>>, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos.” (Op. Cit. Pág.: 102)

Este encuentro no tiene fines preestablecidos. La celebración no camina hacia una meta sino que lo propio de ella es el caminar mismo, y se puede pensar esto en relación a la vivencia del tiempo:

“... la obra de arte no está determinada por la duración calculable de su extensión en el tiempo, sino por su propia estructura temporal.” (Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Pág.: 107)

“Parece que aquí se trata de dos experiencias fundamentales del tiempo. La experiencia práctica, normal, del tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener. (...)

Por otro lado, existe otra experiencia del tiempo del todo diferente, y que

me parece ser profundamente afín tanto a la fiesta como al arte. Frente al tiempo vacío, que debe ser llenado, yo lo llamaría tiempo lleno, o también, tiempo propio. Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. (...)

Pues bien, me parece que es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración.” (Op. Cit. Págs.: 104, 105)

Tomaremos estas consideraciones acerca del tiempo, para volver a aclarar que no hay un “para algo”, no hay un tiempo “para algo”, sino un tiempo propio, un demorarse propio, las propias leyes. También podemos volver ahora sobre la nota al pie de la pág. 34 para recalcar que este tiempo lleno es propio de la estética que puede proponer un fenómeno.

5.b.5. Fenómeno estético, forma, encuentro.

Sintetizando:

Lo que abordamos, es el fenómeno estético, al encuentro de él vamos. Y esto porque esa es nuestra mirada musicoterapéutica, vemos fenómenos estéticos.

El Encuentro con el fenómeno estético puede pensarse como fenómeno estético, o: nuestro hacer es propio del arte.

La acepción de Forma que tomaremos tiene que ver con la “forma formadora”, con la “regla interna de un proceso dinámico”. Y esta forma nos sirve para pensar esta “regla interna” tanto del fenómeno estético como del encuentro.

Este punto (Forma de abordaje) junto al siguiente (Juego) y al anterior (Marco teórico) serán nuestros interlocutores que serán puestos en diálogo en el punto 6.

5.c. Juego

5.c.1. Juego, arte.

“Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte.” (Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Pág.: 143)

Las palabras recientes de Gadamer nos ubican en la línea que intentaremos seguir para pensar el juego. El terreno que sondearemos será el del arte, lo que investigaremos será el “modo de ser” de los fenómenos artísticos, para nosotros, de los fenómenos estéticos.

No aparecerán, por tanto, consideraciones con respecto al juego, o a lo lúdico, referentes a estados de ánimo, o comportamientos, sino la particular forma de aparecer de los fenómenos estéticos y la experiencia del arte.

“...la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta.” (Op. Cit. Pág.: 145)

5.c.2. Sin fines.

Comenzaremos a realizar diferentes consideraciones acerca del juego desde el punto de partida que hemos trazado.

En primer lugar, diremos que el juego al que queremos referirnos no espera llegar a ningún lado. Su particularidad, como fenómeno estético, no tiene que ver con el llegar a determinados fines, ni con conseguir determinados objetivos.

“...se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final.” (Op. Cit. Pág.: 146)

“El movimiento que en estas expresiones recibe el nombre de juego no tiene un objetivo en el que desemboque, sino que se renueva en constante repetición.” (Op. Cit. Pág.: 146)

No es condición para el juego, entonces, llegar a determinados lugares, no interesa ese llegar, interesa el proceso, se trata del mismo moverse:

“Es juego la pura realización del movimiento” (Op. Cit. Pág.: 146)

“El juego humano requiere su propio espacio de juego. La demarcación del campo de juego (...) opone, sin transición ni mediaciones, el mundo del juego, como un mundo cerrado, al mundo de los objetivos” (Op. Cit. Pág.: 150)

Si no hay fines, si estamos hablando de la “pura realización del movimiento”, el universo que se abre, el campo que se despliega, es el de la infinita multiplicidad de modos de organizar ese movimiento.

“...(los juegos) prefiguran y ordenan de un modo distinto el vaivén del movimiento lúdico en el que consisten. Las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico constituyen la esencia de un juego. (...) El espacio de juego en el que el juego se desarrolla es medido por el juego mismo desde dentro, y se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que éste choca, esto es, por los límites del espacio libre que limita desde fuera el movimiento.” (Op. Cit. Pág.: 150)

Estas reglas a las que se refiere Gadamer, son para nosotros aquellas que habíamos nombrado en relación al fenómenos estético; aquellas reglas internas, propias del fenómeno estético, del juego, que se cumplen al dictarse, que se dictan al cumplirse.

5.c.3. Sin traducción.

Abordaremos ahora una cualidad del juego en el campo del arte, a saber, que algo *dice*, aunque esto no sea traducible a palabras.

“Que ello es así lo confirma un elemento común en lo que hemos explicitado como juego, a saber, que algo es referido como algo, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento” (Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*).

Como se verá nos acercamos aquí también a consideraciones ya realizadas acerca de los fenómenos estéticos o de la conformación. No hay un sentido conceptual al que llegar a través de algún tipo de lectura o interpretación. Al encontrarnos con el juego lo que nos habla es la forma en que se organiza el movimiento, al encontrarnos con fenómenos estéticos lo que nos habla son estéticas, formas particulares de organización de materia.

“...la obra nos habla como obra” (Op. Cit. Pág.: 86)

El juego nos habla como juego, lo que interesa son las cualidades del movimiento.

5.c.4. Ser jugado.

*“... todo **jugar es un ser jugado**. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores.”* (Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Pág.: 149)

Habíamos dicho ya que al considerar el juego nos referiríamos a aspectos propios de la experiencia del arte. Ahora estamos volviendo sobre aquella dimensión de los fenómenos estéticos cuyo eje era la experiencia.

El juego se apodera de los jugadores, y es que el jugar (y no hay modo de no hacerlo cuando uno se encuentra con el juego, así sea como espectador) es experiencia propia del arte. Jugar consiste en poner el cuerpo a modos de organizar materia (en nuestro caso, sonoro-corporal) de un modo que se configura en el mismo hacer.

“... el arte consiste en hacer, inventando al mismo tiempo la manera de hacer” (A.A.V.V. *Hermenéutica y racionalidad*. Pareyson, Luigi, “Interpretación y libertad”. Compilador: Vattimo, Gianni. Pág.: 21)

Este poner el cuerpo es experiencia en tanto abre la posibilidad de la modificación, de la aparición de la diferencia.

“...la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta.” (Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método. Pág.: 145)

Esas experiencias, si son experiencias verdaderas, modifican posiciones iniciales. Decimos que la experiencia del arte, el jugar, tiene en su modo de ser el hecho de que modifica al que juega, decimos que es posible la aparición de diferencias.

“Gadamer permanece fiel, al fin, a la noción de verdad como dislocación, en el sentido que la transformación al encuentro de la cual va el sujeto en la experiencia de verdad no está referida a la identidad de un sujeto dialéctico de tipo hegeliano, sino que lleva efectivamente al sujeto <fuera de sí>, le involucra en un <juego> que, según Gadamer, trasciende a los jugadores y los arroja a un horizonte más comprensivo que transforma de modo radical sus posiciones iniciales.” (Vattimo, Gianni. Más allá del sujeto. Pág.: 89)

Lo trabajado en el punto anterior “Sin traducción” y el punto presente, traban relación en lo que venimos presentando como posicionamiento y que es línea fundamental en la obra de Gadamer, y de los hermeneutas en general:

“La verdad, en suma, no puede pensarse por la hermenéutica con el modelo del enunciado; en cualquier caso, si la experiencia de verdad acaece sobre la base del enunciado (acabo sabiendo algo, descubro una ley científica, etc.) es tal únicamente porque transforma a quién está implicado en ella. Por lo tanto, reencontrar la verdad del arte no puede significar siquiera de lejos hacer prosa de la poesía, extraer enunciados de obras pictóricas, etc. Menos banales parecen las posiciones que insisten en la verdad de la obra como «apertura de un mundo», según la expresión de Heidegger...” (Vattimo, Gianni. Más allá de la interpretación. Pág.: 113)

Estos aspectos que mencionamos serán retomados cuando lo que venimos diciendo respecto al juego desde la perspectiva del arte sea puesto en diálogo con una posible concepción de salud.

5.c.5. Jugador y Co-jugador.

Decíamos que, en el terreno del arte, no hay modo de no ser jugador cuando uno se encuentra con el juego:

“Es éste un desafío que sale de la <<obra>> y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego.” (Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Pág.: 73)

O, al encontrarse con el fenómeno estético, no hay modo de no ser parte de él, aunque uno se ubique calladamente como espectador.

“También la representación dramática es un juego, es decir, tiene esa estructura del juego consistente en ser un mundo cerrado en sí mismo. (...) Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores.” (Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Pág.: 153)

5.c.6. Juego, jugadores, experiencias.

Vemos, entonces, que se podría pensar, con Gadamer, en un “*elemento lúdico del arte*”, podemos ver, quizá, que hay algo de juego en el rito que implica la aparición de un fenómeno estético (la organización de la materia sonoro-corporal) en la clínica musicoterapéutica, y que hay algo de co-jugador en el musicoterapeuta y que, por tanto, es posible acercarse a un juego (porque allí se tiene puesta la mirada, porque se ve un juego, se ve el “*elemento lúdico del arte*”) y porque el diálogo que se entabla (aún si callamos) nos ubica como co-jugadores, porque la forma misma de este diálogo es juego. La forma del diálogo que se entabla entre co-jugadores habla como forma misma, como movimiento, no tiene fines sino que le interesa el mismo darse de esta forma; y esta forma de diálogo, esta forma-juego, posibilita la aparición de diferencias, permite la aparición de posiciones

diferentes ⁶, porque se experimenta, porque se hace al mismo tiempo que se inventa el modo de hacer.

6. Diferencia y posición son conceptos que se harán habitué en esta tesis. Posición, es tomada, desde Bennardis y Gianoni, como: “*Detención en el devenir discursivo que convida a circular en la multiplicidad.*” (Bennardis, María José; Gianoni, Daniela. *Cartografiando territorios / 62 / Modelos para armar*. 9º Congreso Nacional de Musicoterapia). Efectivamente, la posición es una detención en el devenir, una instantánea que revela dónde se ubica el sujeto en relación a los demás sujetos presentes, a los materiales, al espacio, etc. La posición se define por su ocupación, las posiciones que existen son las que se ocupan. Esto indica que la posición puede ser desocupada, y allí está la invitación para “circular en la multiplicidad”.

La diferencia, en este trabajo, es diferencia estética, es decir, de formas y relaciones. Hablamos de diferencias en las organizaciones (sea de discursos, de formas de relación, de posiciones). La diferencia se enfrenta a la mismidad de la certeza.

6. Apuntes del diálogo entre los puntos: marco teórico, forma de abordaje, juego.

“Acostumbramos a decir que llevamos una conversación, pero la verdad es que, cuanto más auténtica es la conversación, menos posibilidades tienen los interlocutores de llevarla en la dirección que desearían. De hecho la verdadera conversación no es nunca la que uno habría querido llevar. Al contrario, en general sería más correcto decir que entramos en una conversación, cuando no que nos enredamos en ella. Una palabra conduce a la siguiente, la conversación gira hacia aquí o hacia allá, encuentra su curso y su desenlace, y todo esto puede quizá llevar alguna clase de dirección, pero en ella los dialogantes son menos los directores que los dirigidos. Lo que saldrá de una conversación no lo puede saber nadie por anticipado. (...) Son formas de expresar que la conversación tiene su propio espíritu y que el lenguaje que discurre en ella lleva consigo su propia verdad, esto es, desvela y deja aparecer algo que desde ese momento es.”

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Pág.: 461

Intentamos, a riesgo de caer en repeticiones (sabrán ustedes disculpar las insistencias), perfilar relaciones entre los diversos aspectos trabajados hasta el momento.

Volvemos a preguntarnos sobre el juego como forma de abordaje.

Y quizá queramos decir que el juego es forma de abordaje, pero quizá también queramos decir que lo que abordamos es juego.

Por partes, lo último: podemos ver como juego la aparición y el irse dando de los fenómenos estéticos en la clínica musicoterapéutica.

Sobre el fondo de lo que hemos caracterizado como fenómeno estético colocaremos lo que hemos caracterizado como juego. Vemos no pocas coincidencias en esa superposición. ¿Coinciden totalmente? No, quizá las coincidencias sean muchas, pero esto porque hemos considerado aspectos de los fenómenos estéticos que importan especialmente para nuestra clínica, debemos advertir que, como dijimos, estamos pensando, con Gadamer, en

“el elemento lúdico del arte”.

Pero volviendo a lo que “coincide”. Hemos trabajado sobre diferentes ejes:

- El mismo moverse: el fenómeno estético dicta sus propias leyes, y no las dicta previamente a su aparición, sino que en realidad en un mismo tiempo las dicta y las cumple. Aquí reside también el elemento lúdico, el mismo aspecto se ha trabajado hablando del juego y viendo, entonces, que en un mundo (el de los fenómenos estéticos, el del juego en el arte) libre de leyes prescriptas, de objetivos, de fines, lo que interesa es el movimiento mismo.
- La referencia a un significado: también hemos visto que los fenómenos estéticos *hablan por sí mismos*. No se hace referencia a un significado conceptual capaz de ser formulado verbalmente.
- Forma: la forma que nos interesa, creemos coherentemente con lo que venimos diciendo, es la “forma formadora”, la “regla interna del proceso dinámico”, es decir, aquellas reglas que van rigiendo (continuando o mutando), desde dentro del juego, el mismo moverse.

Puede, entonces, ser pensado como juego aquello que abordamos, aquello al encuentro de lo cual vamos; y es el juego propio de los fenómenos estéticos, es el juego propio del arte.

Y ahora lo primero, lo del juego como forma de abordaje. Decimos esto pensando en que el juego es forma de encuentro. Es forma principalmente, porque interesan los procesos dinámicos, el cómo del irse dando de la materia, y este encuentro es juego porque nos pensamos (musicoterapeutas) como jugadores, sabiendo, como hemos visto, que no hay manera de encontrarnos con el juego sin pasar a ser parte de él (así sea como espectadores).

Por esto, en el campo de los fenómenos estéticos, es juego aquello a lo que nos acercamos, y es juego nuestro encuentro con éste.

Retomaremos ahora aquello de que el juego posibilita la aparición de diferencias, porque se experimenta, porque se es jugado.

La concepción de sujeto que trabajamos se apoya sobre las posibilidades de pensar en un sujeto de ser en el instante, y al que le cabe la posibilidad de

abrir, inventar, componer posibilidades. Podríamos decir nosotros, la concepción de sujeto remite a un jugador. En tanto jugador del juego propio de los fenómenos estéticos, en tanto parte del juego, no es pensado desde categorías caracterizadas previamente, sino en el hacerse-siendo del proceso (de juego) libre de objetivos y fines.

El juego, en su cualidad de, también, ser en el instante, en su librarse de fines preestablecidos, posibilita la aparición de la novedad. Y en esa posibilidad de aparición de posibilidades, podemos articular con la concepción de salud ya vista, según la cual la amplitud del campo de posibilidades es lo que trabajamos como salud, de manera opuesta a la certeza de una única posibilidad.

Qué papel le toca al musicoterapeuta en este contexto como co-jugador.

Ser parte del juego, vale decir, desde la disciplina estética (Rodríguez Espada) jugar con las reglas que propone el juego.

El accionar del musicoterapeuta podría pensarse como estratégico:

“La estrategia es un escenario de acción que pueda modificarse en función de las informaciones, de los acontecimientos, de los azares que sobrevengan en el curso de la acción. Dicho de otro modo: la estrategia es el arte de trabajar con la incertidumbre.” (A.A.V.V. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Morín, Edgar, “Epistemología de la complejidad”. Pág.: 439)

Y estrategias que no operen clausuras:

“Aquí habría una acción o intervención del musicoterapeuta tendiente a la apertura, disolución de la clausura estética que es también la forma del padecimiento.” (Rodríguez Espada, Gustavo. *Espejos de sonido*. Pág.: 10)

Al musicoterapeuta le es pertinente, desde el posicionamiento desde el que estamos trabajando, la intervención “tendiente a la apertura”, como trabajadores de la salud tenderemos hacia las posibilidades frente a la certeza. Para esto, para poder llevar adelante una acción que tienda a la apertura, al musicoterapeuta le corresponde la lectura del juego en múltiples

dimensiones⁷, la lectura de formas y sentidos en la diversidad de planos (como hemos visto en cita anterior, sentido: la contextualización de la forma). La forma y el sentido del juego al que nos acercamos, la forma y el sentido del encuentro (también juego) mismo, las formas y sentidos de juegos anteriores, las formas y sentidos de juegos que acontezcan fuera del espacio clínico (en el ámbito institucional por ejemplo).

“Es evidente que el observador debe observarse a sí mismo observando a los otros.” (A.A.V.V. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Morín, Edgar, “Epistemología de la complejidad”. Pág.: 432)

7. La distinción de dimensiones, como se verá más adelante en el análisis de los Relatos de Experiencias, se aplica a diferentes niveles de lectura que se ubican según gradientes de generalidad. Cuando se habla de plano, nos referimos a niveles que se establecen según relaciones de figura-fondo; relaciones según las cuales aparece lo que nombraremos en cada una de las dimensiones. Por supuesto, aunque aquí no nos explayemos en ello, pueden verse dimensiones en los planos y desplegarse infinitos niveles de lectura.

7. Relatos de Experiencias (apuntes de prácticas).

Los relatos de estas experiencias corresponden a trabajos realizados en instituciones de diferentes modalidades.

Por un lado, algunos relatos corresponden al “Taller de juego: sonido y movimiento” realizado en un Centro Crecer ⁸ de la ciudad de Rosario, con niños y niñas de 2, 3 y 4 años, y correspondiente al programa Crecer de la Municipalidad de Rosario. Por otro, tenemos como instituciones a dos Centros Educativos Terapéuticos ⁹, también de la ciudad de Rosario; las experiencias corresponden a los Talleres de Musicoterapia realizados allí.

En el caso del taller realizado en el Centro Crecer, la coordinación estuvo llevada adelante durante cuatro meses por una colega (Georgina Trossero, compañera de estudios y trabajo), y el que escribe, por eso se hará alusión en uno de los relatos (Relato de experiencia 3) a su accionar.

Los relatos se dividirán en dos categorías, por un lado, *Escenas*, punto donde se harán presentes relatos acerca de intervenciones puntuales; por otro, *Procesos*, donde se relatarán recorridos hechos a lo largo de varios encuentros.

En el Relato de Experiencia 1 aparecen intervenciones hechas fuera del espacio y tiempo de los talleres mencionados; se incluyen con la idea de que por lo menos algunos aspectos de esta tesis versan sobre un posicionamiento a la hora de mirar e intervenir en los fenómenos que surgen tanto en los espacios específicos de Musicoterapia como en los diferentes ámbitos institucionales.

Es también digno de remarcar que las intervenciones musicoterapéuticas presentes en los relatos emanan de estrategias en equipo y que, por tanto, estas intervenciones son parte de una acción más integral que es formulada con el aporte de diversas disciplinas.

Aclaración: con el propósito de imprimir algún tipo de lógica a la elección

8. Centro Crecer: en este como en otros centros crecer, que son parte del Programa CRECER municipal, funciona un jardín para niños y niñas de 2, 3 y 4 años, cuyas familias aparecerían en situación de vulnerabilidad. Dicho Programa depende de la Secretaría de Promoción Social de la Municipalidad de Rosario.

9. Centro Educativo Terapéutico: se trabaja en estos centros con jóvenes con diagnósticos médicos que se ubican en el campo de la discapacidad. Estos Centros se encuentran incluidos en la Ley 24.901 “SISTEMA DE PRESTACIONES BASICAS EN HABILITACION Y REHABILITACION INTEGRAL A FAVOR DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD”, como servicios específicos para las personas con discapacidad, en el capítulo V.

de los nombres falsos con los que aparecerán los protagonistas de los *Relatos de experiencias*, y teniendo en cuenta que las citas presentes en esta tesis de “Perramus” corresponden a un episodio en el que se buscan los dientes de la sonrisa de Gardel, los nombre elegidos corresponden a tangos grabados por El Zorzal.

7. a. Escenas.

Relato de Experiencia 1.

Amurado

Edad: 4 años

Centro Crecer.

Episodio I (o el señor que limpia el piso)

Patio de la institución.

Amurado arrebató el palo de pasar el piso y corría por el patio.

Me lo cruzo y le pregunto: “¿Usted es el señor que limpia pisos?”

“Sí”.

“Por allá vi un lugar donde el piso está sucio.”

Vamos caminando hasta el supuesto lugar con el piso sucio. Amurado encuentra en el trayecto muchas hojas caídas. “Acá” dice. Y empieza a arrastrar las hojas con el palo de piso, amontonándolas.

Se empiezan a acercar algunos chicos.

Los chicos empiezan a buscar cajas de madera, otros, bolsas, y empiezan a organizar la juntada de hojas. Amurado amontona, dos chicos las pasan a las cajas, otros la meten en bolsas.

El grupo continúa con su tarea hasta que el palo de piso es necesario adentro para limpiar y no se lo puede usar más.

Episodio II (o el señor de los sombreros)

Patio de la institución.

Amurado va corriendo con unos conos color naranja, de plástico, por el patio de la institución. Los tira tras una planta.

Me acerco y le pido prestado uno, me lo pasa y me lo pongo en la cabeza. Digo: “Qué buen sombrero”.

Amurado se coloca otro en la cabeza, lo saludo con un ademán cortés sacándome el sombrero. Me responde el saludo.

Damos vueltas por el patio saludando (sacándonos los sombreros) ante la

maestra y las practicantes que ocasionalmente están en la institución.

A la semana siguiente veo a Amurado y le pregunto ¿Usted era el señor de los sombreros?

“Sí” y sonrío.

De esta manera, lo que era leído como alguna travesura de Amurado (llevarse algún objeto) que podía ser contestada con alguna marcación de límites (en tanto aparecía como algo que no correspondía hacer) empieza a ser parte de escenas que involucran a otros de un modo novedoso y que circulan luego por otros espacios, por ejemplo el del taller (“Taller de juego: sonido y movimiento”) que allí se realizaba.

Relato de Experiencia 2.

Palermo

Edad: 23 años.

Centro Educativo Terapéutico 1.

Palermo asiste a un espacio grupal, de modalidad taller.

Según datos relevados mediante la escucha de decires que circulan por la institución, Palermo suele aislarse del grupo.

En los talleres de Musicoterapia, Palermo suele aparecer apartado del grupo, aunque por momentos se involucra en la producción grupal.

A veces, habla con interlocutores que el terapeuta no ve.

En cierta ocasión, Palermo aparece en el taller discutiendo fervorosamente hablando por un teléfono de juguete. El terapeuta se acerca y le pregunta si puede apagar el teléfono hasta que termine el taller, Palermo responde protestando y mostrando gestos de enojo hacia quien lo llama por el aparato.

Las conversaciones telefónicas continúan. En un blanco de silencio, es el terapeuta el que llama por teléfono a Palermo, que primero lo mira callado y luego contesta. Se inicia una conversación en la que los interlocutores intercambian acerca de temas triviales, comentándose qué estaban haciendo al momento de iniciarse la comunicación. El grupo mira la escena sonriente.

La comunicación termina cuando el terapeuta, teniendo en cuenta que Palermo comenta que no está solo sino con sus compañeros, le pide, por teléfono, si puede proponer una consigna al grupo para continuar el taller, Palermo verbaliza una propuesta para el grupo, corta con el teléfono y se incorpora a la ronda que conformaban sus compañeros.

7. b. Procesos.

Relato de Experiencia 3.

Príncipe

Edad: 3 años

Centro Crecer.

Príncipe lloraba todos los días que íbamos a la institución. Ocasionalmente se calmaba (dejaba de llorar), en presencia de su primo. Pero, en general, su llanto persistía durante casi toda la mañana.

Del taller participaba pasivamente, ubicado en un rincón. No tomaba invitaciones ni propuestas.

En uno de los talleres, Príncipe comenzó a empujar una hoja de la ventana de la sala, suavemente. Mi colega comenzó a empujarla, también de manera suave, en sentido contrario. Este juego se mantuvo durante unos instantes, con la mirada atenta de Príncipe.

En otro taller subsiguiente, se había volcado agua en el piso, y antes de empezar, busqué un trapo para limpiar. Mientras secaba el piso, noté que Príncipe miraba lo que hacía. Me acerqué y me presenté como un lustrabotas, preguntándole si quería que le lustrara las zapatillas. Príncipe contestó que sí y ofreció los pies. Me aboqué a limpiar las zapatillas.

Ya en el transcurso del taller, y habiendo hecho un gesto con la mano levantando el pulgar, Príncipe me llama con la mano y dice: “Mi papá hace así”, y repite el gesto.

Luego de estas escenas, y en otros talleres. Príncipe se empieza a acercar, a sus compañeros y a los instrumentos que llevamos.

Una psicóloga de institución refiere que “el taller lo movilizó”.

Relato de Experiencia 4.

Acquaforte

Edad: 11 años.

Centro Educativo Terapéutico 1.

En los primeros encuentros en el espacio clínico de Musicoterapia, en modalidad individual, Acquaforte se dedicaba a arrojar objetos que estuvieran en la sala. Gritaba ante alguna negativa y solía recurrir frecuentemente a algunas repeticiones: prender y apagar la luz, mover en círculo bolsas o cables, prender y apagar aparatos (equipos de música). Casi siempre, y analizando desde la textura ¹⁰, su producción se encontraba en relación de independencia (organizaba su producción sin entrar en diálogo con otras producciones).

En cierta ocasión lo veo en el patio, sólo (como acostumbraba estar) repitiendo un gesto de empujar un globo. Comienzo a llevar a los encuentros con Acquaforte, materiales livianos, posibles de ser impulsados y que pudieran sostenerse por un tiempo en el aire.

En el uso de estos materiales comienzan a aparecer zonas dentro de las sesiones, donde la relación es de complementariedad entre la producción de Acquaforte y la del terapeuta, como por ejemplo en la búsqueda de formas de reventar burbujas.

En uno de estos encuentros, sobre el final de la sesión, Acquaforte toma el grabador amagando como para arrojarlo, la diferencia radica en que efectivamente no lo tira y en que acompaña el gesto con una sonrisa y mirada dirigida al terapeuta. Daría la impresión que aparece algo del orden de la complicidad.

En los encuentros subsiguientes las acciones de prender y apagar luces o equipos, arrojar objetos, así como otras repetitivas y en independencia, van dejando lugar a escenas en las que aparecen complementariedades, y

10. Hay aquí un concepto, el de Textura, que es tomado del análisis musical para pensar las relaciones entre las diferentes organizaciones de materia sonoro-corporal que se puedan considerar al mismo tiempo.

“Una textura será siempre la resultante del vínculo que se establezca entre los materiales y los criterios organizativos (...) a que éstos sean sometidos” (Saitta, Carmelo. *Trampolines musicales*. Pág.: 80)

nuevos elementos, como el contacto corporal, que Acquaforte pone en juego al solicitar ser levantado para reventar burbujas que se fueron hacia el techo.

Finalizando uno de los días del trabajo, y al retirarse el terapeuta de la institución, Acquaforte, que nunca parecía haber registrado la llegada o ida del terapeuta, sorprende a quien escribe saludándolo con la mano, la mirada y un “chau”.

Relato de Experiencia 5.

Griseta

Edad: 21 años.

Centro Educativo Terapéutico 2.

Griseta asiste a un espacio grupal de Musicoterapia, a la primera hora de la mañana.

Por lo general, llega tarde. Y suele ubicarse en un lugar apartado de la sala, tapando la cara con las manos. En cierta ocasión, el terapeuta nota, sobre el final del taller, que ha llorado.

Griseta no toma ninguna de las invitaciones que le son hechas, el terapeuta no insiste e intenta acercarse por momentos.

En cierta ocasión, se involucra en una ronda, que había armado el grupo, y por la que circulaba un grabador donde cada uno registra algo. Griseta lo toma y sonríe y se queda en silencio. El grupo se queja del tiempo que transcurre...

Un día, Griseta asiste al taller con un CD, el terapeuta lo ve y le propone escuchar un tema del disco, Griseta lo elige y el terapeuta invita a que ese tema oficie como cierre del taller, Griseta asiente.

En los encuentros subsiguientes, Griseta sigue trayendo CDs, y pasa a hacerse cargo de los cierres de los talleres. En general, propone escuchar temas de folklore para tal cuestión (cerrar el taller). Y van apareciendo, con el terapeuta, pequeños diálogos, a partir de sus gustos musicales generalmente. Comienza a traer, otros objetos, como álbumes de fotos que son compartidos con el grupo.

Griseta de a poco empieza a involucrarse en improvisaciones sonoras y, a veces, corporales, apareciendo en estas, incluso y por momentos, como figura.

Texturalmente, se puede pensar en un corrimiento de posiciones de fondo y en relación de independencia, a posiciones como figura y relaciones de complementariedad.

Relato de Experiencia 6.

Yvonne

Edad: 23 años.

Centro Educativo Terapéutico 2.

Ivonne participa pasivamente ¹¹ del taller de Musicoterapia durante varios encuentros.

Generalmente aislada, sentada en un rincón y con la mirada hacia el piso, suele responder ante alguna propuesta manifestando que “le da vergüenza”.

Por los datos relevados, mantiene esta postura en otros talleres.

Sin embargo, suele interactuar verbalmente con el terapeuta, antes o luego del taller, generalmente contando alguna situación cotidiana de su hogar.

La voz de Yvonne aparece siempre con baja intensidad y “con poco cuerpo”, sonoramente hablando.

En cierto taller, a partir de una improvisación sonora que se estaba grabando, surge el juego de hacer circular el grabador de mano en mano para que cada participante registrara algo que quisiera decir. Yvonne es consultada por el terapeuta acerca de su deseo de participar en este juego, Yvonne toma la propuesta y comienza a grabar un relato de cosas que va a hacer en su casa, con sus familiares y amigos. Su voz se presenta de modo distinto, con una intensidad media, “con cuerpo”. Mantiene este relato durante un prolongado tiempo, repitiendo en cierto momento lo que ya había manifestado. Escenas similares se reiteran en dos o tres encuentros posteriores.

A partir de allí, Yvonne es invitada a participar en diferentes propuestas, en algunas se involucra, en otras no. En ocasiones comparte la función de “cerrar” el taller junto con Griseta (ver Relato de Experiencia 5) o con algún otro compañero.

Tomando como datos, entre otros, las participaciones de Yvonne, el terapeuta propone en un encuentro explorar diferentes intensidades en la

11. Participación pasiva quiere decir aquí que su forma de estar en el taller se centraba en no involucrarse en ninguno de los procesos de composición de formas que allí se ponían en juego, o en todo caso, su forma de estar era el distanciamiento respecto de lo que componía cualquiera de los sujetos presentes (incluido el musicoterapeuta).

utilización de la voz, partiendo de ejercicios de respiración. El grupo se involucra comprometidamente e investiga variantes, Yvonne se suma al grupo e interviene gritando diferentes palabras, riéndose y escondiéndose luego tras el terapeuta, para luego volver a salir y realizar un nuevo grito.

8. Apuntes del diálogo entre Conceptos (6)¹² y Relatos de Experiencias (7).

“Esta “conversación” es situada en el texto por Gadamer, en la clínica musicoterapéutica puede situarse como el acontecer propio de la zona de seducción, habitada por este sujeto colectivo paciente-terapeuta, soporte del discurso dialógico”

Rodríguez Espada, Gustavo. *Espejos de sonido*. Pág.: 40

En este segmento aparecerán dialogando los Relatos de Experiencia con los Conceptos.

La forma en que propondremos este diálogo entre teoría y práctica pretende no privilegiar una sobre otra:

“La práctica se concebía tanto como una aplicación de la teoría, como una consecuencia, tanto al contrario como debiendo inspirar a la teoría, como siendo ella misma creadora de una forma de teoría futura. De todos modos se concebían sus relaciones bajo la forma de un proceso de totalización, en un sentido o en el otro. Es posible que, para nosotros, la cuestión se plantee de otro modo. Las relaciones teoría-práctica son mucho más parciales y fragmentarias.” (Michel, Foucault. *Microfísica del poder*. La cita corresponde a Gilles Deleuze en “Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault – Gilles Deleuze”, capítulo de la obra mencionada. Pág.: 70)

“La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra.” (Op. Cit., Pág.: 78)

Analizaremos, en primer término, las Experiencias sobre tres dimensiones: lo

12. Recordemos: el punto 6 se nombraba como “Apuntes del diálogo entre los puntos: marco teórico, forma de abordaje, juego”. Aparecen ahora como “Conceptos”, originalmente, la denominación del punto 5. Lo que ha ocurrido es que vuelven a tomarse como tales (como conceptos), sólo que desde el punto 6, desde su encuentro y modificación por el mismo diálogo. Ahora estos son aquellos, pero son también otros.

que aparece como juego en primera instancia (aquello a lo que nos acercamos) con las reglas que propone, es decir, qué es lo que se lee, desde el musicoterapeuta, de la forma de moverse de cada uno de los protagonistas; luego, la intervención o intervenciones del musicoterapeuta como acción desde las reglas del juego (y que se inscribe en la dimensión del encuentro con el juego); y por último los caminos o posibilidades que pudieran haberse abierto. Los apuntes sobre estas tres dimensiones aparecerán a modo de grilla.

Se verá que lo ubicado en las dimensiones, en la grilla, no son más que recortes de las descripciones hechas en los Relatos de Experiencias. Es pues que habíamos dicho que lo que acontecía en la clínica era tomado como fenómeno, no podemos hacer otra cosa que abordar con el método propio de la fenomenología, es decir, con la fenomenología misma, los acontecimientos clínicos.

“El nombre de fenomenología es por su sentido, según esto, un nombre distinto de las denominaciones como teología y demás semejantes. Éstas designan los objetos de la ciencia correspondiente en su respectivo contenido material. “Fenomenología” ni designa el objeto de sus investigaciones, ni es un término que caracterice el contenido material de este objeto. La palabra se limita a indicar cómo mostrar y tratar lo que debe tratarse en esta ciencia. Ciencia “de” los fenómenos quiere decir: tal forma de aprehender sus objetos, que todo cuando esté a discusión sobre ellos tiene que tratarse mostrándolo directamente y demostrándolo directamente. El mismo sentido tiene la expresión, tautológica en el fondo, “fenomenología descriptiva”.” (Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. Pág.: 45)

“Tras” de los fenómenos de la fenomenología no esta esencialmente ninguna otra cosa, pero sí puede estar oculto lo que debe volverse fenómeno. Y justo porque los fenómenos no están dados inmediata y regularmente, es menester de la fenomenología. Encubrimiento es el concepto contrario de “fenómeno”.” (Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. Pág.: 46)

Justamente porque hay que hacer visibles, audibles, las formas que utilizan los sujetos para producir discurso, para relacionarse con otros sujetos, con el espacio, con los materiales, es necesario contar con el método “Fenomenología”.

De este modo fueron abordados los fenómenos de la clínica, y por eso los Relatos de Experiencias son descripciones. Esas descripciones realizan ya un recorte, inevitablemente, sobre el plano de los fenómenos. Es decir, aunque parezca obvio, no se describe *todo* lo que ocurrió. Hay un recorte, como decíamos, quedándonos con aquellas formas particulares de producción de discurso y de relación que los sujetos ponen en juego.

Abordaremos ahora el segundo recorte efectuado en la nombrada grilla.

Más adelante, tendrán lugar, ya en prosa, consideraciones de mayor detalle acerca del encuentro entre Relatos y Conceptos.

8.a. Grilla.

Ejes: Relatos:	Juego	Intervención	Posibilidades
1	Episodio I “Amurado arrebató el palo de pasar el piso y corría por el patio.” Episodio II “Amurado va corriendo con unos conos color naranja, de plástico, por el patio de la institución. Los tira tras una planta.”	Episodio I “¿Usted es el señor que limpia pisos?” Episodio II “Me acerco y le pido prestado uno, me lo pasa y me lo pongo en la cabeza. “Qué buen sombrero”. ”	Episodio I “Acá” dice. Y empieza a arrastrar las hojas con el palo de piso, amontonándolas. Se empiezan a acercar algunos chicos.” Episodio II “Damos vueltas por el patio saludando (sacándonos los sombreros) ante la maestra y las practicantes que ocasionalmente están en la institución.”
2	“Palermo aparece en el taller discutiendo fervorosamente hablando por un teléfono de juguete.”	“En un blanco de silencio, es el terapeuta el que llama por teléfono a Palermo, que primero lo mira callado y luego contesta.”	“Palermo verbaliza una propuesta para el grupo, corta con el teléfono y se incorpora a la ronda que conformaban sus compañeros.”
3	“Príncipe comenzó a empujar una hoja de la ventana de la sala, suavemente.” “Mientras secaba el piso, noté que Príncipe miraba lo que hacía.”	“Mi colega comenzó a empujarla, también de manera suave, en sentido contrario.” “Me acerqué y me presenté como un lustrabotas, preguntándole si quería que le lustrara las zapatillas.”	“Luego de estas escenas, y en otros talleres. Príncipe se empieza a acercar, a sus compañeros y a los instrumentos que llevamos.”

Ejes: Relatos:	Juego	Intervención	Posibilidades
4	“...lo veo en el patio, sólo (como acostumbraba estar) repitiendo un gesto de empujar un globo.”	“Comienzo a llevar a los encuentros con Acquaforce, materiales livianos, posibles de ser impulsados y que pudieran sostenerse por un tiempo en el aire.”	“En el uso de estos materiales comienzan a aparecer zonas dentro de las sesiones, donde la relación es de complementariedad entre la producción de Acquaforce y la del terapeuta...”
5	“Griseta asiste al taller con un CD”	“...el terapeuta lo ve y le propone escuchar un tema del disco, (...) el terapeuta invita a que ese tema oficie como cierre del taller.”	“Comienza a traer, otros objetos, como álbumes de fotos que son compartidos con el grupo. Griseta de a poco empieza a involucrarse en improvisaciones sonoras y, a veces, corporales...”
6	“...suele interactuar verbalmente con el terapeuta, antes o luego del taller” “La voz de Yvonne aparece siempre con baja intensidad y “con poco cuerpo”, sonoramente hablando.”	“Yvonne es consultada por el terapeuta acerca de su deseo de participar en este juego” “...el terapeuta propone en un encuentro explorar diferentes intensidades en la utilización de la voz, partiendo de ejercicios de respiración.”	“Yvonne toma la propuesta y comienza a grabar un relato de cosas que va a hacer en su casa, con sus familiares y amigos.” “Yvonne se suma al grupo e interviene gritando diferentes palabras, riéndose y escondiéndose luego tras el terapeuta, para luego volver a salir y realizar un nuevo grito.”

8.b. Datos.

En los diferentes Relatos hay, o pretende haber, reflejada una instancia de lectura de las formas que se ponen en juego en determinado contexto: la recurrencia de Amurado por sustraer objetos de algún lado para llevarlos a otros, las charlas de Palermo por fuera de lo que el grupo realiza en el taller, la constancia de Príncipe en su llanto, en su posicionamiento en la periferia del grupo y en sus pequeños gestos (empujar la ventana, por ejemplo), los modos de Acquaforte de manipular objetos flotantes, la ubicación, también en la periferia del grupo, de Griseta con sus gustos musicales, y la utilización de la voz por parte de Yvonne y su posicionamiento en el grupo.

Estos datos sufren la detención de devenir acontecimiento para el musicoterapeuta. Sin embargo, son por esto, datos de la lectura de un proceso, cuyo perfil se demarca de este modo. Podríamos decir, aquellas señas en las cuales el “germen formador” es leído. Recordemos que:

“El “germen” formador no debe ser entendido, entonces, como ya formado y como parte de un proceso necesario y previsible en función del tiempo, de las características de la materia y de su cantidad, sino como un hacerse-siendo en el cual cada instante está cargado de novedad y constituye un evento al mismo tiempo vinculado con el anterior y discontinuo respecto de éste.” (A.A.V.V. Hermenéutica y racionalidad. Moiso, Francesco, “La naturaleza y los símbolos”. Compilador: Vattimo, Gianni. Págs.: 306, 307)

Estos procesos son tomados entonces en sus particularidades de fenómenos (lo que se muestra tal como se muestra¹³) y de fenomenales: únicos, irrepetibles.

Pero surgen preguntas desde la práctica...

¿Por qué se trabaja efectivamente sobre ciertos ejes de trabajo, quedando desechados otros? ¿Le cabe al musicoterapeuta la posibilidad de *descifrar*

13. Ver Grilla y el carácter fenomenológico de sus relatos.

“Es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma...” (Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. Pág.: 7). En esta cita Merleau-Ponty habla de la fenomenología, y en este sentido nuestra mirada y escucha son fenomenológicas: describir el fenómeno estético que se nos aparece, descripción que no puede realizarse desde otro lugar que no sea nuestra experiencia al contemplarlo.

cuál es el *germen formador*?

De contestar afirmativamente nos habremos situado en un posicionamiento donde la lectura de los fenómenos estéticos es decodificación. Y, por supuesto, no sabemos cómo el juego se irá conformando.

En los Relatos de Experiencias falta el detalle (y esto es algo que podríamos criticarle) de aquellas intervenciones que el terapeuta realizó, proponiendo variantes que no se profundizaron en ningún sentido.

Los juegos son complejos y las variables a trabajar desde ellos son infinitas. Descartada la posibilidad de prever por dónde irá el juego nos queda la opción de realizar todas las lecturas que podamos. Los juegos, los sujetos en su hacer, nos muestran una multiplicidad de opciones a trabajar. Para operar aperturas debemos considerar todas aquellas que podamos ¹⁴. Cuál de ellas terminará siendo la que más trabajaremos, o si nos centraremos sobre variables que en principio no habíamos considerado, no lo sabemos... Pero el terapeuta es el primero en ampliar el campo de posibilidades al abismarse a la infinita multiplicidad de opciones.

8.c. Sentidos.

Los datos que nombramos, estas pequeñas consideraciones, quizá simples, son tomados como algunos de los rasgos estéticos de los fenómenos de los que hablábamos.

Y no hay diagnóstico, no son signos que remitan a una clasificación, son movimientos, modos de relacionarse, posiciones tomadas en relación al grupo o al terapeuta, son los trazos de un dibujo que va a dictarle al terapeuta posibles modos de proceder.

Así la obra, como estos datos:

“no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga para decir.”
(Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Pág.: 96)

Aquel sentido conceptual inalcanzable, por inexistente, al que hacíamos referencia cuando veíamos que la obra (de arte) nos habla como obra,

14. Suele insistir una docente de Musicoterapia en la necesidad de pensar en “*millones y millones de posibilidades*”, puestos ya en la clínica.

ocupa el lugar ahora de posibles clasificaciones y conceptualizaciones sobre salud y enfermedad previas y externas a los procesos, valga decir, etiologías, teorizaciones que expliquen origen y/o destino de dichos procesos.

“Permítasenos aquí una petición de principio: La validez de un Fenómeno Estético no será consecuencia de la donación de verdad hecha desde algún sistema ajeno al mismo fenómeno, sino que será el F.E. el que determine el contexto en el que cierta verdad, la propia del evento estético, se manifieste y comprenda como sentido de un discurso.” (A.A.V.V. Creatividad, cerebro y música. Rodríguez Espada, Gustavo, “El vínculo como construcción estética: el pensamiento estético en Musicoterapia”. Pág.: 110)

“El movimiento que en estas expresiones recibe el nombre de juego no tiene un objetivo en el que desemboque, sino que se renueva en constante repetición.” (Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método. Pág.: 146)

“Es juego la pura realización del movimiento” (Op. Cit. Pág.: 146)

El sentido, por tanto, que consideramos tiene que ver con este movimiento del juego, con la forma del juego que aparece tal como aparece y en relación a otras formas. Habíamos dicho que el sentido era, para nosotros, “la contextualización de la forma” (Gianoni, Daniela. *De abismos y superficies*. Pág.:7). Así intentamos leer las relaciones que se establecen entre las formas y sus contextos (otras formas en otras dimensiones), y de las formas en sus procesos (otras formas en otros puntos del devenir).

Pensamos de esta manera el sentido...

O dicho de otro modo, quien no sabe dónde está, no sabe quien está siendo:

“... y al despertarme a medianoche, como no sabía en dónde me encontraba, en el primer momento tampoco sabía quién era; en mí no había otra cosa que el sentimiento de la existencia en su sencillez primitiva, tal como puede vibrar en lo hondo de un animal, y hallábame en mayor desnudez de todo que el hombre de las cavernas; pero entonces el recuerdo –y todavía no

era el recuerdo del lugar en que me hallaba, sino el de otros sitios en donde yo había vivido y en donde podría estar- descendía hasta mí como un socorro llegado de lo alto para sacarme de la nada...” (Proust, Marcel. Por el camino de Swann. Pág.: 11)

“Entreabrió los ojos, y a través de sus pestañas le llegó algo menos espeso que la tiniebla, una claridad en pañales, cierto amago de luz que se filtraba por la densa cortina. Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio (¡salud, viejo Empédocles!), y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro. Puesto entre la solicitud del sueño que aún gravitaba sobre su carne y el reclamo del mundo que ya le balbucía sus primeros nombres, Adán consideró con benevolencia las tres granadas en su plato de arcilla, la rosa trasnochada en su copa de vidrio y la media docena de pipas yacentes que descansaban en su mesa de trabajo: ¡Soy la granada!, ¡soy la pipa!, ¡soy la rosa!, parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en eso estaba su culpa (¡salud, viejo Anaximandro!): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad.” (Marechal, Leopoldo. Adán Buenosayres. Pág.: 19)

Nuestra lectura tiene que ver, de algún modo, con esta guerra silenciosa en la cual aparecen diferenciaciones, atracciones y rechazos, allí desde el caos aparecen organizaciones, líneas de dibujo, colores de zonas, matices.

Los sentidos, las relaciones entre las formas se dan, cómo decíamos, en diversos niveles de análisis. Hay sentidos en las relaciones entre las producciones sonoras, entre las producciones corporales, entre las formas de relación, entre los posicionamientos en la red de relaciones grupal, etc.

Y, desde aquí, tangencialmente deberíamos quizá repensar el concepto de materia, que habíamos nombrado como cuerpo, sonido, movimiento. Sin embargo, en el caso de Griseta por ejemplo, no estamos considerando principalmente su producción sonoro-corporal, sino sus distintos posicionamientos en el grupo. Lo que Griseta organiza de nuevos modos es su

red de relaciones en el grupo. ¿No aparece como materia aquí las formas de relación?

Podríamos definir como materia entonces *aquello que se organiza*, independientemente del nivel de análisis en el que nos situamos.

8.d. Intervenciones.

Y las intervenciones, que no son otra cosa que hacerse parte del juego, intentan tomar los trazos de los procesos para construir desde la estética que plantean. Así los giros, de tomar los objetos que Amurado sustrae con “otro” sentido, de hacer la charla de Palermo parte del taller, de tomar los pequeños gestos de Príncipe como posibilidades de interacción, de pensar que los modos de manipular objetos de Acqueforte podían pasar a ser parte del taller, de tomar los gustos musicales de Griseta y su posicionamiento en la periferia para jugar a que coordine los cierres del taller, de proponer variantes en la utilización de la voz con respecto a Yvonne, configuran pequeñas acciones que tienden a aperturas.

El proceder del musicoterapeuta, entonces, también se inscribe en el terreno del arte.

“El proceso de formación de la obra es interpretativo porque consiste en un diálogo del artista con la materia que ha de formar como con la forma que de ella resultará, si resulta. Hay que interrogar atentamente a la materia para lograr percibir las intenciones formativas, de las cuales, bajo la fecunda mirada del artista, abundan los mármoles, las piedras, los metales, los colores, los sonidos, las palabras. Pero se trata, asimismo, de hallar la manera de hacer (tengo que recordar que a mi modo de ver el arte consiste en hacer, inventando al mismo tiempo la manera de hacer), y para encontrarla no hay otro camino que interrogar la obra misma...” (A.A.V.V. Hermenéutica y racionalidad. Pareyson, Luigi, “Interpretación y libertad”. Compilador: Vattimo, Gianni. Pág.: 21)

Dialogando con los fenómenos que aparecen en la clínica, se trata de inventar en el mismo hacer el modo de hacer.

8.e. Mundo-Juego.

8.e.1. En este punto intentaremos desplegar, retomando, las principales (por generales) dimensiones que se presentan en los análisis que venimos llevando. Estas dimensiones no representan etapas o momentos ordenados unívocamente.

Dimensión A:

Juego I

Los fenómenos tal como se presentan. Los datos, como se presentan en el punto 8.b.

Dimensión B:

Juego II

El encuentro a partir de la acción (*Intervención*) del musicoterapeuta tomando los rasgos del Juego de la dimensión A.

Dimensión C:

Las posibilidades o caminos abiertos.

En las primeras dos dimensiones se consideran las formas y los sentidos (las relaciones de estas formas con otras), que permiten visualizar la aparición o no de novedades en estas formas y sus relaciones, y por tanto, el surgimiento o no de nuevas posibilidades (Dimensión C).

Lo que, en nota al pie en la pág. 39, habíamos nombrado como planos no se presentan de modo “esquemático” como las dimensiones, esto porque las relaciones de tipo figura-fondo aluden a la dinámica interna de cada dimensión, que hace, en el marco de esta tesis, que se nombren ciertas formas y no otras. Hay un primer recorte sobre planos (irremediabilmente invisible para los lectores) en lo que se nombra en los Relatos de Experiencia (lo que hace figura desde la práctica) y lo que no, hay un segundo recorte en lo que se nombra en la Grilla (sobre los Relatos, lo que hace figura aparece en las dimensiones establecidas).

8.e.2. De esta manera, y como decíamos anteriormente, no es el mundo en que nos movemos el mundo de los objetivos, de las planificaciones cerradas,

de lo previsible; en este mundo los tiempos nos son dictados por los fenómenos en su mostrarse, vale decir, por los juegos en su hacerse-siendo, formulando desde dentro las velocidades, pausas, reglas. Y como se ve, la forma que nos interesa no es la de estructura primordialmente, sino aquella regla interna de procesos dinámicos.

En términos generales, el juego tal como lo tomamos posibilita la aparición de nuevos caminos, por el hecho de no aparecer la clausura de algunas opciones de mano de lo que nombrábamos como planificaciones cerradas, clasificaciones, objetivos preestablecidos.

Aparecen las posibilidades de que los jugadores sean jugados, y sus posiciones, una vez transcurrido el juego, no sean las iniciales. Pueden aparecer, para cada uno de los jugadores, vivencias de nuevas formas de relación, nuevos posicionamientos en la red grupal, nuevas formas de producir discurso, nuevas formas de vida:

“Griseta de a poco empieza a involucrarse en improvisaciones sonoras y, a veces, corporales, apareciendo en estas, incluso y por momentos, como figura.

Textualmente, se puede pensar en un corrimiento de posiciones de fondo y en relación de independencia, a posiciones como figura y relaciones de complementariedad.” (Fragmento del Relato de Experiencia nº 5 completo en el punto 7 de esta tesis)

“En los encuentros subsiguientes las acciones de prender y apagar luces o equipos, arrojar objetos, así como otras repetitivas y en independencia, van dejando lugar a escenas en las que aparecen complementariedades, y nuevos elementos, como el contacto corporal, que Acquaforte pone en juego al solicitar ser levantado para reventar burbujas que se fueron hacia el techo.

Finalizando uno de los días del trabajo, y al retirarse el terapeuta de la institución, Acquaforte, que nunca parecía haber registrado la llegada o ida del terapeuta, así como la de otras personas en la institución, sorprende quien escribe saludándolo con la mano, la mirada y un “chau”.” (Fragmento del Relato de Experiencia nº 4 completo en el punto 7 de esta tesis)

“Luego de estas escenas, y en otros talleres. Príncipe se empieza a acercar, a sus compañeros y a los instrumentos que llevamos, y le empezamos a conocer la sonrisa.

Una psicóloga de institución refiere que “el taller lo movilizó”. (Fragmento del Relato de Experiencia nº 3 completo en el punto 7 de esta tesis)

“De esta manera, lo que era leído como alguna travesura de Amurado (llevarse algún objeto) que podía ser contestada con alguna marcación de límites (en tanto aparecía como algo que no correspondía hacer) empieza a ser parte de escenas que involucran a otros de un modo novedoso y que circulan luego por otros espacios, por ejemplo el del taller que allí se realizaba.” (Fragmento del Relato de Experiencia nº 1 completo en el punto 7 de esta tesis)

“Palermo asiste a un espacio grupal, de modalidad taller.

Según datos relevados mediante la escucha de decires que circulan por la institución, Palermo suele aislarse del grupo.

(...)

La comunicación termina cuando el terapeuta, teniendo en cuenta que Palermo comenta que no está solo sino con sus compañeros, le pide, por teléfono, si puede proponer una consigna al grupo para continuar el taller, Palermo verbaliza una propuesta para el grupo, corta con el teléfono y se incorpora a la ronda que conformaban sus compañeros.” (Fragmento del Relato de Experiencia nº 2 completo en el punto 7 de esta tesis)

“El grupo se involucra comprometidamente e investiga variantes, Yvonne se suma al grupo e interviene gritando diferentes palabras, riéndose y escondiéndose luego tras el terapeuta, para luego volver a salir y realizar un nuevo grito.” (Fragmento del Relato de Experiencia nº 6 completo en el punto 7 de esta tesis)

8.e.3. Ha quedado desplegado un posible marco de análisis (sobre las tres dimensiones de juego, intervención y posibilidades) al superponer los conceptos con los relatos de la experiencia.

Pero hay que volver a hacer hablar a la práctica para volver a posar la mirada sobre la complejidad de la clínica. Los momentos de lectura de juego, de intervención y de aparición de novedades, de posibilidades, no se suceden ordenadamente tal como fueron planteadas en la *Grilla*, y seguramente existirán zonas donde estos “momentos” se superpongan.

Según Bateson, el nombre no es la cosa nombrada y todo nombre es una clasificación. Sin embargo, lo que estamos clasificando al nombrar, por ejemplo, estas tres dimensiones, no son los sujetos, sus vidas o sus padecimientos, sino que estamos, de alguna manera, segmentando nuestro hacer sabiendo que realizamos una operación que “*transforma*”:

“...en todo pensamiento, o percepción, o comunicación de una percepción, hay una transformación, una codificación, entre la cosa sobre la cual se informa, la Ding an sich, y lo que se informa sobre ella.” (Bateson, Gregory. *Espíritu y naturaleza*. Pág.: 40)

Al codificar partiendo desde la clínica (otra vez el problema de teorizar sobre la experiencia del arte) no los sujetos sino ciertas particularidades de nuestro hacer, no hacemos más previsible el mundo sino que nos hacemos de algunos elementos para ponernos en movimiento.

Existe en la física, en la mecánica, un modo de pensar los vínculos. Estos aparecen como las relaciones entre dos cuerpos y se clasifican según la cantidad de movimientos que dicho vínculo permite a los cuerpos. Cuanto más movimientos son permitidos, más difícil es prever, calcular dimensiones a los fines de evitar eventos futuros (la rotura principalmente). Estos planteos de la física que aquí tomamos metafóricamente nos pueden servir para pensar que el mundo no es predecible, lo que puede hacerlo más predecible es la coerción realizada sobre el mismo.

Llevándolo a la clínica, si clasificáramos padecimientos, vidas, sujetos, seguramente habría más constantes en dicho campo. Pero lo que codificamos, como decíamos, son herramientas que pueden servir a nuestros movimientos, y así al comenzar una sesión seguimos sin saber siquiera cómo nos dispondremos en el espacio...

9. Consideraciones finales.

“Lo que aprendí del gran conversador Platón o, más exactamente, del diálogo socrático que Platón elaboró, fue que la estructura monologal de la conciencia científica nunca permite del todo al pensamiento filosófico alcanzar sus objetivos. (...) Se puede comprender así por qué el lenguaje de la filosofía se desenvuelve siempre, desde entonces, en diálogo con su propia historia; (...) Por esta razón los textos de filosofía no son propiamente textos u obras, sino aportaciones a una conversación a través de los tiempos.”

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Pág.: 20

9.a. Para terminar...

Algo hemos sendereado...

Y quizá este haya sido un intento por pensar nuestra práctica teórica y clínica desde un posicionamiento que lee desde “adentro” los procesos que estudia, y que propone una verdad dada no en los enunciados que pueda formular el terapeuta sino en la transformación de la experiencia de verdad del sujeto en su hacer creativo.

Más específicamente, el trabajo sobre el concepto de juego hecho aquí ha intentado aportar en la dilucidación de su uso, proponiendo pensarlo como forma de abordaje o, y este podría haber resultado también un tema de esta tesis, pensando la Musicoterapia como espacio de juego. Quedan no descartadas pero sí señaladas como diferentes aquellas expresiones que, en la práctica clínica, aluden al juego como tal o cual actividad o como algún tipo de predisposición anímica, menos aún cuando se alude a lo lúdico como a un hacer placentero y de cierta liviandad. Si lo que se alivia es el peso de la verdad puesta en el terapeuta, la unicidad de las únicas posibilidades (que entonces no son tales), el peso de tener que llegar a algún objetivo específico, podremos coincidir, pero agregando que la experiencia del arte en la clínica musicoterapéutica no siempre es placentera.

Podríamos, de esta manera y retomando, decir: la Musicoterapia es un

espacio de juego. Y esto intentando pensar los diversos sentidos del concepto de juego que trabajamos. Mediante dicho concepto podemos aludir al juego como aquello a lo que nos acercamos, con sus rasgos ya trabajados (el dictado de sus propias reglas, su no-traducción a enunciados verbales, su sentido radicado en las relaciones entre las formas, su ser radicado en la cualidad del “movimiento de juego” y no en objetivos a conseguir), del mismo modo podemos pensar que el encuentro mismo es juego (ya adivinamos que aquellos rasgos de juego que formulamos sirven para pensar diversos procesos en diversos planos de análisis), y nos referimos también a la importancia dada a la experiencia de verdad (recordemos las consideraciones del juego como aquello que “pone en juego” a los jugadores).

9.b. Para seguir...

Queda, por supuesto, mucho por pensar.

Desde la perspectiva que hemos esbozado no hemos considerado, aunque si lo han hecho otras tesis, la acción del musicoterapeuta en el ámbito institucional.

Podríamos preguntarnos, también y por qué no, acerca de los aportes que el musicoterapeuta podría realizar en relación al hacer artístico de colectivos en otros ámbitos diferentes a las instituciones de salud, por ejemplo en un barrio, un pueblo, una ciudad.

Allí tal vez pensaríamos en los modos en que estos colectivos construyen expresiones artísticas, a veces tomando y re-creando las dadas, por ejemplo, por los medios masivos de comunicación (piénsese en las prácticas como las murgas o el hip-hop que se llevan adelante en los barrios más postergados de Rosario).

¿Tendremos algo para decir en este sentido?

¿Podremos aportar al desarrollo de los procesos colectivos que nombramos?

Si desde Gramsci:

“Todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los

hombres tiene en la sociedad la función de intelectuales.” (Gramsci, Antonio. Los intelectuales y la organización de la cultura. Pág.: 13)

Entonces todos los hombres y mujeres son artistas, pero en el campo de los colectivos, de los grupos sociales, se dan relaciones de sometimiento que impiden, de diversos modos, que muchos puedan configurar sus propias expresiones artísticas, con sus propias estéticas. ¿Podremos involucrarnos en estos problemas, si es que estos breves planteos tienen alguna utilidad?

En definitiva, también en este terreno, se trata, a través de la experimentación en el campo del arte, de cuestionar las certezas y de poner en juego la apertura de mundos posibles.

Allí donde hay juego se cuestionan las verdades absolutas y enunciables, sea la de los caminos únicos hacia la cura, sea la del arte enclaustrada en los museos, sea la del arte-mercancía.

10. Bibliografía.

- A.A.V.V.
Creatividad, cerebro y música. 1º Simposium nacional. Editorial: Universidad de Valladolid, Universidad Abierta Interamericana, Centro Buendía. S/D.
- A.A.V.V.
Hermenéutica y racionalidad. Compilador: Vattimo, Gianni. Editorial: Norma. Bogotá, 1994.
- A.A.V.V.
Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Compiladora: Fried Schnitman, Dora. Editorial: Paidós. Buenos Aires, 1994.
- Banfi, Claudia.
Rigor poético. De la transmisión en Musicoterapia. Tesis de Grado. Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, 2005.
- Bateson, Gregory.
Espíritu y naturaleza. Editorial: Amorrortu. Buenos Aires, 2002.
- Bennardis, María José.
De la dimensión y la forma. Tesis de Grado. Universidad Abierta Interamericana. Rosario, 2002.
- Bennardis, María José / Gianoni, Daniela.
Cartografiando territorios / 62 / Modelos para armar. 9º Congreso Nacional de Musicoterapia. Puerto Madryn, 2007.
- Bierce, Ambrose.
Diccionario del diablo. Editorial: Libertador. Buenos Aires, 2004.
- Borges, Jorge Luis.
El Aleph. Editorial: Sol 90. Barcelona, 2000.

- Del Río, Leandro.
La bici prestada. Tesis de Grado. Universidad Abierta Interamericana. Rosario. S/D.
- Eco, Umberto.
Cómo se hace una tesis. Editorial: Gedisa. Barcelona, 1997.
De los espejos y otros ensayos. Editorial: Lumen.1985.
- Gadamer, Hans-Georg.
La actualidad de lo bello. Editorial: Paidós. Buenos Aires, 1998.
Arte y verdad de la palabra. Editorial: Paidós. Barcelona, 1998.
Verdad y Método I y II. Editorial: Sígueme. 11º Edición. Salamanca, 2005.
- Gianoni, Daniela.
De abismos y superficies. Tesis de Grado. Universidad Abierta Interamericana. Rosario, 2002.
- Gramsci, Antonio.
Los intelectuales y la organización de la cultura. Editorial: Nueva Visión. Buenos Aires, 2006.
- Heidegger, Martin.
El ser y el tiempo. Editorial: Fondo de cultura económica. 1º Edición: 1927. Buenos Aires, 2004.
Arte y poesía. Editorial: Fondo de cultura económica. 1º Edición: 1952. Buenos Aires, 2000.
- Kafka, Franz.
Relatos completos IV. Editorial: Página/12 – Losada. Buenos Aires, 2005.
- Marechal, Leopoldo.
Adán Buenosayres. Colección “La biblioteca argentina”. Barcelona, 2000.

- Merleau-Ponty, Maurice.
Fenomenología de la percepción. Editorial: Planeta-Agostini.
Barcelona, 1985.
- Montaldo, Jorge.
De la posibilidad de ser leído. Tesis de Grado. Universidad Abierta Interamericana. Rosario, 2002.
¿Terapia por música? (Artículo). Revista "El cisne". S/D.
- Proust, Marcel.
Por el camino de Swann. Editorial: Unidad Editorial. Madrid, 1999.
- Rodríguez Espada, Gustavo.
Espejos de sonido. Tesis de Grado. Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, 2001.
De Popper a Coltrane: Construyendo objetos en Musicoterapia. S/D.
La estética de lo sano. 3º foro para el equipo de la salud. Buenos Aires, 1992.
- Saitta, Carmelo.
Trampolines musicales. Editorial: Novedades educativas. Buenos Aires, 2000.
- Sasturain, Juan / Breccia, Alberto.
Perramus. Editorial: Ediciones de la flor. Buenos Aires, 2006.
- Vattimo, Gianni.
Más allá del sujeto. Editorial: Paidós. 2º Edición. Barcelona, 1992.
Más allá de la interpretación. Editorial: Paidós. Barcelona, 1995.

El juego como forma de aporqje.

Epílogo.

El trompo.

“Un filósofo andaba siempre dando vueltas por donde jugaban los chicos, y no bien veía a un niño que tenía un trompo se ponía al acecho. No bien el trompo comenzaba a girar, el filósofo lo seguía para agarrarlo. Le importaba muy poco que los chicos armasen un escándalo para mantenerlo alejado de su juguete; si lograba agarrar el trompo mientras éste seguía girando, se ponía contento, pero esto duraba sólo un instante; después lo tiraba al suelo y se iba.

Resulta que él creía que el conocimiento de cualquier pequeñez, por ejemplo de un trompo que giraba, era suficiente para el conocimiento del todo; por esta razón no se ocupaba de cuestiones importantes; eso le parecía antieconómico; si uno lograba conocer realmente la más nimia pequeñez entonces podía dar ya todo por conocido, por eso se interesaba solamente por el trompo que giraba. Y siempre que se hacían preparativos para hacer girar un trompo, el filósofo tenía esperanzas de que esa vez habría de ser, y no bien el trompo se ponía a girar se desataba en él, en desenfrenada carrera, la esperanza puesta en la obtención de la certidumbre, pero en cuanto tenía en las manos aquel infeliz pedazo de madera empezaba a sentirse mal, y la gritería de los chicos (que hasta ese momento no había oído y que ahora, de repente, penetraba en sus oídos) le echaba de ahí, y se ponía a tambalear como un trompo lanzado con un desafortunado golpe de piolín.”

(Kafka, Franz. *Relatos completos IV*. Pág.: 66)

¿Por dónde hemos andado? ¿Y cómo?

Ojalá no buscando la esencia en el giro del trompo...

Pero estuvimos buscando, aunque no sea la esencia de alguna cosa.

El filósofo pretendía asir de un golpe el conocimiento del todo, conociendo lo particular. Quizá es posible una analogía con la inducción; que la deducción confirma, o no.

Se formula una ley a partir de un caso (inducción), se predicen casos a partir de una ley (deducción).

Y hay una tercera opción, la abducción:

“Hay algo artístico en el descubrimiento científico y algo científico en lo que los ingenuos llaman «intuición genial del artista». Lo que tienen en común

es la felicidad de la Abducción.” (Eco, Umberto. De los espejos y otros ensayos. Pág.: 181)

“Hay por lo menos tres niveles de Abducción. En el primer nivel el Resultado es curioso e inexplicable, pero la ley existe ya en alguna parte, tal vez dentro de ese mismo ámbito de problemas, y sólo falta encontrarla y encontrarla como la más probable. En el segundo nivel, la Ley es difícil de concretar. Existe en otro ámbito y hay que apostar que puede ampliarse también a ese ámbito de fenómenos (es el caso de Kepler). En el tercer nivel no hay ninguna Ley y es necesario inventarla.” (Op. Cit. Pág.: 181)

Eco, en el ensayo citado, toma de Pierce esta diferenciación acerca de los modos en que razonamos. O podríamos decir, también, que estos tres procedimientos se refieren a modos mediante los cuales nos vinculamos con el mundo (que a su vez está vinculado con nosotros y con el procedimiento), lo conocemos, lo investigamos (este mundo puede incluirnos a nosotros mismos, podemos investigarnos). Esto, como dice Eco, tiene algo de científico, tiene algo de artístico.

Hemos situado nuestro hacer clínico en la pampa del arte, pero algo de científico tendrá, ya que pretendemos a su vez que sea el hacer de una disciplina, pero desde una *a-disciplina* estética. Paradoja: un hacer disciplinar que es a-disciplinario.

Pero volviendo a la investigación, hay algo de esto en nuestro hacer clínico. ¿O no vamos intentando conocer lo que llamamos fenómeno estético, lo que llamamos juego? Por supuesto no para predecirlo, no estamos en pos del conocimiento del filósofo de Kafka. Y en esta forma de vincularnos, esta forma investigativa, ¿no podemos también conocer nuestros métodos, nuestros posicionamientos como trabajadores de la salud? Investigamos, pero no buscamos la ley para predecir, como decíamos, el desarrollo del juego; sin embargo *vamos conociendo*, nunca **conocemos** (los hermeneutas dicen que su círculo -el hermenéutico-, no concluye).

Es probable que, si quisiéramos pensar alguna analogía de nuestro hacer clínico con las distinciones de Pierce que Eco nos plantea, nos aproximemos a la abducción. Particularmente al de tercer nivel, en el que la Ley se inventa, pero sin existir comprobación posterior de dicha Ley, más bien vamos

inventando la que nombramos, desde Moiso, como regla interna del proceso dinámico, y que es la forma formadora del encuentro con el fenómeno, que también es fenómeno estético. Y entonces, la clínica siempre nos ofrece casos *curiosos e inexplicables*.

No podemos hacernos del conocimiento del todo que el filósofo buscaba apresando el trompo, pero sí tomar sus giros espiralados.

Según Eco, las leyes de Borges son paradójicas y, sabemos, los procesos kafkianos suelen no tener fin.



(Breccia, Alberto. *Perramus. Diente por diente*)

Ojalá esta tesis haya tenido el carácter de una conversación de provincia.

Y si así fue, ya somos distintos...

Los conversadores, si la charla fue profunda, no retornan a su individualidad finalizado el encuentro; la conversación y los conversadores retornan y se aparecen, como a Pirandello la obra y sus personajes. Y en este caso también, si se busca un autor es una excusa para que los autores sean los personajes (los conversadores).

Perramus buscaba los dientes de Gardel, y la sonrisa de El Zorzal es, en cantidad de dientes, finita (como esta tesis), pero no la aventura.